



HAL
open science

Cuivres critiques : la musique comme tactique d'action directe

Andrew Snyder, Jedediah Sklower

► **To cite this version:**

Andrew Snyder, Jedediah Sklower. Cuivres critiques : la musique comme tactique d'action directe : in Elsa Grassy & Jedediah Sklower (dir.), Politiques des musiques populaires au XXIe siècle, Guichen, Mélanie Seteun, 2016, p. 211-232. 2016, 10.4000/books.ms.965 . hal-02189900

HAL Id: hal-02189900

<https://hal.science/hal-02189900>

Submitted on 15 Feb 2024

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.

Cuivres critiques : la musique comme tactique d'action directe

Andrew Snyder

Traduit de l'américain par Jedediah Sklower

« L'action directe, c'est agir comme si l'on était déjà libre. » Ce précepte orne une affiche placardée dans l'immeuble du syndicat *Unite Here* (un syndicat national de travailleurs de l'hôtellerie), dans le centre-ville d'Oakland. C'est là que le *Brass Liberation Orchestra* (BLO) répète toutes les semaines, en face de la place principale de la ville, siège du mouvement *Occupy Oakland*. Le BLO est une fanfare politique et une troupe de danse composée de 25 membres, formée en 2002 afin de renforcer la gauche et sa culture dans la région de la baie de San Francisco.

J'ai intégré le BLO via mon engagement dans le mouvement *Occupy* de la région de la baie de San Francisco. La fanfare a en effet rythmé de nombreuses manifestations, marches et autres actions de « l'Automne américain ». Je suis devenu un membre actif en tant que trompettiste, compositeur-arrangeur et chef de fanfare. J'ai depuis participé en moyenne à plus d'une action par semaine. La recherche présentée ici repose sur un mélange d'auto-ethnographie, d'analyse de vidéos d'« actions musicales directes », de nombreuses conversations informelles et d'entretiens formels.

Dans un article du *San Francisco Chronicle* traitant du BLO, Megan Swoboda, trompettiste au sein de l'orchestre et cogérante de la Ruckus Society, une association qui propose des stages d'entraînement à l'action directe, affirme :

Nous sommes une organisation politique; nous ne sommes pas qu'une simple fanfare... Je conçois le Brass Liberation Orchestra comme un

groupe d'affinité¹ dédié à l'action directe, qui a pour objectif de se servir de la musique comme d'un outil tactique au service de l'action.
(Kuperberg 2013)

Dans cette perspective, le BLO, en tant que « groupe d'affinité dédié à l'action directe² », travaille de façon autonome comme orchestre, et collectivement avec de nombreux autres organisateurs d'actions militantes. Le BLO leur propose toute une panoplie d'interventions créatives. En effet, depuis son lancement, il a été impliqué dans de nombreuses campagnes nationales et locales d'importance, en plus d'*Occupy* : anti-guerre, anti-mondialisation néolibérale, contre la gentrification de quartiers, pour les droits des immigrés ou des personnes LGBTQ. Le BLO fait partie d'un réseau plus vaste de fanfares politisées qui s'est développé aux États-Unis et en Europe ces vingt dernières années (*Making Contact*, 2010 ; Garofalo, 2012³). Bon nombre de ces orchestres réfléchissent à une manière stratégique d'investir des espaces de protestation afin de les rendre plus inclusifs et mobilisateurs, que ce soit auprès des manifestants ou des passants. Ils s'inspirent d'un répertoire varié, tiré notamment des *protest songs* des années 1960 et 1970, ainsi que de la musique de La Nouvelle-Orléans, des Balkans, d'Amérique latine ou du pop-rock. Si ces orchestres sont blancs pour la plupart, ils puisent dans la musique de cultures marginalisées – les membres du BLO

[1] Dans la théorie anarchiste récente, il s'agit de petits groupes organisés selon des principes libertaires et militants par l'action directe. [NDT]

[2] La notion, dans les mouvements d'inspiration anarchiste actuels, ne renvoie pas nécessairement à ses connotations violentes (propagande par le fait de la fin du XIX^e siècle, groupe des années 1970, etc.). [NDT]

[3] Des fanfares politisées, telles que la Bread and Puppet Marching Band et la San Francisco Mime Troupe Gorilla Marching Band, ont fait office de précurseurs de cette tendance. Georges McKay a rendu compte de la présence de fanfares de jazz *New Orleans* dans les manifestations anti-nucléaires britanniques des années 1950 (McKay, 2003). Néanmoins, les membres du BLO et d'autres fanfares du réseau considèrent que l'épanouissement depuis une vingtaine d'années d'une culture de fanfares alternatives en Amérique du Nord et en Europe constitue un phénomène distinct par sa dimension translocale. Ils citent notamment l'émergence d'orchestres tels que l'Infernal Noise Brigade à Seattle et les fanfares radicales italiennes (par exemple Titubanda à Rome et Ottoni a Scopio à Milan), qui ont toutes pris leur essor depuis 15-25 ans, parallèlement au mouvement altermondialiste. Il est possible cette dimension translocale de leur mise en réseau soit leur seule caractéristique inédite, là où l'utilisation de cuivres et de percussions dans des luttes sociales remonte à bien plus loin historiquement et soit bien plus dilatée géographiquement. [NDÉ : voir également l'article de Noriko Manabe, où l'auteur traite de l'orchestre de percussions japonais Illcommonz, dans cet ouvrage.]

admettent néanmoins le caractère problématique de telles formes d'appropriation culturelle. D'après mon expérience, leur majorité rejette consciemment le répertoire traditionnellement associé aux fanfares – la musique patriotique, militaire ou sportive – considéré comme emblématique de la culture blanche conservatrice qu'ils visent à remettre en cause. Ainsi, la scène des fanfares de rue militantes se distingue à la fois les fanfares traditionnelles et des cultures musicales protestataires des États-Unis et d'Europe des années 1960 et 1970, par le choix des genres joués, ses pratiques d'interprétation musicale de même que par la moindre importance accordée aux paroles. À Boston, le festival annuel de fanfares de rue militantes *Honk ! [Honk ! Festival of Activist Street Bands]* offre depuis 2006 un nouvel espace pour que ces orchestres jouent les uns pour les autres et partagent des chansons, des styles, des idées et des stratégies de représentation musicale et d'organisation ; certains de mes informateurs considèrent *Honk !* comme un mouvement social en soi. Le BLO fait par conséquent partie d'un réseau militant et musical mondial, reflet de la progression du translocalisme dans le militantisme de gauche contemporain (Hardt & Negri, 2004 ; Mason, 2012).

