

La musique est-elle une arme de propagande comme les autres ? Réflexions sur l'écriture d'un texte d'opinion critique en contexte de guerre

Luis Velasco-Pufleau

Résumé

Ce texte développe une réflexion critique sur les modalités et les moyens d'intervention des musicologues dans le débat d'idées démocratique en contexte de conflit armé. De nature réflexive, il raconte le processus d'écriture et de publication d'un texte d'opinion à propos de deux concerts de solidarité avec l'Ukraine, organisés à Vilnius et à Berlin trois semaines après l'invasion ordonnée par Vladimir Poutine le 24 février 2022. La discussion qui s'en suit porte sur certains des enjeux qui entourent la publication sous forme de texte d'opinion des réflexions issues des recherches musicologiques sur des sujets politiquement sensibles.

Mots clés : guerre ; musicologie ; propagande ; Russie ; Ukraine.

Abstract

This text critically considers the modalities and means musicologists have in order to contribute to public debates in a democracy about armed conflicts. Taking a reflexive approach, it recounts the process of writing and publishing an opinion piece about two solidarity concerts with Ukraine, organized in Vilnius and Berlin three weeks after the invasion ordered by Vladimir Putin on February 24, 2022. The following discussion addresses issues surrounding the publication of musicological research on politically sensitive topics in the form of opinion pieces.

Keywords: musicology; propaganda; Russia; Ukraine; war.

INTRODUCTION

Ce texte développe une réflexion critique sur les modalités et les moyens d'intervention des musicologues dans le débat d'idées démocratique en contexte de conflit armé. De nature réflexive, il raconte le processus d'écriture et de publication d'un texte d'opinion à propos de deux concerts de solidarité avec l'Ukraine, organisés trois semaines après l'invasion ordonnée par Vladimir Poutine le 24 février 2022. Dans un premier temps, je retrace le contexte, les enjeux et les raisons qui m'ont poussé à écrire ce texte d'opinion. Puis, les lecteur·rice·s trouveront la reproduction intégrale de la première version du texte en anglais qui a été publié puis supprimé par une revue de critique musicale en ligne en mai 2022¹. Ensuite, j'examine les raisons de sa suppression à la lumière de mes propres recherches. Enfin, ce texte se termine avec une réflexion sur la dimension critique de la musicologie en contexte de guerre.

GUERRE EN UKRAINE ET CONCERTS DE SOLIDARITÉ

Le 24 février 2022, Vladimir Poutine donnait l'ordre à l'armée russe d'envahir l'Ukraine. Le président et les médias officiels russes ont nommé cette guerre d'agression une « opération spéciale », qui se donnait pour objectif une supposée « dénazification » de l'ancienne république soviétique. Cette propagande d'État a été entérinée quelques semaines plus tard par le parlement russe avec une série de lois qui permettaient d'emprisonner toute personne qui osait remettre en question les termes du récit officiel ([AFP 2022](#)). Le résultat a été désastreux pour les médias indépendants russes et pour les citoyen·ne·s qui manifestaient, même pacifiquement, leur désaccord avec la guerre. Aux dissensions, le régime autoritaire de Poutine réagissait par la prison ou l'exil.

Quelques semaines après l'invasion de l'Ukraine par la Russie, un grand nombre de concerts de solidarité ont été organisés partout en Europe. Ces concerts ont été aussi divers que les lieux de leur production et les personnalités des musicien·ne·s qui les organisaient. Parmi les concerts dont j'ai eu connaissance ou que j'ai eu l'occasion d'écouter, deux concerts symphoniques diffusés en ligne par la chaîne de télévision franco-allemande ARTE ont particulièrement attiré mon attention. Le premier avait eu lieu au Théâtre national de Vilnius le 11 mars ([Kasten 2022](#)), le second à la Philharmonie de Berlin le 15 mars 2022 ([Feil 2022](#)).

Les répertoires des deux concerts étaient différents, à l'exception de l'hymne national ukrainien qui était devenu une œuvre obligée dans ce type de concert de solidarité. Cependant, ce qui les unissait et les rendait comparables était le format de leur production et les modalités de leur diffusion : les deux concerts avaient été conçus, filmés et édités pour une diffusion télévisée en différé et pour être mis en ligne sur Internet. Dans les deux cas, les spectateur·rice·s ne voyaient sur leur écran que ce que les productions avaient choisi de leur montrer – moi y compris, puisque je n'étais présent à aucun des deux concerts. C'est-à-dire que l'édition des concerts rendait

¹ Le nom de la revue est omis tout au long du texte pour des raisons d'anonymat.

possible la modification du déroulé réel de l’événement – par exemple, l’ajout d’une introduction générale ou le raccourcissement des transitions entre les œuvres – ou l’inclusion de gros plans sur les visages des musicien·ne·s ou spectateur·rice·s qui se trouvaient dans la salle durant l’exécution des œuvres musicales. De même, l’édition des vidéos des concerts permettait d’ajouter des sous-titres aux discours et aux textes chantés, ainsi que des commentaires en voix *off* portant sur les répertoires choisis.

