Transposition

Musique et Sciences Sociales

7 | 2018

Le prix de la musique

Samuel Llano, *Whose Spain ? Negotiating “Spanish Music” in Paris, 1908-1929*

Oxford/New York, Oxford University Press, 2012.

Igor Contreras Zubillaga

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/2646>

DOI : 10.4000/transposition.2646

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Igor Contreras Zubillaga, « Samuel Llano, *Whose Spain ? Negotiating “Spanish Music” in Paris, 1908-1929* », *Transposition* [En ligne], 7 | 2018, mis en ligne le 15 septembre 2018, consulté le 25 septembre 2020.
URL : <http://journals.openedition.org/transposition/2646> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transposition.2646>

Ce document a été généré automatiquement le 25 septembre 2020.

La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Samuel Llano, *Whose Spain ? Negotiating “Spanish Music” in Paris, 1908-1929*

Oxford/New York, Oxford University Press, 2012.

Igor Contreras Zubillaga

RÉFÉRENCE

Samuel Llano, *Whose Spain? Negotiating “Spanish Music” in Paris, 1908-1929*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2012.

- ¹ Le secrétaire de la section espagnole de la Société Internationale pour la Musique Contemporaine, Antonio Iglesias, écrivait à propos du *Trio pour flûte, hautbois et clarinette basse* de Joaquim Homs, programmé en 1956 à Stockholm : « Des personnes qualifiées se sont rapprochées pour me dire, surprises, que “dans l’œuvre de Homs il n’y avait pas d’Espagne”¹ ». Aux oreilles de ces « personnes qualifiées », la musique d’Homs – pionnier dans l’utilisation de la technique dodécaphonique en Espagne – ne sonnait sans doute pas aussi « espagnole » que celle de compositeurs tels que Falla, alors considéré comme le meilleur représentant du caractère espagnol dans la musique savante du XX^e siècle. L’anecdote, au-delà d’être perçue – à l’instar d’Iglesias – comme une preuve de la méconnaissance que l’on avait, à l’étranger, de la création musicale contemporaine en Espagne, est un bon exemple de la persistance d’un certain préjugé sur ce qu’était supposée être la « musique espagnole » ; un lieu commun imprégné d’essentialisme où des notions comme celles d’appartenance et d’authenticité étaient centrales. Le livre de Samuel Llano *Whose Spain ? Negotiating “Spanish Music” in Paris, 1908-1929* montre que cette idée prit en grande partie racine dans la capitale française au cours du premier tiers du XX^e siècle.
- ² Effectivement, le fort sentiment de crise nationale vécu en Espagne à la fin du XIX^e siècle – accentué par la perte, en 1898, des dernières colonies d’outre-mer – a conduit à

une recherche pressante des supposées racines et essences de l'identité espagnole. Dans ce contexte, plusieurs personnalités du monde intellectuel et artistique, frustrées par la perception du caractère périphérique de leur production, s'empressent de chercher à l'étranger, et particulièrement à Paris, les moules narratifs avec lesquels construire un nationalisme culturel triomphant, c'est à dire : autant accepté à l'intérieur du pays que reconnu et estimé à l'échelle internationale. En ce qui concerne la musique, ces personnalités parviennent à définir avec leurs homologues européens, notamment avec les Français, la manière avec laquelle l'identité et la musique espagnole pourraient être formulées. Ce processus a lieu dans le contexte d'un flux intense de capital humain, culturel et économique traversant les Pyrénées ainsi que d'une importante présence de musiciens, artistes et écrivains espagnols à Paris qui se joindront à ceux provenant du reste du monde. De plus, il se nourrit d'un sentiment similaire de crise de la part des intellectuels français qui, poussés par l'affaire Dreyfus, éprouveront le besoin de définir l'identité française et ses rapport avec l'« Autre », une catégorie qui, comme le signale l'auteur de *Whose Spain ?*, comprend l'Espagne. Dans son livre, Llano se propose donc de cerner le concept de « musique espagnole » dans l'imaginaire intellectuel français, identifiant les individus, groupes sociaux et institutions engagées dans sa définition et dévoilant leurs programmes politiques et idéologiques respectifs. L'auteur analyse également la façon dont les diverses tentatives de définir la « musique espagnole » aident ces personnalités, collectifs et institutions à se placer au sein du champ intellectuel et artistique de l'époque, en faisant usage du concept pour articuler leurs relations mutuelles et manifester leurs propres angoisses culturelles.