Alors que de nombreuses études ont décrit le rôle de la musique dans les mouvements sociaux, elles se sont en général contentées d'analyser le caractère politique des paroles, les machinations de l'industrie musicale ou encore le travail politique de certains musiciens (Eyerman & Jamison, 1998 ; Fischlin, 2003 ; Rosenthal & Flacks, 2011). Peu de recherches ont tenté de comprendre comment la musique participe d'une stratégie d'action directe, et encore moins la manière dont la musique instrumentale, et non les paroles, exprime une vision politique et interagit avec des espaces militants (Roy, 2010). Le but de cet article est de décrire comment le BLO met en œuvre une critique radicale des manières conventionnelles de faire de la musique. Je vais ici analyser deux exemples d'actions du BLO, la première dans le mouvement des droits LGBTQ et la seconde dans le mouvement *Occupy*, afin de montrer comment faire de la musique, que ce soit devant un public passif ou actif, peut constituer une stratégie d'action efficace. Je considère que le fait « d'agir comme si l'on était déjà libre » équivaut à une « mise en œuvre de la liberté », que je définis comme une stratégie performative de protestation et de révolution.

Action directe et préfiguration politique

L'action directe est un concept communément utilisé pour faire référence à une démarche politique qui déborde des formes classiques de mobilisation, qu'elles soient approuvées par l'État ou réformistes. D'ordinaire, il renvoie à des actions de protestation non violente ou violente à l'occasion desquelles les manifestants défient les restrictions légales et s'approprient les problèmes qui les concernent. Parmi ses formes, on peut citer les *sit-in*, l'occupation de lieux de travail, la destruction de propriété et l'interruption physique de dispositifs techniques, parfois au risque de se blesser grièvement. En ce sens, même si le but de l'action est de s'adresser à une instance officielle, le mode d'action est « libre » en ce qu'il n'est pas déterminé par les formes conventionnelles de la mobilisation politique. Le *Manuel du Militant de la Midwest Academy* [*Midwest Academy Manual for Activists*] soutient qu'il y a action directe lorsque « [l]es gens directement affectés par un problème agissent pour le résoudre », de telle sorte qu'ils transforment les rapports de forces et qu'ils acquièrent ainsi un sentiment de leur propre puissance, définie selon leurs propres termes » (Bobo *et al.*, 2010 : 11). Même si les problèmes visés par telle ou telle action ne concernent pas nécessairement les membres du BLO, l'orchestre agit aux yeux des organisateurs et des communautés impliquées comme un groupe d'affinité pratiquant l'action directe.

Dans l'introduction de son livre *Direct Action : An Ethnography* (2009), David Graeber fait écho à l'affiche du syndicat *Unite Here* : « Lorsque l'on est confronté à des structures d'autorité illégitimes, l'action directe consiste à persévérer dans l'idée que l'on agit comme si l'on était déjà libre. » (Graeber 2009, 203) Bernard Harcourt note quant à lui l'influence de la philosophie anarchiste contemporaine sur le mouvement *Occupy* et consorts, et préfère le concept de « désobéissance politique » à celui de désobéissance civile :

La désobéissance civile n'a pas pour visée de supplanter les institutions législatives ou la structure légale du gouvernement, mais plutôt de transformer les lois existantes en démontrant leur injustice. La « désobéissance politique », par contraste, résiste à la manière même dont nous sommes gouvernés. Elle refuse la structure de la politique partisane, le simple réformisme, l'injonction à s'identifier à un parti. (Harcourt, 2012 : 47)

À partir des idées de Graeber et de Harcourt, je définis l'action directe comme le fait d'agir à partir du postulat selon lequel l'État n'a aucune autorité morale, et je la considère comme un mode d'action qui s'oppose activement aux politiques et formations hégémoniques et auxquelles il propose une alternative démocratique. Certes, la distinction entre désobéissance civile et politique est souvent purement formelle. Cependant, la conception de l'action directe comme promotion de nouvelles formes de systèmes politiques anime l'idéologie du BLO ainsi que ses méthodes de travail. Graeber soutient qu'idéalement, elle constitue

une façon de s'engager activement dans le monde pour le changer, dans laquelle la forme de l'action – ou du moins son organisation – est en elle-même un modèle du changement que l'on souhaite faire advenir.
(Graeber, 2009 : 206)

En ce sens, l'action directe est une forme de « préfiguration politique », dans laquelle l'action est une représentation en actes de nouvelles relations sociales et politiques, ainsi qu'une interpellation explicite du pouvoir. La liberté en action, alors, ce n'est pas seulement la *liberté* de faire advenir le changement selon ses propres termes, mais aussi le *fait d'être libre* de relations sociales et politiques conventionnelles qui pourraient inhiber une telle action. Ainsi, l'action directe pourrait être considérée comme la mise en œuvre performative de l'utopie, dans laquelle on fait l'expérience de sa propre libération vis-à-vis de l'État, du moins de façon temporaire (Dolan, 2001).

Le BLO comme action directe

Graeber considère que l'action directe n'est pas qu'une affaire d'opposition mais aussi la création d'une alternative – ce qu'il appelle préfiguration politique. En ce sens, les valeurs politiques du BLO sont à l'œuvre non seulement dans les choix de causes défendues mais aussi dans sa manière d'agir et de s'organiser. Dans l'émission de radio « Marching for Change », consacrée aux fanfares politiques, le narrateur suggère que « le BLO est en soi un projet politique, en un sens. Ce qu'il joue, comment et quand il le joue, ainsi que sa manière d'opérer : tout est ancré dans son désir de justice sociale » (*Making Contact*, 2010).