Les deux concerts ont eu lieu au moment où se déployait à plusieurs endroits une polémique à propos de la pertinence de jouer des œuvres de compositeur·rice·s russes dans le contexte de la guerre en Ukraine. Par exemple, l’Orchestre philharmonique de Cardiff avait décidé de déprogrammer l’*Ouverture 1812* de Tchaïkovski du concert qui devait avoir lieu le 18 mars 2022, considérant son exécution « inappropriée » ([Weaver 2022](#)). Dans le sens opposé de cette déprogrammation, l’Orchestre philharmonique de Bruxelles avait décidé de maintenir l’exécution de la Septième Symphonie de Chostakovitch dans les concerts qui ont eu lieu les 17 et 19 mars. L’explication de cette décision s’accompagnait d’un texte du musicologue Pieter Bergé, professeur à la Katholieke Universiteit Leuven, qui proposait plusieurs interprétations des intentions du compositeur dans cette symphonie et justifiait son maintien au programme du concert alors que l’armée de Poutine avançait vers Kiev ([Bergé 2022](#)). Ces polémiques ont remis au-devant de la scène la question de la capacité des œuvres du répertoire dit « classique » à faire écho à l’actualité politique, ou au contraire à s’affranchir du contexte sociohistorique de leur création. Les choix des programmes des concerts diffusés par ARTE s’inséraient ainsi dans le contexte médiatique et artistique des décisions prises par d’autres orchestres européens pour manifester leur opposition à la guerre.

MUSIQUE ET GUERRE : GENÈSE D’UN TEXTE D’INTERVENTION DANS LE DÉBAT PUBLIC

Si les concerts diffusés par ARTE ont retenu mon attention, c’est surtout parce qu’ils soulèvent des questions qui sont au centre de mes intérêts de recherche depuis une quinzaine d’années. Par quels moyens les musicien·ne·s peuvent-ils s’opposer à la guerre, aux violations systématiques des droits humains et à l’injustice sociale ? Comment la musique est-elle mobilisée aussi bien en tant qu’outil de propagande et de justification de la violence que comme une ressource d’émancipation et de reconstruction des subjectivités ? Dans ma thèse de musicologie soutenue en 2011 à Sorbonne Université, j’avais étudié l’engagement antifasciste du compositeur mexicain Silvestre Revueltas dans le contexte de la Guerre civile espagnole. L’engagement de Revueltas l’avait mené en Espagne en 1937 pour soutenir la Seconde République espagnole, où il avait dirigé certaines de ses œuvres dans des réunions politiques antifascistes, nommées *actos políticos*, qui pouvaient aussi inclure des interventions de personnalités politiques, d’écrivain·e·s et de poètes (Velasco-Pufleau 2013b). J’ai poursuivi mes réflexions sur les liens entre musique et politique en tant que chercheur postdoctoral à l’École des hautes études en sciences sociales (EHESS), notamment avec des recherches sur les liens entre musique et propagande dans des régimes autoritaires et démocratiques. Les résultats de mes recherches montrent comment l’utilisation des œuvres musicales à des fins de légitimation symbolique

s'inscrit à l'intérieur de dispositifs complexes qui incluent des œuvres, des discours et des contextes de représentation ([Velasco-Pufleau 2012](#), [2013a](#), 2014, [2022c](#)). Enfin, mes recherches actuelles dans le cadre de mon projet Marie Skłodowska-Curie [ONTOMUSIC](#) portent sur les liens entre pensée politique et réflexion éthique dans le travail des compositeur·rice·s des xx^e et xxI^e siècles.

En visionnant le concert de l'Orchestre national de l'Opéra de Lituanie à Vilnius, j'ai été surpris, d'une part, par le fait que l'événement incluait non seulement des œuvres musicales, mais aussi des symboles et des discours politiques, dans un format très proche de celui des « actes antifascistes » organisés en Espagne pendant la guerre civile. De même, la rhétorique de ces discours m'intriguait, car certains éléments me semblaient proches de ceux mobilisés lors d'autres concerts récents dans des situations de guerre, par exemple celui de l'Orchestre du Théâtre Mariinski sous la direction de Valery Gergiev au site de Palmyre, en Syrie, le 5 mai 2016 – dont le discours d'ouverture avait été prononcé par Poutine. Le commentaire qui accompagnait le concert du Deutsches Symphonie-Orchester Berlin était aussi extrêmement intéressant par le soin apporté à son développement discursif et la sophistication avec laquelle il liait le sens des œuvres au contexte actuel de la guerre en Ukraine.

