



HAL
open science

Sound systems

Aurélie Helmlinger

► **To cite this version:**

Aurélie Helmlinger. Sound systems : L'usage des musiques amplifiées en milieu urbain à Trinidad. Anne Damon; Talia Bachir-Loopuyt. Une pluralité audible?: mondes de musique en contact, Presses universitaires François Rabelais, pp.125-138, 2019, 978-2-86906-718-9. hal-03324169

HAL Id: hal-03324169

<https://hal.science/hal-03324169>

Submitted on 23 Aug 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Helmlinger, Aurelie (2019). « Sound systems : l’usage des musiques amplifiées en milieu urbain à Trinidad ». In Une pluralité audible?: mondes de musique en contact, édité par Talia Bachir-Loopuyt et Anne Damon, pp.125-38. Tours, France: Presses universitaires François Rabelais, ISBN 978-2-86906-718-9.



Photo de couverture : *Sound system* sur vélo, Eastern main road, Barataria, (03/2019). Photo A. Helmlinger, CC-BY-NC-ND.

Table des matières

Sound systems :.....	2
Biographie.....	8
Bibliographie.....	9
Illustrations.....	10

Sound systems:

L'usage des musiques amplifiées en milieu urbain à Trinidad

Aurélie Helmlinger, CNRS, CREM-LESC UMR 7186, Université Paris Nanterre

Si certains villages trinidadien et la plupart du territoire de Tobago se rapprochent du cliché de l'île tropicale frappée de torpeur, qui ne donnerait à entendre que cris d'oiseaux et fracassement des vagues, c'est en fait une bien petite minorité de la population qui vit dans un tel environnement. L'essentiel de la population du pays se trouve à Trinidad, une île des Caraïbes grande comme un département français et peuplée d'environ un million d'habitants, descendants majoritairement d'esclaves africains et de travailleurs de la péninsule indienne acheminés après l'abolition (1845-1917)¹. Pays de contrastes, l'espace trinidadien est partagé entre des zones quasiment ou totalement abandonnées à la nature, où l'écosystème s'exprime avec la vigueur habituelle des régions tropicales, et des zones urbaines ou semi-urbaines, disposées le long de routes, des *main roads* qui canalisent tous les échanges et où vivent l'essentiel des habitants.

Près de 50 % de la population vit ainsi sur l'« East-West corridor », axe est-ouest qui va de Port of Spain, la capitale, à Arima. Le reste de la population se répartit essentiellement le long de la côte sud, jusqu'à Point Fortin. Dans ces zones urbaines, et en dehors des zones résidentielles de la classe moyenne ou supérieure, Trinidad s'apparente davantage à une fourmilière trépidante, vivant au rythme d'une activité intense. Véritable poumon industriel de la région, les usines – bien souvent pétro-chimiques – bourdonnent, grondent, crissent, tintent, crachent parfois littéralement le feu. Ces lieux de travail sont desservis par des cohortes de taxis collectifs, se signalant aux clients potentiels à grand renforts de klaxon, et de *sound systems*², pour acheminer les travailleurs venus pour la plupart des quartiers populaires parfois appelés *ghettos*. Ce sont ces *sound systems* et plus largement, l'usage des musiques en milieu public qui retiendront mon attention dans cet article. Il s'agira ici de caractériser l'usage des musiques amplifiées dans l'espace trinidadien dans leur complexité sociale et temporelle, en montrant plus particulièrement comment le son met en scène des rapports de pouvoir. Cette approche passera d'abord par une ethnographie des usages privés de la musique enregistrée, ainsi que son usage comme atout commercial. La réflexion sera par la suite élargie aux usages du sonore dans les rapports de pouvoir à Trinidad et Tobago³.

1 Il existe également des minorités d'origine européenne, chinoise et moyen-orientale.

2 Terme désignant à Trinidad et Tobago tout système de diffusion de musique amplifiée, allant de l'auto-radio ou la chaîne hi-fi de salon, aux appareils destinés à la diffusion de masse, visant des milliers de personnes. Dans le contexte du carnaval, un *sound system* désigne un camion muni d'un tel système de diffusion de masse, recouvert d'enceintes.