Fig. 1. Brass Liberation Orchestra - @ HONK Festival, 2008

La charte du BLO, rédigée au moment de sa formation⁴, révèle la réflexivité de ses objectifs, à la fois par ses actions et comme acteur d'un dispositif culturel plus large :

Le Brass Liberation Orchestra fait du boucan dans les rues à des fins d'inspiration, d'incitation, d'agitation, de déploration, de célébration et de communication. Nous sommes solidaires de groupes et de mouvements qui œuvrent à un monde plus juste et plus équitable. Nous sommes en gestation. Nous participons à l'édification d'un groupe multigenre/multiracial/multigénérationnel qui fait progresser la culture de gauche et la renforce.

Le BLO s'organise autour de cinq principes [*points of unity*] qui ont pour but de présenter une plateforme politique cohérente aux membres, aux éventuels candidats aspirant à le rejoindre et aux organisations politiques qui pourraient être intéressées par une collaboration :

[4] Brass Liberation Orchestra (s.d.), « BLO politics », site du BLO, <http://brassliberation.org/politics.php> [consulté le 10 juillet 2015].

1. La musique est libération : la culture est une célébration de la vie et de la créativité humaine. Nous nous servons de la musique comme réponse à l'oppression sociale, afin de soutenir et de construire nos mouvements, et comme expression du monde dans lequel nous voulons vivre. [...].
2. Justice raciale et sociale : nous œuvrons à défier et à éliminer toute forme de domination [...].
3. Diversité des stratégies politiques : [...] nous travaillons dans l'esprit de l'unité de la gauche afin de surmonter sa fragmentation aux États-Unis.
4. Respect de la culture : nous œuvrons à une société qui respecte toutes les cultures, à l'entente interculturelle, à la justice sociale et à la solidarité humaine [...].
5. Respect de la terre : [...] nombre d'entre nous sont opposés au capitalisme parce que la destruction de l'environnement a atteint le stade d'écocide⁵.

« La musique comme libération » reflète la croyance selon laquelle la musique est émancipatrice d'un point de vue spirituel et politique : elle nous aide à agir comme si nous étions déjà libres et par conséquent à devenir effectivement plus libres. L'engagement dans une pratique musicale est proposé comme forme de désobéissance politique vis-à-vis de structures sociales hiérarchiques et oppressives. Le BLO entend opérer différemment d'orchestres conventionnels et servir de ressource et d'exemple à d'autres. De fait, de nombreux orchestres qui se sont formés après le BLO le citent comme source d'inspiration, à l'instar du Rude Mechanical Orchestra à New York⁶ ou du Chaotic Insurrection Ensemble à Montréal.

La composition socioprofessionnelle de l'orchestre fait preuve d'une certaine diversité : parmi ses membres, on compte des syndicalistes, des professeurs d'université, des enseignants, des chômeurs, des étudiants, des militants, des artistes, des travailleurs du secteur technologique. En revanche, il est majoritairement blanc, ses membres les plus actifs ont généralement entre 25 et 40 ans et

[5] Brass Liberation Orchestra (2004), « Points of Unity », site du BLO, <http://www.brassliberation.org/pou.php> [consulté le 10 juillet 2015].

[6] Voir le texte de Naomi Podber dans cet ouvrage. [NDÉ]

viennent surtout de milieux favorisés. Les tentatives pour y inclure des minorités raciales, des travailleurs des classes populaires, des femmes et des personnes LGBTQ ont eu un succès mitigé dans l'histoire de l'orchestre. Le BLO s'est saisi de ces problèmes, en tentant de mettre en œuvre, tant bien que mal, une parité des genres ou une participation égalitaire des membres aux différentes tâches et fonctions, notamment par la rotation des responsabilités (dans son organisation musicale, ses stratégies, ou dans le travail de répétition), afin de prévenir la cristallisation de rôles stables dans le groupe ; les différences d'expertise et d'expérience contrecarrent néanmoins souvent ces aspirations.

Le groupe s'affiche comme un collectif sans leader, prenant des décisions par consensus : un seul membre peut bloquer n'importe quelle proposition. Ce processus décisionnaire a été influencé par la lecture de l'article « The Tyranny of Structurelessness » de Jo Freeman (1972) par de nombreux membres. L'auteur soutient que la tendance de nombreux groupes anarchistes à résister à des structures de décision formelles tend à rendre invisibles les hiérarchies de pouvoir et les responsabilités qui en découlent. Si j'ai pu observer des tensions liées à ce modèle de décision, mon expérience m'a amené à conclure que cette culture promeut la conciliation et décourage fortement le veto individuel. Les membres apprécient un tel modèle horizontal d'engagement critique ; ils admettent toutefois qu'il peut se révéler lent et provoquer des désaccords, et j'ai pu observer que des facteurs comme l'ancienneté, une expertise spécifique ou les hiérarchies sociales préexistantes donnent plus de poids à l'opinion de certains membres.

Lors du processus d'adhésion au BLO, les candidats sont recrutés en fonction de nombreux critères tels que leur expérience militante, musicale et artistique, leur adhésion à l'idéologie et aux principes de l'orchestre. Comme l'indique clairement le point 1 de sa charte, le fait d'intégrer des musiciens de tous niveaux de compétence est constitutif de l'histoire et de l'identité du BLO ; l'expérience, l'engagement et le jugement politiques peuvent dans certains cas compter plus que l'expérience musicale. Il est arrivé au BLO de rejeter des musiciens confirmés si l'on percevait une absence d'engagement politique, et d'adopter des stratégies de discrimination positive pour le recrutement. Si l'orchestre peut être perçu comme politiquement

élitiste, de tels sacrifices sont considérés comme nécessaires afin de maintenir sa cohérence idéologique et son ouverture aux minorités, aux femmes, aux travailleurs et aux personnes LGBTQ.