D'autre part, j'étais étonné par le cloisonnement des rôles attribués aux musicien·ne·s d'une part et aux personnalités politiques d'autre part, ainsi que par l'absence de débat sur les modalités d'action des musicien·ne·s contre l'invasion de l'Ukraine. Les politicien·ne·s professionnel·le·s étaient les seul·e·s à prendre la parole, tandis que les musicien·ne·s se limitaient à jouer de la musique – en tout cas dans les espaces médiatisés qu'étaient ces concerts. Les récits qui accompagnaient les concerts n'avaient pas pour but d'éveiller la pensée critique des auditeur·rice·s vis-à-vis des enjeux de la guerre et des moyens d'action des musicien·ne·s. Ils offraient des interprétations univoques des œuvres et des actions. Tout se passait comme si l'urgence et le bien-fondé moral de la défense de l'Ukraine face à l'agression russe justifiaient l'absence de débat ouvert sur le sens donné aux œuvres et aux concerts dans le contexte de la guerre.

À la même époque, j'avais abordé le sujet dans une conversation avec l'un·e des éditeur·rice·s de la revue de critique musicale. Il·elle m'a dit que si je voulais écrire quelque chose à propos des concerts de solidarité avec l'Ukraine, je pouvais toujours soumettre un texte d'opinion à l'équipe de rédaction de la revue. L'apparition vidéo du président ukrainien Volodymyr Zelensky au cours de la 64^e cérémonie des Grammy Awards, où il demandait aux musicien·ne·s de prendre position dans la guerre, a été un élément déclencheur. En regardant la vidéo, j'avais le vif souvenir de l'interdiction faite aux musicien·ne·s par la chaîne de télévision états-unienne CBS, avant la 45^e édition de cette même cérémonie en février 2003, de critiquer publiquement la rhétorique guerrière du président George W. Bush qui allait mener à l'invasion de l'Irak en mars 2003 ([Petridis 2003](#)). Il me semblait important de réfléchir aux moyens d'intervention qu'avaient les musicien·ne·s pour soutenir le peuple ukrainien, sans pour autant tomber dans une perspective purement promilitariste.

J'ai donc décidé d'écrire le texte d'opinion afin d'analyser les stratégies discursives de ces concerts, en partant d'une approche comparative avec le concert dirigé par Gergiev à Palmyre. Au début du processus d'écriture, je me suis posé la question

de la légitimité de cette approche, tout en m’interrogeant sur les principales idées à développer dans le texte. Il me semblait qu’un débat était nécessaire, tout en réprouvant fermement l’invasion de l’Ukraine et sachant que le sujet était délicat. Cependant, mon point de vue critique serait-il audible au moment où des civil·e·s ukrainien·ne·s subissaient les horreurs de la guerre ? Le format propre à un texte d’opinion permettrait-il une mise en perspective historique suffisante des stratégies de légitimation utilisées par le régime autoritaire de Poutine et certaines démocraties européennes, comme j’avais l’intention de faire ?

Le processus d’écriture du texte a été accompagné par l’un·e des éditeur·rice·s de la revue. Nous avons échangé à propos des idées que je développais et différentes versions de mon texte ont fait des allers-retours pendant plusieurs semaines. Une fois que la version finale a été arrêtée, je lui ai demandé de me laisser un peu de temps pour que quelques collègues puissent lire mon texte et me donner leur opinion. Je voulais avoir leurs avis, car je redoutais qu’une trop grande proximité avec la version finale m’empêche de voir des phrases qui pourraient être interprétées à l’encontre de mon propos général. Après les dernières modifications suivant les commentaires et les suggestions reçues, le texte était prêt pour être publié avec un titre donné par l’éditeur·rice différent de celui que j’avais proposé durant le processus d’écriture, mais qui me paraissait bien refléter son caractère critique. Publié le 25 mai un peu après 20h, mon texte d’opinion a disparu environ deux heures plus tard à la suite de la lecture du rédacteur en chef de la revue, qui trouvait l’approche comparative contestable et craignait que certaines parties du texte puissent être interprétées à rebours de leurs propos².

Les discussions qui ont suivi la suppression de mon texte me semblent mettre en lumière certains des enjeux qui entourent la publication sous forme de texte d’opinion des réflexions issues des recherches musicologiques sur des sujets politiquement sensibles. Avant d’expliquer le point de vue du rédacteur en chef et de discuter les objections qu’il a soulevées en les replaçant dans le contexte plus général de mes recherches, je reproduis ci-dessous le texte en question dans son intégralité.

Clash of Civilizations. Should Musicians Participate in Ukraine’s War Propaganda?