- 3 La première partie du livre aborde l'utilisation du concept de « musique espagnole » en tant que « propagande » politique antiallemande après la guerre franco-prussienne et son instrumentalisation par des personnalités comme le critique musical Henri Collet dans le but d'opposer les valeurs de la France catholique au « paganisme » italien et au protestantisme. Collet, fortement influencé par les idées de Charles Maurras et Maurice Barrès, n'hésita pas à considérer la « musique espagnole » comme un « allié culturel » de la cause antiallemande, sans pour autant remettre en question sa conviction dans la supériorité de la culture française. Ainsi, tel que le souligne Llano, le critique musical, appelant au trope du « noble sauvage », situera l'Espagne dans les marges de la civilisation européenne en la qualifiant d'« inférieure » (p. 31) malgré sa prétention de vouloir la libérer du stigmate de l'exotisme. De toute cette analyse éclatante et passionnante que nous offre Llano, la seule chose restant un peu vague est la catégorie de « propagande », qui lui sert à désigner à la fois une méthode de communication et les objets mobilisés par cette méthode. Des précisions auraient été utiles en raison de la place centrale que la propagande occupe dans cette première partie du livre (intitulée « "Spanish Music" as Propaganda ») et du large éventail d'initiatives et de formats que le terme recouvre. Le concept apparaît même dans la définition d'« hispanistes » que l'auteur fournit dans les premières pages du volume : « By *hispanistes* I refer to a loose group of professionals and specialists in various areas of Hispanic culture and history, who played a key role in shaping and spreading French propaganda in Spain. » (p. 5).
- 4 La deuxième partie du livre, « Negotiating "French" and "Spanish" Music », explore deux opéras dont la création mène critiques musicaux, auditeurs et compositeurs à s'interroger sur la manière dont ils conceptualisent et imaginent la « musique espagnole » au cours des années qui précèdent la Grande Guerre : *La Jota* (1911) de Raoul Laparra et *La Vie brève* (1914) de Manuel de Falla. La pièce de Laparra, dont l'intrigue se déroule durant la Première Guerre carliste (1833-1840) – qui opposa les

partisans de l'infant Carlos María de Borbón et d'un régime absolutiste aux défenseurs d'Isabelle II et de la régente María Cristina de Borbón, dont le gouvernement était à l'origine une monarchie absolutiste modérée mais devint libéral afin d'obtenir le soutien populaire –, est analysée à la lumière des divisions entre libéraux et conservateurs au sein de la société française après l'affaire Dreyfus. L'opéra de Laparra, malgré sa volonté de dépasser certains stéréotypes – l'auteur s'éloigne de l'Andalousie ensoleillée et situe l'œuvre dans un village d'Aragon près des Pyrénées – contribue également à réaffirmer, à travers l'utilisation de procédés compositionnels provenant du vérisme, des lieux communs qui définissent l'Espagne comme un pays fondamentalement violent et tragique, une image déjà véhiculée par *Carmen* de Bizet. Quant à *La Vie brève*, Llano retrace magistralement l'itinéraire ardu qui culmine avec la création de la pièce à Nice en 1913 et, quelque mois plus tard, à Paris, ainsi que les divers récits mobilisés pour donner forme à l'idée d'une « école musicale espagnole ». Llano situe ce débat autour de l'œuvre de Falla à l'intérieur du conflit de classe, race et genre derrière lequel se cache la question de l'appartenance nationale. Il critique par ailleurs des lectures comme celles du musicologue James Parakilas qui réifient sa production musicale en tant que « produit » de l'auto exotisme du compositeur : « Parakilas conceives of representation as a form of domination, and he casts the represented "Other" as a passive object of cultural imperialism » (p. 148-149). Face à cette perspective, Llano choisit de mettre l'accent sur « l'imitation intertextuelle » pratiquée par le compositeur et sur sa capacité critique au moment de s'adresser au public et aux intellectuels du pays d'accueil. Donner alors la parole à Falla lui-même constitue sans doute l'une des idées les plus brillantes du livre.