D'autres fanfares ne font pas face aux mêmes défis, dans la mesure où des musiciens de tous niveaux de compétence, professionnels comme débutants, cherchent un terrain d'entente musicale. Le répertoire du BLO est souvent constitué de mélodies et de structures d'accords simples ainsi que de rythmes répétitifs. Pourtant, dans ce cadre simple, les musiciens plus expérimentés peuvent agrémenter certains morceaux d'improvisations, de polyrythmies, d'harmonies, de contre-mélodies et de longs solos – techniques que les musiciens moins qualifiés pourront éventuellement apprendre progressivement. Toujours est-il qu'une fois dans la rue, les musiciens les plus accomplis doivent remettre en cause leur autorité, et encourager les compétences et capacités de direction des autres.

Le BLO dans des actions directes

Le BLO emploie un ensemble de stratégies *in situ* afin de s'adapter efficacement aux contextes variés et souvent imprévisibles dans lesquels il joue. Dans une semaine typique, il pourra participer à une collecte de fonds festive pour une association, à une marche en faveur des droits des immigrés et à l'occupation d'un lieu de travail. Des formes musicales cycliques et simples permettent au groupe d'interagir avec les protestataires et les espaces de conflit. La fanfare pourra par exemple faire taire les cuivres pour ne proposer qu'un cliquetis percussif, invitant ainsi les manifestants à l'accompagner en entonnant un chant adapté aux circonstances. Un système gestuel signale les différentes sections d'une chanson – breaks aux percussions, solos, lignes de basse – et permet à l'orchestre de répondre musicalement aux événements. Certains membres considèrent pourtant que ce système est lourd et inhibe toute possibilité d'apprentissage de formes complexes.

La mobilité d'une fanfare de cuivres lui permet une certaine flexibilité pour conduire ou suivre des manifestants et pour investir des espaces inconnus, sans grande préparation nécessaire. Le pouvoir de mobilisation des fanfares a même été repéré par les autorités, de

façon occasionnelle – et assez absurde : dans un article sur le Rude Mechanical Orchestra (la « fanfare sœur » du BLO à New York), le *New York Times* a cité un extrait d'un rapport de police préparé avant la Convention Nationale du Parti Républicain à New York, selon lequel « une accélération rythmique indique l'imminence d'une attaque » (Moynihan, 2003).

Les membres du BLO que j'ai interviewés m'ont affirmé qu'utiliser la musique dans des actions militantes rend audible et visible leur action. En créant ou en renforçant le sentiment communautaire, la musique peut offrir une occasion de participer émotionnellement et affectivement à une mobilisation et de repousser des limites conventionnelles, spatiales et légales (McKay, 2007 ; Biddle, 2009 ; Sterne, 2012). Deepa Varma, militante pour le droit au logement et danseuse au sein du BLO, pense que le BLO peut fournir un soutien émotionnel et social à des protestataires qui transgressent des limites légales : se faire arrêter en musique permet par exemple de « désamorcer la honte » de l'événement (entretien personnel, 2013). Par sa présence, le BLO peut ainsi offrir la sensation que de telles inversions de l'ordre social ne sont pas épisodiques et irrationnelles mais élaborées et réfléchies. Varma suggère que « l'occupation d'un espace public par un orchestre légitime une action, peut-être parce que celui-ci projette une image d'organisation ».

Le BLO se fait embaucher grâce à son puissant réseau militant de la baie de San Francisco. De nombreux membres de la fanfare sont militants syndicaux, activistes alimentaires [*food activists*], formateurs à l'action militante, graphistes militants : la fanfare bénéficie ainsi de leur capital sociopolitique pour musicaliser de nombreuses luttes. Le BLO demande à chaque organisation qui souhaite l'engager de remplir un formulaire qui le renseigne sur la légalité de la manifestation (sachant que les actions auxquelles il participe peuvent être passibles d'arrestation), le rôle joué par les minorités et les communautés impliquées et ce que l'on attend de l'orchestre.

Les deux actions directes que je vais présenter ici représentent la face plus radicale de l'engagement du BLO. Le premier exemple, une flash mob, constitue une intervention *présentationnelle* [*presentational intervention*] dans un hôtel qui enfreint le Code du travail : l'efficacité de l'action fut déterminée par la circulation

en ligne de sa captation vidéo. La seconde, l'occupation du port d'Oakland pendant le mouvement *Occupy*, montre comment le BLO promeut la *participation* à la musique afin de s'engager dans l'action directe. Par « action musicale directe présentationnelle », j'entends que la transgression qu'implique la performance des musiciens est d'abord un spectacle qui a pour objectif de changer les opinions politiques et les comportements des spectateurs. Par « action musicale directe participative », j'entends que l'action directe est réalisée par l'implication stratégique des spectateurs dans la performance. Présentation et participation restent néanmoins deux modes d'actions musicales inextricablement liés.

« A Bad Hotel » : intervention présentationnelle

Il se pourrait bien que l'action la plus fameuse du BLO en matière d'exposition médiatique ait été sa participation en 2010 au mouvement *Pride at Work* [Fierté au Travail]. *Pride at Work* est membre de l'AFL-CIO⁷ ; ses membres défendent le droit du travail et sa connaissance au sein du mouvement LGBTQ. Alors que ces dernières années, le mouvement LGBTQ a été de plus en plus accepté par le grand public, de nombreux militants se sont inquiétés d'une marginalisation de son caractère contre-culturel et de ses stratégies de résistance. Bon nombre de militants radicaux considèrent par exemple les marches des Fiertés comme des spectacles marchands, et les évitent ou les condamnent. À l'occasion du *Pride week-end*, *Pride at Work* a ciblé des hôtels engagés dans des conflits du travail et fréquentés par de nombreux touristes LGBTQ, afin de promouvoir la question du travail au sein de cette communauté. Le personnel de plusieurs hôtels avait appelé à boycotter certains établissements pour sanctionner leurs contrats abusifs ou l'absence d'assurance maladie pour les employés. Pour préparer l'action soutenant leur campagne, *Pride at Work* et le BLO ont adapté les paroles de la chanson « A Bad Romance » de Lady Gaga, qui est devenue « A Bad Hotel », une version pour fanfare chorégraphiée.