At the 64th annual Grammy Awards ceremony, Ukrainian president Volodymyr Zelenskyy posed a rhetorical question: “What is more opposite to music?” he asked, and answered, “The silence of ruined cities and killed people.” Dressed in his now-iconic khaki T-shirt, Zelenskyy evoked in a [short video](#) the silence which Ukrainians are facing in their own land, and exhorted musicians to support them in their fight against Russia. “Fill the silence with your music,” he said. “Fill it today, to tell our story. Tell the truth

² La dépublication de mon texte tient davantage aux particularités du processus éditorial propre à l’équipe de la revue que d’une volonté de censurer ma parole. En effet, les éditeur·rice·s de la revue travaillent souvent en autonomie, aussi bien en produisant leurs propres textes qu’en accompagnant les auteur·rice·s invité·e·s, comme c’était mon cas. Le rédacteur en chef ne lit pas systématiquement l’ensemble des textes produits ou accompagnés par les autres membres de la rédaction avant leur publication en ligne.

about this war. Support us in any way you can, any but not silence. And then, peace will come to all our cities the war is destroying.”

Zelenskyy was asking musicians to take sides. He was urging them to become storytellers in the war of information, to make music to frame narratives of the invader and the invaded. It seemed like a reasonable request, one analogous to his pleas for anti-aircraft systems, tanks, and artillery from European countries and NATO members. After all, Vladimir Putin ordered the invasion of Ukraine in a war of aggression. [Credible reports](#) have been published about atrocities committed by Russian soldiers in Ukrainian cities. But music is not the same as weapons. Is it ethical for musicians to take part in the war of information? Should performers willingly produce war propaganda for one side or another?

On May 5, 2016, conductor Valery Gergiev led Russian musicians in a performance called “Prayer for Palmyra. Music Brings the Ancient Walls to Life.” The orchestra performed works by Johann Sebastian Bach, Rodion Shchedrin, and Sergei Prokofiev in the Roman Theater at the UNESCO World Heritage site of Palmyra—a symbolic venue representing one of the most sophisticated civilizations of the ancient world, and one which militants of the so-called Islamic State used to stage executions. In his opening speech, Putin described the concert as a “wonderful humanitarian event” which was a “symbol of gratitude, memory and hope”—the hope being to “free today’s world from this terrible scourge of international terrorism.” He added that any success in the fight against terrorism must be looked at as a “common victory.”

On the Russian state media channel RT, journalists recounted emotionally how the sounds of gunfire “have been replaced [in Palmyra] with the sounds of classical music.” No matter that the very same day [Russian or Syrian government aircraft](#) were bombing [a refugee camp near Sarmada](#), in rebel-held territory. “Music reviving the ancient walls, the hugely symbolic concert...shows that death and destruction will never win,” journalist Paula Siler said. “That death and destruction have been replaced, and always will be replaced with culture, history and civilization.”

Orchestras and musicians in Europe did not wait for Zelenskyy’s call to fill concert halls, online streams, and television and radio with music in support of his country. Dozens of concerts have been organized in solidarity with Ukraine since Putin ordered the invasion on February 24. The programs and settings of these benefit concerts have been extremely diverse. But two concerts involving European orchestras and international soloists, both broadcast online by the French-German TV station ARTE, reveal some of the strategies used to make classical music part of the information war, and their similarity with the tactics of Putin’s regime.

Two weeks after the Russian invasion of Ukraine, on March 11, the Lithuanian National Opera Orchestra and the Lithuanian National Opera Choir performed a concert in Vilnius called “[Strong Together – A Concert in Solidarity with Ukraine](#).” The date was carefully chosen: it coincided with the 22nd anniversary of the restoration of the independence of Lithuania, just before the collapse of the Soviet Union.

The concert setting was intended to display European identity and the common history of Lithuania and Ukraine. During the concert, on the stage just behind the orchestra, several versions of the flags of Lithuania, Ukraine, and the European Union

were projected onto a huge screen. The concert program, conducted by Ričardas Šumila and Margaryta Grynyvetska, began with the national anthems of Lithuania and Ukraine, and featured music by composers from each country. The concert, which also included a dance performance, ended with the [European anthem](#): the final chorus from the Ninth Symphony by Beethoven. (Played regularly at political events in Europe as a symbol of peace and democracy, the same symphony was also performed in 2017 at the Elbphilharmonie during the G20 summit in Hamburg before Putin, Trump, Erdoğan, Jinping, and other leaders from the world's top economies.)

In Vilnius, the performances of musical works were interjected with recorded political speeches, projected onto the screen, by Lithuania's Prime Minister Ingrida Šimonytė and the Belarusian opposition leader Sviatlana Tsikhanouskaya. These speeches were complemented by a live speech by Petro Beshta, the Ukrainian Ambassador in Lithuania. The speeches turned what was supposed to be a concert into something like a war council.