- 5 Enfin, la troisième partie du livre – « Building the Postwar Order » – analyse les continuités et discontinuités de l'évolution de la notion de « musique espagnole » après la Grande Guerre, quand la « propagande » française ne cherchait plus à rompre la neutralité de l'Espagne. Ici, Llano revoit les interprétations qui résultèrent de la célébration du cinquantième anniversaire de la création de *Carmen* et la réaction critique à l'hommage que l'Opéra-Comique offrit à Falla en 1928 et dans lequel furent programmés *La Vie brève*, *L'Amour sorcier* et *Les Tréteaux de Maître Pierre*. Dans un contexte où la France a besoin de reconstruire sa relation avec l'« Autre », l'opéra de Bizet devient le paradigme du caractère français, redéfini comme comique et vital face à la supposée gravité et pesanteur allemande. L'hommage à Falla, de son côté, offre la possibilité de relire l'Espagne non pas à partir d'une perspective primitiviste, mais en tant que participant au projet civilisateur parisien. C'est notamment le cas de *L'Amour sorcier*, particulièrement apprécié par la critique qui voit dans la pièce et dans la performance d'Antonia Mercé « La Argentina » un équilibre entre, d'une part, le traditionalisme esthétique et le soi-disant italianisme de *La Vie brève* et, de l'autre, le modernisme musical et visuel du *Tréteaux de Maître Pierre*. Pour Llano, cette réaction montre que la critique musicale parisienne « were ready to couch "Spanish music" in the same rhetoric that they used to describe "French music", and, therefore, to bring down, if only momentarily, the ontological divide between both concepts » (p. xxii).
- 6 *Whose Spain?* est une contribution importante à l'histoire culturelle contemporaine. Elle illustre que toute formulation catégorique de la part du discours critique à propos du concept de « musique espagnole » risque de passer sous silence la dynamique spatio-temporelle des contextes historiques qui résistent à l'uniformité. Des termes souvent imprécis tels qu'« exotisme » ou « appropriation » sont ici remplacés par une analyse de négociations culturelles concrètes. La critique musicale française du début du xx^e

siècle écrit sur la « musique espagnole » depuis une multiplicité de situations privilégiant, d'abord, des conceptions qui insistent sur le caractère marginal de l'identité espagnole et, plus tard, l'acceptation progressive de l'idée d'une école nationale dans une certaine mesure autonome. L'analyse détaillée de la littérature musicologique française réalisée par Llano révèle la présence constante du contexte politique et culturel de ses auteurs, ainsi que l'irréductibilité du concept de « musique espagnole » aux conceptions unitaires et homogènes. La multiplicité des intérêts et des conflits, la richesse des perspectives, les ambiguïtés des textes ou, tel que le formule Llano lui-même, les « angoisses » qui se cachent derrière les discours et productions musicales conformément un paysage où il n'y a pas de place pour des explications réductionnistes et dichotomiques qui s'excluent.

NOTES

1. IGLESIAS Antonio, « El XXX Congreso Mundial de Música y asamblea general de delegados de la SIMC en Estocolmo », *Ritmo*, n° 280, juillet-août 1956, p. 5.

AUTEURS

IGOR CONTRERAS ZUBILLAGA

Igor Contreras Zubillaga est British Academy Postdoctoral Fellow à l'Université de Huddersfield (Royaume-Uni). Il a fait son doctorat à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris avec une thèse sur l'avant-garde musicale espagnole sous le régime de Franco (Mention Spéciale du Jury au Prix PSL en SHS, 2018). Il a publié des articles sur ce sujet dans plusieurs ouvrages collectifs consacrés à l'histoire culturelle et à la musique espagnole du xx^e siècle, ainsi que dans des revues scientifiques de musicologie et d'histoire. Par ailleurs, il est co-éditeur des collectifs *Composing for the State : Music in Twentieth-Century Dictatorships* (Routledge, 2016), *À l'avant-garde ! Art et politique dans les années 1960 et 1970* (Peter Lang, 2013), et *Le son des rouages. Représentations des rapports homme-machine dans la musique du xx^e siècle* (Éditions Delatour France, 2011). Il est membre du comité de rédaction de la revue électronique *Transposition. Musique et sciences sociales* dans laquelle il a dirigé deux numéros : *Musique et théorie queer* (n° 3, 2013) et, avec Talia Bachir-Loopuyt, *Musique, histoire, sociétés. Les études sur la musique à l'EHESS* (hors-série 1, 2018). Actuellement, il travaille sur les rapports entre musique et démocratie dans l'Espagne post-franquiste.