[7] *American Federation of Labor and Congress of Industrial Organizations*, plus grande fédération de syndicats des États-Unis, formée en 1955 par la fusion des deux organisations. [NDT]

Dans la vidéo de l'action, qui a été vue plus de 400 000 fois sur YouTube⁸, on voit deux touristes supposément lesbiennes négocier des tarifs pour une chambre à l'accueil du Westin St. Francis de San Francisco. La séquence suivante montre l'entrée tranquille de la fanfare et des membres de Pride at Work dans l'hôtel. Lorsque l'une des femmes aperçoit la fanfare, elle s'écrie théâtralement : « Une minute, chérie ! On ne peut pas s'enregistrer ici – cet hôtel est boycotté⁹ ! » À ce moment, une flash mob de chanteurs et de danseurs et le LBO se lance dans la reprise de la chanson de Lady Gaga et la chorégraphie associée, au beau milieu du hall d'entrée.

Oh non, tombe pas dans un sale hôtel [bis]

Oh no, don't get caught in a bad hotel [bis]

Boycott, Boycott,

Boycott, Boycott,

Les droits des travailleurs, c'est tendance !

Workers' rights are hot !

Boycott, Boycott,

Boycott, Boycott,

Boycottez cet hôtel !

Boycott this hotel !

Ces travailleurs ont besoin de la sécu et d'un contrat honnête

These workers need healthcare and a fair contract

C'est un sale hôtel !

This is a bad, bad hotel !

On veut faire la fête, et en drag,

I want to party and let's do it in drag,

Mais pas dans un sale hôtel

But not in a bad hotel

Je veux San Francisco et je veux ton cul homo

Want San Francisco and I want your gay ass

Mais pas dans un sale hôtel !

But not in a bad hotel !

[8] « Don't Get Caught in a Bad Hotel », vidéo YouTube, <http://www.youtube.com/watch?v=-79pX1OqPU>, mise en ligne par « prideatworksfs channel », le 10 mai 2010 [consulté le 10 juillet 2015].

[9] « *Wait a second, honey! We can't check in here – this hotel's under boycott!* »

À la fin de l'action, un membre de Pride at Work explique le contexte et les intentions de l'action. Puis tous les participants sortent pour former un piquet de grève et défiler, accompagnés par le BLO qui exécute un morceau dans le style *New Orleans* : « You Move You Lose » du Rebirth Brass Band¹⁰.

Dans un article du *Huffington Post* traitant de l'action et du succès de la vidéo sur YouTube, Paul Hogarth se demande si ce genre de spectacles viraux ne pourrait pas être considéré comme « le futur de la protestation » (Hogarth, 2010). Il soutient que les manifestations de masse sont moins efficaces aujourd'hui que dans les années 1960, condamnées à la désuétude du fait de leur faible visibilité publique et médiatique. Ainsi, une flash mob filmée, partagée dans les réseaux sociaux et repostée sur des blogs dédiés aux droits LGBTQ, des publications hebdomadaires indépendantes et d'autres forums permettrait une prise de conscience bien plus forte des problèmes grâce à son format divertissant et facile d'accès.

Les militants avaient surtout espéré convaincre les touristes LGBTQ de ne pas prendre de chambre dans cet hôtel parmi d'autres. Pour Hogarth, la vidéo a fait beaucoup de bruit avec peu de moyens, eu égard au fait « qu'ils n'ont pas eu besoin de mobiliser beaucoup de personnes, que l'ensemble de l'action n'a duré que cinq minutes et que personne n'a été arrêté. C'est rare de bénéficier d'autant d'attention médiatique dans ce genre de situation ». Sans les réseaux sociaux, l'impact de l'action aurait été bien moins important, car il est difficile d'impressionner « des touristes apolitiques qui ont déjà payé leur chambre ». L'importance du partage de vidéos d'actions, de discours, de musique et de théâtre politiques dans les mouvements *Occupy* tout comme à l'occasion du Printemps Arabe, confirme l'hypothèse de Hogarth selon laquelle ces tactiques pourraient bien être un élément déterminant de mouvements à venir.

Cette flash mob incarne selon moi une liberté en actes, car les musiciens et danseurs ont enfreint lois et conventions sociales pour s'opposer à des violations du code du travail. On pourrait alors interpréter cette transgression ludique d'un espace social comme le hall d'entrée d'un hôtel comme l'expression d'une préfiguration

[10] Fanfare fondée à la Nouvelle-Orléans en 1982, qui combine le style de la ville avec des éléments funk, soul et hip-hop. [NDT]

politique. Bien que la préparation et l'organisation de l'événement aient été grandement participatives, le déroulement de cette action eut une dimension fortement présentationnelle. Mais les valeurs de participation ont également été mises en œuvre dans le chant collectif, la chorégraphie simple et l'interpellation du public. Le BLO, associé à *Pride at Work* et aux travailleurs hôteliers, s'est servi de la musique pour présenter au public un choix de valeurs politiques et morales.

Le blocage d'un port par *Occupy Oakland* : une intervention participative

Le 2 novembre 2011, *Occupy Oakland* a mis en scène une journée d'action « Grève Générale », en réaction à la violence que la police avait déployée une semaine plus tôt lors de son invasion du camp *Occupy*. L'action principale du jour fut de bloquer le Port d'Oakland, en solidarité avec l'*International Longshoreman and Warehouse Union* (ILWU) [*Syndicat International des Dockers et Entrepôts*] à Longview (État de Washington), qui représente les travailleurs portuaires. *Occupy Oakland* est parvenu à bloquer le port grâce à l'arrivée de dizaines de milliers de personnes à son entrée. Le BLO avait été invité par le mouvement pour accompagner l'action et les différents événements de la journée. Bien qu'il s'agisse d'un petit épisode au sein d'une action plus large, le BLO a teinté les espaces mobilisés d'une touche carnavalesque. L'exultation de nombreux protestataires, qui s'était exprimée en danses et chansons, avait calmé les angoisses suscitées par les menaces de violence et de représailles¹¹. Il s'agissait de ma première expérience au sein du BLO : j'ai accompagné la fanfare toute la journée, tandis qu'elle soutenait les nombreuses actions de la « grève générale ». On m'a ensuite invité à nettoyer ma trompette et à enclencher mon processus d'adhésion.