“Today Ukraine is fighting for the freedom of all of us. For a democratic world and for the hope that terror is not the most powerful force,” Šimonytė said, standing in front of the NATO flag, along with the three other flags projected onstage since the beginning of the concert. She ended her speech asserting that “the sounds of guns and bombs can seem to drown out all the world's music and make it no longer worth playing. But I am convinced that music needs to be even louder than before, because it is not the sound of indifference but the sound of hope. *Slava Ukraini!*”

The semantic register and rhetoric of Šimonytė's speech were strikingly similar to Putin's war propaganda at the Prayer for Palmyra concert. In addition to the assertion that one side was the true defender of freedom—in war, every actor says they are fighting for freedom—Šimonytė described music as the sound of peace and hope, replacing the sounds of bombs and guns. However, both Šimonytė and Putin forgot that music has often accompanied and intensified the sound of guns during war, as demonstrated by countless historical and contemporary examples of soldiers listening to music in training and combat, as well as music and sound used as torture.

The concert speeches framed Ukraine's fight against Russia as the fate awaiting all Europeans. “Right now, Ukraine takes responsibility to decide what the 21st century will look like. Today it depends on the Ukrainians how Europe in this century will be,” Tsikhanouskaya said.

The Ukrainian Ambassador, Petro Beshta, called Putin the “evil of the 21st century” and compared him to Hitler: “The face of evil of the 20th century is Hitler and Nazism; the face of evil of the 21st century is Putin and Putinism. They kill children, they kill women, they destroy hospitals, they destroy schools. There is nothing sacred left. They want to destroy the Ukrainian nation; they want to destroy democracy in Europe.” According to Beshta, the war in Ukraine is about civilization against barbarism. Just as in the Palmyra concert, the musicians were performing for freedom. Beshta added, “We will not let these forces bring darkness to our freedom. We will bring everyone who commits war crimes to justice: We will establish the new Nuremberg tribunal of Europe of the 21st century. And together we will win.”

This concert was also a nationalistic and militaristic event. Composers' citizenship appeared to be the main reason for their inclusion in the program—just as nationality is the main criteria for conscription in armed forces. The music of Beethoven represented a united Europe facing a clearly defined enemy. By performing music by Ukrainian and Lithuanian composers, the concert became a performance of national communities, initiated by national anthems, emotionally supporting the political speeches that led the narrative.

Four days after the concert in Vilnius, the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin and the Berlin Radio Choir also performed a [solidarity concert with Ukraine](#). Initiated by Georgian violinist Lisa Batiashvili, led by American conductor Alan Gilbert, and held at the Berliner Philharmonie, the concert featured a cast of international soloists: French oboist François Leleux, Russian-American pianist Kirill Gerstein, Franco-Mexican tenor Rolando Villazón, British-German pianist Ian Wekwerth, and German singer Max Raabe.

At this concert, no statements or speeches were delivered on the stage. No Ukrainian artists were showcased, nor was Ukrainian music performed (apart from the Ukrainian national anthem). But the concert program was curated to build the narrative of a common fate between Ukraine and European states. This narrative was traced through carefully selected musical works, explained throughout the concert by voice-over commentary and subtitles produced by ARTE. “The music of Giuseppe Verdi and Johann Sebastian Bach will seek to heal the wounds, to overcome the fear caused by the atrocities of the conflict. We will then be carried by the sweet melancholy of a set of Berlin songs, and the pianistic virtuosity of Maurice Ravel’s *Piano Concerto for the Left Hand*,” said the female voiceover at the beginning of the concert. “We will end with an optimistic breeze that blows in the Ninth Symphony created by Antonín Dvořák, the Symphony of the New World.”

But the rhetoric about the relationship between the musical performance and the war in Ukraine changed over the course of the concert in the voice-over commentary. At the beginning, the musicians were performing “to call for the cease of hostilities in Ukraine and for peace in Europe.” After *Requiem for Ukraine*, a work for solo violin written by Georgian composer Igor Loboda, Batiashvili’s performance was said to be “in support of the Ukrainians who are defending the territorial integrity of their country in the face of Russian imperialism, today with weapons, previously with demonstrations in Maidan Square.”

According to the voiceover, Verdi’s chorus “Patria oppressa” from the fourth act of his opera *Macbeth* gained a new meaning in the context of the Russian invasion of Ukraine: the work was “able to articulate the feeling of a whole population, to express their distress faced with the unspeakable in war.” It was the same for the song “Irgendwo auf der Welt,” by the German composer Werner Richard Heymann, which “sounds a note of hope in the midst of tragic events: it was sung in the early 1930s during the rise of Nazism, it finds an echo today in the conflict in Ukraine.”

Contrary to the concert in Vilnius, the narrative of the concert at the Berliner Philharmonie inserted the war in Ukraine into the longer history of Europe. World War I is evoked through Maurice Ravel’s *Piano Concerto for the Left Hand*, which “makes apparent the absurdity of war and its mutilations.” Then, looking further back in the past, the voiceover asserts that the consequences of the Thirty Years’ War (1618-1648) are audible in the music of Bach, hoping that the performance of the aria “Erbarme dich” from the *St. Matthew Passion* will “soothe all those who are closely affected by the war in Ukraine.” As in Palmyra, music is supposed to bring hope, replacing death and destruction with “culture, history and civilization.”