3 Ces réflexions ont été menées sur la base de travaux de terrain réguliers à Trinidad et Tobago depuis près de 20 ans.

Son privé, son commercial

Même dans le domaine privé, la propriété est marquée par la diffusion de musique enregistrée quasiment permanente, ne serait-ce qu'à bas volume. Cet espace est clos par un nombre souvent impressionnant de grilles, qui ferment le jardin (*the yard*), redoublent les portes et fenêtres, encagent les terrasses (voir fig. 1). Il est très commun de devoir s'adresser aux petits commerçants, aux barmans à travers des barreaux, qu'ils déclarent nécessaires pour se prémunir des vols. Ce quadrillage de l'espace par toutes ces tiges d'aciers offre une prospérité certaine à la corporation des soudeurs, qui excellent dans la confection de grilles sur mesure, et doivent revenir régulièrement sur leurs ouvrages en raison des attaques continues de la rouille. Si ces grilles sont spectaculaires, si elles peuvent à l'occasion tinter et crisser, elles sont aussi totalement perméables aux ondes sonores, tout comme les fenêtres, qui en raison du climat tropical sont toujours ouvertes et parfois ne se ferment pas réellement. Là où des barrières visuelles et physiques sont érigées de façon très ostensible, le son circule donc librement. La perspective sonore est ainsi souvent plus profonde que la perspective visuelle, qui ne franchit guère les murs. La formule de Marina Roseman⁴, qui décrit la forêt comme visuellement opaque et acoustiquement transparente trouve ainsi une certaine pertinence dans l'espace urbain trinitadien. L'espace privé se matérialise donc, outre par les murs et grilles, par une occupation sonore, notamment par la radio ou la télévision, parfois même en l'absence des habitants. La nuit, ou quand l'habitation n'est pas occupée, une radio fonctionne à bas volume, créant une marque auditive pour le foyer. En présence des habitants s'ajoute la télévision, et des occasions particulières peuvent donner lieu à la diffusion de musiques amplifiées à des niveaux plus importants : la musique de Noël (*parang*), ou celle des veillées funèbres, auxquelles peuvent être conviés des tambourinaires, ou un *steelband* si le défunt était proche de ces orchestres. Les voitures constituent un autre espace privé, mouvant celui-ci, faisant résonner les rues de Trinidad. Leurs auto-radios participent à l'appropriation du milieu sonore par les individus. Au delà des véhicules ordinaires pouvant déjà être puissants, la pratique relativement répandue du *tuning* fait de certaines voitures privées des sortes de boîtes de nuit ambulantes (voir fig. 2). Certaines d'entre elles ont des haut-parleurs dans le coffre ; des amis pourront ainsi se rassembler au coin d'une rue autour du coffre, ouvert, en consommant des boissons. Les auto-radios surpuissants permettent de s'approprier n'importe quel espace public (un carrefour, un coin de plage...), en une sorte de privatisation spatiale par le son. L'espace devient un lieu de socialisation, un *lime*, rassemblant des proches, des pairs. Concept vécu comme typiquement trinitadien, un *lime* est un « moment passé entre pairs, spontané ou organisé, volontiers accompagné de musique et de consommation d'alcool. Le terme renvoie à un moment social de détente en bonne compagnie s'opposant au travail »⁵. Il peut être utilisé de façon substantivale (*a beach* ~, une partie de plage, *a* ~ *in the panyard*⁶, un rassemblement de pairs dans un *panyard*), ou prédicative : « I liming »⁷. La pratique du *tuning* est plus fréquente chez les taxis, et dans les quartiers populaires. Le son, dans ce cas, dépasse la simple affirmation de soi pour devenir une véritable stratégie publicitaire, un outil marketing. Le travail de l'ethnomusicologue Shannon Dudley cite ainsi un chauffeur de maxi-taxi (minibus) témoignant avoir augmenté ses bénéfices grâce à l'augmentation des fréquences basses de son auto-radio⁸. Pour les taxis comme pour beaucoup de commerces, la diffusion de musique enregistrée fait figure d'enseigne sonore, avec de telles saturations qu'il m'est arrivé de me protéger par des prothèses auditives, pour éviter les acouphènes. Cet usage commercial du sonore n'est bien

4 *Healing Sounds from the Malaysian Rainforest ; Temiar Music and Medicine*, 1993.