Il s'agissait donc de bloquer un pôle majeur du capitalisme et du commerce mondiaux. Le Port est une institution qui a une

[11] « Brass Liberation Orchestra : Occupy Oakland General Strike 11.02.11 », vidéo YouTube, mise en ligne par « utopiaparkfilms », le 29 décembre 2011, <http://www.youtube.com/watch?v=uJUBE8xpHVk> [consulté le 10 juillet 2015] et « Oakland General Strike – Brass Liberation Orchestra (Bubamara Song) », vidéo YouTube, mise en ligne par « Tripleshack », le 4 novembre 2011, <http://www.youtube.com/watch?v=OmbzwikZBgE> [consulté le 10 juillet 2015].

longue histoire dans la mémoire des habitants d'Oakland ; c'est un symbole des évolutions socioéconomiques de la ville, ce que m'ont confirmé les témoignages de plusieurs manifestants. Le quartier ouest d'Oakland, jadis un centre vivant de la culture immigrée et noire, a depuis subi un déclin économique spectaculaire, avec pour corollaires de forts taux de pauvreté, une violence urbaine accrue et une désertification alimentaire. La gentrification récente, accélérée par les saisies immobilières qui ont suivi la crise des *subprimes*, a fait exploser le prix des logements, et de nombreux résidents qui y étaient installés de longue date ont été évincés à un rythme alarmant. De fait, le Port a été fermé de nombreuses fois depuis son expansion massive dans les années 1960, à l'occasion de nombreuses luttes sociales dont l'opposition à la guerre en Irak. L'un des principes fondamentaux du mouvement *Occupy* veut que les communautés s'emparent de l'appareil qui régit leur vie¹². Le choix de s'attaquer au Port visait ainsi à enraciner l'action dans l'histoire d'Oakland, pour encourager les communautés à affirmer leur contribution à des institutions qui sont censées améliorer leur vie, mais qui ont souvent fini par être des agents de leur ségrégation et les outils d'un système économique qui échappe à leur contrôle.

Les aspects sonores de cette performance ont fait partie intégrante de l'espace, et je soutiens que le BLO a contribué à la mise en scène de l'appropriation collective du lieu en promouvant la participation musicale. Pendant les longues heures d'attente avant de savoir si le Port avait été fermé, le BLO a soutenu le moral des troupes et contribué par ses rythmes syncopés et les chants collectifs à dissiper l'angoisse de représailles policières. Au sein de cette énorme mobilisation, l'environnement auditif des manifestants était saturé par le son du BLO et des autres groupes de percussions et de chant qui les entouraient, ainsi que par les haut-parleurs greffés aux camions. Tous ces sons ont contribué à la mobilisation de la marche sur le Port, en intensifiant l'implication émotionnelle des participants. Les chants antiphoniques tels que « Whose Port ? Our Port ! »,

[12] Occupy est un mouvement sans meneur et qui refuse d'adopter un programme idéologique systématique. Pourtant, le fait qu'il s'organise notamment contre Wall Street a clairement fait de ce principe une de ses priorités.

sur fond de percussions, étaient le reflet sonore d'un processus d'appropriation collective de la machinerie capitaliste. Le fait de danser sur le port, celui d'une transgression exubérante qui abattait les limites répressives et symboliques érigées par l'État. L'ensemble de la grève générale pourrait ainsi être considéré, si l'on reprend la définition de Graeber, comme une effectuation de la liberté, de la communauté et de la non-existence de l'État.

Sur le port, le BLO a nourri l'humeur festive, intrépide et enjouée des manifestants avec une longue interprétation du classique *New Orleans*, « We Got That Fire », remplaçant le refrain par « Nous avons bloqué le Port » [*We shut the Port down*] et invitant tout le monde à le reprendre en chœur. Le groupe a lancé un bal général avec des standards afrobeat (« No Agreement » et « J.J.D. » de Fela Kuti) ou des Balkans (« Bubamara » de Goran Bregović). Le BLO, en l'occurrence, a interagi activement avec le public en encourageant d'autres musiciens à se joindre à lui, à lancer des chansons et à mener des danses. La « territorialisation sonore » a ainsi facilité l'occupation du lieu, en contrecarrant la peur et la fatigue par l'exubérance collective (McKay, 2007). Selon le batteur Josh Cohen, « le BLO peut apporter de la joie dans des situations tendues et aider à créer un environnement participatif tout en maintenant une position politique inébranlable » (entretien personnel, 2013).

Le BLO est bien adapté à ce genre de situations car ses membres s'entraînent à être tactiquement flexibles et efficaces. Par exemple, lorsqu'il dirige des chants, le meneur (une fonction qui circule entre les membres à chaque changement de chanson) se coordonne avec les leaders ou d'autres militants disposant de mégaphones. Il pourra par exemple inviter les cuivres à cesser de jouer pour laisser place à un chant soutenu par un rythme en 4/4. Avec ce changement subit de la texture musicale, les aspirants choristes auront moins de réticences à accompagner l'orchestre. Après quelque temps, le chef d'orchestre invitera les cuivres à se remettre à jouer, sans pour autant interrompre le chant. À la fin du morceau, les manifestants auront été pleinement impliqués dans la création collective, ils auront participé à l'expression sonore de la protestation.

Josh Sperry, saxophoniste du BLO diplômé de Berklee et leader syndical professionnel, me dit que « le groupe peut permettre aux

gens de se sentir bruyants et importants ; alors que la musique gronde à l'arrière-plan, on leur fait sentir que c'est eux l'orateur, la star. Ils ne sont pas venus pour l'orchestre – l'orchestre est là pour eux » (entretien personnel, 2012).