These concerts give ready-made answers and prevent us from asking questions in different ways. They show how European musicians and media are taking part, wittingly or not, in the war of information between Ukraine and Russia. The musicians’ intentions

are good: they want to support the beleaguered Ukraine as well as they can, as their governments' military, economic and diplomatic responses fluctuate or seem less than satisfactory. However, musicians have to be fair and accept that their performances cannot "tell the truth" about the war in Ukraine. Rather, their music is being used as war propaganda, exacerbating binary media representations: good-evil, perpetrator-victim, civilization-barbarism.

These representations can't stop or prevent war. On the contrary, they build antagonistic identities that are necessary to justify war, and can lead to the destruction of the designated enemies which are treated as cohesive wholes. History has proven that music can be used in opposite discourses during war: musical narratives frame the conflict according to particular, usually nationalistic views.

There is something absurd about all these people from opposite sides of these conflicts each claiming the mantle of "civilization" bestowed on them by music. If we—musicians, composers, and music scholars—hope to replace the sound of guns with music of all kinds, we need to do far more than play and sing national anthems and heroic requiems.

Musical performances outside the propaganda framework of these concerts, both Russian and Ukrainian, can build collective identities that are more open, diverging from those imposed by nation states—whether they are ruled by democratic or authoritarian regimes. Music performances act on our senses to change our perception of the world. Let's listen to and perform music to build creative bonds between transnational communities and foster understanding of the experiences of other people. Through music we can draw new cartographies of meaning and broaden knowledge, driving people into action for social justice. As musicians we can contribute to creating a meaningful common world. As citizens of the world, we must maintain our capacity for critical thinking free from the influence of the war propaganda of any nation state.

DISCUSSION : LA MUSIQUE EN TEMPS DE GUERRE

La principale critique du rédacteur en chef portait sur l'approche comparative entre les concerts européens de solidarité avec l'Ukraine et le concert à Palmyre. Il considérait que cette approche avait pour effet de rendre équivalentes les actions des musicien·ne·s russes en Syrie et celles des musicien·ne·s européen·ne·s et ukrainien·ne·s dans le contexte de l'invasion de leur pays. À ses yeux, cette comparaison n'était pas justifiable sur le plan moral puisqu'il était clair que dans la guerre en cours, la Russie était l'agresseur et l'Ukraine la victime. Une de ses inquiétudes était que certaines phrases de mon texte soient sorties de leur contexte sur les réseaux sociaux et que la revue soit accusée de banaliser ces rôles ou de nier les faits. De même, il considérait que certains termes que j'utilisais dans mes analyses des concerts de solidarité, comme ceux de « guerre d'information » ou de « propagande de guerre », n'étaient pas tout à fait justifiés, car au début de l'invasion les musicien·ne·s avaient tout simplement fait tout ce qu'il·elle·s pouvaient pour faire face à la guerre et soutenir l'Ukraine. Ces critiques me semblent recevables.

Je reconnaissais que l'approche comparative et le format choisi pour mon texte d'opinion rendaient difficile la mise en perspective historique des notions que j'employais. Le concept de propagande peut être perçu aujourd'hui de façon controversée en raison du fait qu'il est associé aux deux guerres mondiales et aux crimes

commis par les régimes totalitaires du xx^e siècle³. Cependant, l'utilisation de ce concept est pertinente dans le domaine de la musicologie pour étudier de façon comparative l'instrumentalisation de la musique à des fins de légitimation politique, tant par des régimes autoritaires que par des régimes démocratiques. Dans certains de mes travaux, j'ai proposé de considérer la propagande comme un dispositif « qui viserait non seulement à influencer mais aussi à provoquer l'identification et l'adhésion consciente des individus à un pouvoir perçu comme légitime » (Velasco-Pufleau 2014, p. 5). La musique étant par nature polysémique, l'un des enjeux principaux pour sa mobilisation dans les dispositifs de propagande est la maîtrise et l'encadrement du sens octroyé aux œuvres musicales dans des contextes spécifiques de représentation. Les discours qui accompagnent les concerts sont essentiels pour parvenir à cette maîtrise du sens dans laquelle toute interprétation divergente est exclue. C'est justement cette imposition univoque du sens dans le cadre des concerts de solidarité qui, de mon point de vue, justifie la mobilisation du concept de propagande.

Mon texte d'opinion ne visait pas à critiquer la résistance du peuple ukrainien à l'agression armée ordonnée par Poutine ou à remettre en question le travail d'enquête des journalistes ukrainien·ne·s et internationaux·ales au sujet des violations russes au droit humanitaire international. Il essayait plutôt de proposer une analyse des stratégies discursives et des assertions à propos de la musique mobilisées dans des concerts de solidarité avec l'Ukraine organisés par deux pays européens. Ainsi, j'ai décidé de prendre en compte les objections exposées ci-dessus lors de la rédaction d'un nouveau texte d'opinion, qui est paru dans *VAN Magazine* le 23 juin 2022 avec le titre « Cartographies of Meaning. Can Musicians Stand for Ukraine Without Participating in a Propaganda? » (Velasco-Pufleau 2022a)⁴. Ce texte laisse de côté l'approche comparative avec le concert à Palmyre tout en gardant l'essentiel de ma proposition critique vis-à-vis des concerts de solidarité.