Rosenthal et Flack soutiennent que la « participation active à une musique dans un contexte politisé tend à encourager et à refléter une participation plus active à la lutte politique elle-même » (Rosenthal & Flacks, 2011 ; 200). J'ai eu d'innombrables occasions d'observer et de mettre en œuvre ces méthodes d'implication politico-musicale des manifestants, et elles ont toujours semblé fonctionner. Cette façon de mettre en scène musicalement la résistance politique en tant que communauté protestataire est une possibilité pour eux « d'agir comme s'ils étaient déjà libres ».

Tout comme à l'occasion de l'action *Pride at Work*, le BLO a servi de groupe d'affinité privilégiant l'action, solidaire d'*Occupy Oakland*, de l'ILWU et des laissés-pour-compte de la gentrification de West Oakland. En solidarité notamment avec le ILWU, le blocage avait pour objectif de changer une politique, et plus particulièrement les contrats de travail. Mais les événements de la journée incarnèrent aussi des tensions plus anciennes entre syndicats et militants anarchistes, aux yeux desquels le blocage pouvait représenter une « zone autonome temporaire », un moment pendant lequel on pouvait imaginer que l'appareil institutionnel n'exerce plus de contrôle sur nos vies (Bey, 1991). De ce point de vue, l'ensemble du mouvement *Occupy* avait pour but d'établir une zone autonome temporaire préfigurant une nouvelle forme de politique pouvant un jour devenir permanente. Selon moi, le BLO agit à la fois comme force de liberté et de libération et comme performance anarchiste affranchie des lois, des conventions et de l'État.

Conclusion

Plusieurs auteurs ont récemment défendu l'idée qu'au sein de l'appareil capitaliste, les traditions musicales participatives peuvent être des formations alternatives ou oppositionnelles qui génèrent des imaginaires du possible et défient l'ordre dominant. Tom Turino affirme que « le champ participatif rompt avec l'appareil capitaliste

cosmopolite car il n'est pas destiné à *l'écoute séparée du faire* » (Turino, 2007 : 77). Dans le contexte euro-américain de privatisation et de contrôle de l'espace public et de répression croissante de manifestations publiques, nous pourrions considérer que la performance participative de la musique construit en elle-même une forme d'expression politique. Bien qu'il ne faille pas systématiquement considérer que la participation est émancipatrice – elle a également pu être mobilisée par des groupes fascistes, par exemple¹³ –, le BLO promeut effectivement la participation, l'inclusion radicale et le leadership horizontal tant au sein de son discours de libération et de démocratisation que comme effectuation collective de la liberté.

Cette pratique musicale est emblématique du développement de tactiques protestataires ludiques depuis les mouvements altermondialistes des années 1990. Graham St. John qualifie l'émergence de cette culture et de ses « protestivals » de « contre-culture anti-disciplinaire » bien plus impliquée dans les luttes politiques qu'auparavant (St. John, 2004 : 423). Benjamin Shepard *et al.* affirment que « le jeu comme performance politique concerne la liberté – de l'esprit et du corps – vis-à-vis de toutes les forces répressives, de l'État et du surmoi, le flic qui surveille notre cerveau ». Ils suggèrent que le jeu offre une manière de défier « des cibles qui paraissent insurmontables » (Shepard *et al.*, 2008 : 2-3).

Je considère que le BLO, grâce au jeu, tente de déployer les inversions carnavalesques et les appropriations temporaires pour en faire des changements permanents dans les relations et les pratiques sociales, en vue de détrôner les hiérarchies et de promouvoir la démocratie directe. Le jeu offre une autre politique, en ce qu'il manifeste « une façon non violente d'interpeller le pouvoir, de jouer avec le pouvoir, plutôt que de répliquer des modèles ou des dynamiques de pouvoir oppressifs. » (*ibid.* : 3). Dans le sillage de la chute du communisme, de nombreux militants de gauche se sont dissociés des modèles hiérarchiques du marxisme-léninisme (Jasper, 2011), des partis communistes, des syndicats et des mouvements des droits civiques, avec leurs figures tutélaires telles que Martin Luther King ou César Chávez. Depuis, les formes d'organisation horizontale, les décisions par consensus et les mouvements sans meneurs sont

[13] Voir l'article de Nunzio et Toscano dans cet ouvrage. [NDÉ]

devenus de plus en plus populaires, et les tactiques d'organisation du BLO doivent être comprises à l'aune de ce contexte (Marchart, 2004 ; Graeber, 2009). Olivier Marchart affirme que le mouvement antimondialisation et ses successeurs font partie d'un phénomène plus vaste de démocratisation : « l'objectif principal devient la démocratisation des institutions de (dé) régulation économique internationale et, *in extenso*, la démocratisation de la "démocratie". » (Marchart 2004, 419)

D'après Rosenthal et Flacks,

La musique permet aux militants de brandir quotidiennement leurs croyances et leurs allégeances; elle érige un pont entre les manifestations d'hier et la journée de travail d'aujourd'hui, entre « faire l'histoire » et « faire la vie ». Pendant des périodes d'inactivité militante, la musique est un outil permettant d'éviter aux identités et aux liens essentiels à l'élaboration de mouvements futurs de se faire écraser par la routine quotidienne. (Rosenthal & Flacks, 2011 : 127)

En ce qui concerne la fanfare, l'utilisation de la musique *dans* des actions directes est le fruit d'un travail de répétition entre les actions : une musique *en tant qu'*action directe, par les interventions critiques sur l'organisation de l'orchestre, qui valorise l'égalité et la démocratie. Ainsi, la liberté de l'action musicale directe est mise en œuvre à la fois au sein et en dehors de l'espace de la mobilisation politique. Je soutiens que la musique et le jeu contribuent grandement au fait que ces changements puissent être atteints, non pas simplement en tant que slogans pouvant être repris en chœur mais en tant qu'expériences performatives qui produisent des imaginaires du possible et même de l'utopie – et ce, à l'échelle même de la psyché. L'expérience politisée mais ludique de la répétition et de la performance musicales peut par ailleurs soutenir et promouvoir le travail souvent éreintant et aride du militantisme et de son organisation. Des pratiques joliment préfigurées dans l'ouvrage fameux d'Augusto Boal, *Le Théâtre de l'opprimé* (1979) :