De mon point de vue, ces concerts parlent autant des contextes politiques de leur pays de production que de la guerre qu'ils dénoncent. Par exemple, le drapeau de l'OTAN placé derrière la première ministre lituanienne lors de son discours à Vilnius est représentatif du sentiment d'instabilité politique qui dominait sur le plan international au début de l'invasion russe. Dans ce contexte, il était indispensable pour la Lituanie de rappeler à l'ancien occupant qu'elle était maintenant une membre à part entière de l'OTAN et que, de ce fait, toute violation de son intégrité territoriale aurait des conséquences différentes de celles de la guerre en cours (Oltermann 2022). De même, il me semble important de montrer les contradictions entre certains des objectifs affichés de ces concerts, comme le fait de vouloir œuvrer pour la paix en Europe tout en mobilisant des stratégies discursives qui exacerberaient des identités antagonistes sur des critères nationalistes. Cette exacerbation nationaliste aboutit à

3 Moins controversée, la notion de « guerre d'information » a été utilisée parfois de façon positive dans le contexte de la guerre en Ukraine, par exemple par des médias internationaux quand ils évoquent les stratégies de communication du président ukrainien Volodymyr Zelensky ou les actions des citoyen·ne·s ukrainien·ne·s pour défendre leur pays (Lytvynenko 2022).

4 Une version française de ce texte, enrichie d'exemples sonores et audiovisuels, est consultable dans mon carnet de recherche *Music, Sound and Conflict* (Velasco-Pufleau 2022b).

considérer des populations entières, qui sont par définition hétérogènes, comme des obstacles ou des menaces à l’existence d’autres nations. Ces constructions identitaires ne permettent pas de penser, par exemple, les dissident·e·s russes – c’est-à-dire les citoyen·ne·s, artistes et journalistes qui ont critiqué et se sont opposé·e·s activement à la guerre – comme des allié·e·s stratégiques dans la bataille contre le régime autoritaire de Poutine⁵.

Quelles alternatives pourrait-il y avoir aux identités antagonistes et aux patriotismes musicaux mobilisés en contexte de guerre ? J’évoque à la fin de mon texte des pistes de réflexion : proposer des identités transnationales, inclure des compositeur·rice·s dissident·e·s (russes, biélorusses et d’ailleurs), rompre avec les évidences imposées par les discours promilitaristes.

Un texte d’opinion est par définition destiné à prendre position, exposer un point de vue, créer une discussion à partir d’idées qui peuvent être perçues comme divergentes. Il participe au débat démocratique en exprimant un avis éclairé sur un sujet, avis qui peut être basé aussi bien sur des recherches approfondies que sur une expérience de terrain doublée d’une réflexion critique. Ce type de texte produit et transmet des connaissances. Toutefois, il obéit à une temporalité différente de celle de la recherche musicologique. Aujourd’hui, en relisant la version dépubliée de mon texte d’opinion, je pense que j’aurais pu exprimer plus clairement ma condamnation de l’invasion de l’Ukraine tout en prenant en compte la temporalité et la charge émotionnelle des événements en cours. Ainsi, la version publiée dans *VAN Magazine* me semble plus réussie et en accord avec la temporalité de sa parution.

La recherche musicologique a certainement besoin de formats d’écriture différents, ainsi que d’une distance temporelle plus longue qui puisse garantir le recul critique et le dialogue nécessaires pour faire avancer l’état des connaissances au sein des sciences humaines et sociales. L’invasion de l’Ukraine ne sera malheureusement pas le dernier conflit armé du XXI^e siècle. La musicologie continuera de proposer des ressources théoriques et des outils d’analyse critiques pour comprendre les constructions des identités, les justifications de la violence et la mobilisation des émotions en contexte de guerre à travers l’étude de la musique.

REMERCIEMENTS

Je voudrais remercier tout particulièrement Marie-Hélène Benoit-Otis pour son soutien tout au long de la rédaction de ce texte. Mes remerciements vont aussi à Clément Canonne, Laurent Feneyrou, François-Xavier Féron, Jonathan Goldman, Fanny Gribenski, Robert Hasegawa, Lena van der Hoven, Federico Lazzaro et Hugo Rodriguez.

FINANCEMENT

Cette recherche a été soutenue financièrement par le programme d’innovation et de recherche de l’Union européenne Horizon 2020, dans le cadre du projet Marie Skłodowska-Curie [ONTOMUSIC](#) (convention de subvention n° 101027828). L’organisme

5 Voir « [Oxxxymiron, Face, ic3PEAK. Les artistes russes s’opposent à Poutine](#) ».

subventionnaire n'a joué aucun rôle dans l'élaboration de cet article, qui reflète uniquement l'opinion de l'auteur.

BIBLIOGRAPHIE⁶

- AFP (2022), « Guerre en Ukraine. La Russie adopte de lourdes peines réprimant les “mensonges” sur son action à l'étranger », *Le Monde*, 22 mars, www.lemonde.fr/international/article/2022/03/22/moscou-adopte-de-lourdes-peines-reprimant-les-mensonges-sur-son-action-a-1-etranger_6118637_3210.html.
- Bergé, Pieter (2022), « Leningrad – Kiev », *Brussels Philharmonic*, 10 mars, www.brusselsphilharmonic.be/fr/magazine/leningrad-kiev.
- Feil, Martin (2022), « Lisa Batiashvili et l'Orchestre symphonique allemand de Berlin. Concert en soutien au peuple ukrainien », www.arte.tv/fr/videos/108415-000-A/lisa-batiashvili-et-l-orchestre-symphonique-allemand-de-berlin/.
- Kasten, Henning (2022), « L'Orchestre national de l'Opéra de Lituanie. Concert en soutien au peuple ukrainien », www.arte.tv/fr/videos/108273-000-A/l-orchestre-national-de-l-opera-de-lituanie/.
- Lytvynenko, Jane (2022), « Ukrainians Around the World Aren't Just Protesting—We're Fighting an Information War », *The Guardian*, 5 mars, www.theguardian.com/world/2022/mar/04/ukraine-protest-information-new-york.
- Oltermann, Philip (2022), « Nato's 'Achilles Heel'. Alliance Conducts War Games in Nervous Lithuania », *The Guardian*, 11 avril, www.theguardian.com/world/2022/apr/11/nato-achilles-heel-alliance-conducts-war-games-nervous-lithuania.
- « Oxxxymiron, Face, IC3PEAK. Les artistes russes s'opposent à Poutine », YouTube, 31:20, mis en ligne par Tracks- ARTE, 5 avril 2022, <https://youtu.be/TEj4oZILoEY>.
- Petridis, Alexis (2003), « Sound of Silence », *The Guardian*, 14 mars, www.theguardian.com/music/2003/mar/14/artsfeatures.popandrock.
- Velasco-Pufleau, Luis (2012), « Autoritarisme, politique symbolique et création musicale. Stratégies de légitimation symbolique dans le Mexique postrévolutionnaire et le Nigeria postcolonial », *Revue internationale de politique comparée*, vol. 19, n° 4, p. 15-40, <https://doi.org/10.3917/ripc.194.0015>.
- Velasco-Pufleau, Luis (2013a), « Chansons humanitaires, dépolitisation des conflits et moralisation des relations internationales à la fin de la Guerre froide », *Relations internationales*, vol. 156, n° 4, p. 109-123, <https://doi.org/10.3917/ri.156.0109>.
- Velasco-Pufleau, Luis (2013b), « The Spanish Civil War in the work of Silvestre Revueltas », dans Gemma Pérez Zalduondo et Germán Gan Quesada (dir.), *Music and Francoism*, Turnhout, Brepols, p. 321-347.
- Velasco-Pufleau, Luis (2014), « Réflexions sur les rapports entre musique et propagande », dans Massimiliano Sala (dir.), *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, Turnhout, Brepols, p. 3-15.
- Velasco-Pufleau, Luis (2022a), « Cartographies of Meaning. Can Musicians Stand for Ukraine Without Participating in a Propaganda? », *VAN Magazine*, 23 juin, <https://van-magazine.com/mag/ukraine-propaganda-music>.
- Velasco-Pufleau, Luis (2022b), « Musique et solidarité avec l'Ukraine. Comment les musiciens peuvent-ils s'opposer à la guerre sans devenir un instrument des dispositifs de propagande ? », *Music, Sound and Conflict*, 23 juin, <https://msc.hypotheses.org/4044>.

6 Tous les hyperliens ont été vérifiés le 23 juin 2022.

Velasco-Pufleau, Luis (2022c), « Quand les célébrités s'exhibent. Régimes de visibilités et abandon de la justice sociale dans les chansons humanitaires », dans Sébastien Farré, Jean-François Fayet et Bertrand Taithe (dir.), *L'Humanitaire s'exhibe (1867-2016)*, Chêne-Bourg, Georg éditeur, p. 354-372, <https://doi.org/10.32551/GEORG.12795>.

Weaver, Matthew (2022), « Cardiff Philharmonic Removes Tchaikovsky Performance Over Ukraine Conflict », *The Guardian*, 9 mars, www.theguardian.com/uk-news/2022/mar/09/cardiff-philharmonic-orchestra-removes-tchaikovsky-over-ukraine-conflict.