Le spectateur [...] assume lui-même son rôle d'acteur principal, transforme l'action dramatique, tente des solutions, envisage des changements – bref, s'entraîne pour l'action réelle. [...] Il se peut que dans ce cas le théâtre ne soit pas révolutionnaire. Mais il est certainement une « répétition » de la révolution. (Boal, 1996 : 15)

Bibliographie

- BEY Hakim (1997) [1991], *TAZ, Zone d'autonomie temporaire*, Paris, Éditions de l'Éclat.
- BIDDLE Ian (2009), « Visitors, or The Political Economy of Noise », *Radical Musicology*, n° 4, en ligne : <http://www.radical-musicology.org.uk/2009/Biddle.htm> [consulté le 10 juillet 2015].
- BOAL Augusto (1996) [1971], *Théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte.
- BOBO Kim (ed.) (2003), *Organizing for Social Change : Midwest Academy Manual for Activists*, Minneapolis, Seven Locks Press.
- BOBO Kim, KENDALL Jackie & MAX, Steve (2010), *Midwest Academy Manual for Activists*, Chicago, Midwest Academy.
- COLLECTIF (2010), « Marching For Change : Street Bands in the US », *Making Contact*, 14 septembre, en ligne : <http://www.radioproject.org/2010/09/marching-for-change-street-bands-in-the-u-s/> [consulté le 10 juillet 2015].
- DOLAN Jill (2001), « Performance, Utopia, and the "Utopian Performative" », *Theatre Journal*, Baltimore, John Hopkins University Press, p. 455-479.
- DROOKER Eric (2013), *Body Eclectic : The Body and Beyond*, 10 novembre, en ligne : <http://bodyeclectic.net/eric-drooker/> [consulté le 10 juillet 2015].
- EYERMAN Ron & JAMIESON Andrew (1998), *Music and Social Movements : Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FISCHLIN Daniel (2003), *Rebel Musics : Human Rights, Resistant Sounds, and the Politics of Music Making*, Montréal, Black Rose Books.
- FREEMAN Jo (1972), « The Tyranny of Structurelessness », *Berkeley Journal of Sociology*, n° 17, p. 151-164.
- GARAFALO Reebee (2011), « HONK! Pedagogy : A New Paradigm for Music Education ? », *The Radical Teacher*, n° 91, p. 16-25.
- (2012), « HONK! Pedagogy and Music », *Journal of Popular Music Studies*, vol. 24, n° 3, p. 280-286.
- GRAEBER David (2009), *Direct Action : An Ethnography*, Oakland, AK Press.

- (2013), *The Democracy Project : A History, A Crisis, A Movement*, New York, Spiegel and Grau.
- HARCOURT Bernard (2012), « Political Disobedience », *Critical Enquiry*, vol. 39, n° 1, p. 33-55.
- HARDT Michael & NEGRI Antonio (2004), *Multitude. Guerre et démocratie à l'âge de l'Empire*, trad. de Nicolas GUILHOT, Paris, La Découverte.
- Hogarth Peter (2010), « Caught in a Bad Hotel : the Future of Political Protest », *Huffington Post*, 12 mai, en ligne : http://www.huffingtonpost.com/paul-hogarth/caught-in-a-bad-hotel-the_b_573407.html [consulté le 10 juillet 2015].
- KUPERBERG Jonathan (2013), « Brass Liberation Orchestra Keeps Protest Beat », *San Francisco Chronicle*, 25 mai.
- MARCHART Oliver (2004), « New Protest Formations and Radical Democracy », *Peace Review*, vol. 16, n° 4, p. 415-20.
- MASON Paul (2013), *Why it's still kicking off everywhere : The new global revolutions*, Londres, Verso.
- McKAY George (2007), « A Soundtrack to the Insurrection' : Street Music, Marching Bands and Popular Protests », *Parallax*, vol. 13, n° 1, p. 20-31.
- (2003), « Just a Closer Walk with Thee : New Orleans-Style Jazz and the Campaign for Nuclear Disarmament in 1950s Britain », *Popular Music*, vol. 22, n° 3, p. 261-281.
- MOYNIHAN Colin (2013), « The Revolution Will Have Live Music », *The New York Times*, 17 november, p A26.
- ROSENTHAL Rob & FLACKS Rob (2011), *Playing for Change : Music and Musicians in the Service of Social Movements*, Boulder, Paradigm Publishers.
- ROY William (2010), *Reds, Whites and Blues : Social Movements, Folk Music, and Race in America*, Princeton, Princeton University Press.
- SHEPARD Benjamin, BOGAD L. M. & DUCOMBE Stephen (2008), « Performing vs. the Insurmountable : Theatrics, Activism, and Social Movements », *Liminalities : A Journal of Performance Studies*, vol. 4, n° 3, p. 1-30.

ST. JOHN Graham (2004), « Counter-Tribes, Global Protest and Carnivals of Reclamation », *Peace Review*, vol. 19, n° 3, p. 421-28.

STERNE Jonathan (2012), « Quebec's Casseroles : On Participation, Percussion and Protest », *Sounding Out!*, en ligne : <http://soundstudiesblog.com/2012/06/04/casseroles/> [consulté le 10 juillet 2015].

TURINO Tom (2008), *Music as Social Life : The Politics of Participation*, Chicago, University Press of Chicago.

Entretiens

COHEN Josh (2013), Entretien personnel avec l'auteur, 1^{er} novembre.

SPERRY Josh (2012), Entretien personnel avec l'auteur, 1^{er} décembre.

VARMA Deepa (2013), Entretien personnel avec l'auteur, 26 octobre.