5 Helmlinger Aurélie, *Pan Jumbie. Mémoire sociale et musicale dans les steelbands (Trinidad et Tobago)*, 2012, p. 210.

6 Lieu de répétition du *steelband*.

7 Voir Eriksen Thomas Hylland, « Liming in Trinidad: The art of doing nothing », 1990.

8 *Making music for the Nation : Competing identities and Esthetics in Trinidad and Tobago's Panorama Steelband Competition*, 1997.

sûr pas spécifique à Trinidad⁹, mais la place et l'intensité du son y sont particulièrement saisissantes.

Les vendeurs de nourriture peuvent avoir aussi recours à la musique amplifiée, mais ils privilégieront plutôt les appels verbaux pour attirer le chaland. Dans leur cas, on peut réellement parler de signature sonore, dans la mesure où la création sonore façonne réellement une identification personnelle. Pour les diffusions par *sound systems*, la musique diffusée et ses qualités sonores sont sauf exception trop homogènes pour constituer une identification en elles-mêmes : les principales radios ont des programmations assez proches, et les qualités sonores sont en général stables. Dans ces cas, seule la connaissance préalable des protagonistes de l'espace en question permet d'identifier les sources. C'est le positionnement respectif des différentes sources sonores dans la carte mentale du quartier, qui permet leur identification : on sait que dans telle direction se trouve une source sonore d'une amplitude cohérente avec le volume perçu. Différents commerces peuvent être concernés par l'usage commercial de *sound systems*, mais certains le sont plus que d'autres : les taxis et minibus, comme l'on vient de voir, mais aussi différents types de commerces impliquant une part de flânerie, comme par exemple les magasins de vêtements. Les vendeurs de CD pirates peuvent probablement se prévaloir de la palme du meilleur rapport entre la petitesse de leur appareillage mobile, sur roulettes, qu'ils poussent jusqu'au trottoir servant de lieu de vente, et l'intensité spectaculaire de la diffusion. Celle-ci doit être capable de rivaliser avec les auto-radios des voitures arrêtées à un feu rouge, par exemple, pour entraîner tout le monde dans les choix musicaux des vendeurs et promouvoir leurs marchandises. Ceux-ci sont souvent stratégiquement placés à des carrefours ; ils ne visent pas seulement une clientèle piétonne et ils doivent donc se faire entendre des automobilistes. Faire vibrer la place, pourrait-on dire, tant le son met ainsi en mouvement tous les corps solides, y compris celui des gens. Tout particulièrement, les fréquences basses ont la capacité d'entraîner chacun, par sympathie, dans une danse que l'on ressent au plus profond de soi, jusque dans ses organes internes, vibrant nettement à ces occasions au rythme du gospel, de la *soca*, du reggae ou du *dancehall*. Faire danser – puisque leur mouvement suit le rythme de la musique – la rate ou l'estomac des passants, et même de ceux qui sont fermés à leur offre, c'est la force de vente des vendeurs de CD. Cette vibration sympathique est une conséquence physique de la puissance sonore sur laquelle les individus n'ont aucun contrôle. Le seul moyen de l'éviter – pour les rares personnes, par exemple, considérant ces musiques comme l'œuvre du diable – serait de s'abstenir de passer par là, ce qui n'est pas possible dans le cas du carrefour, un lieu de passage généralement obligatoire pour se rendre quelque part. Vibrer par sympathie n'est d'ailleurs pas réservé aux humains. Les alarmes des voitures sont parfois déclenchées par le son, et se mettent à hurler, impulsées par des *sound systems*, des *rhythm sections*, ou des *steelbands*, saturant encore davantage le milieu sonore.

Les débits de boisson, quant à eux, détiennent sans doute le record d'intensité et d'espace couvert par leur diffusion musicale. À San Juan, ville à l'est de Port of Spain, un bar jouxtant le cimetière diffuse à un tel niveau sonore que c'est tout un versant de la colline qui peut l'entendre, les vendredis et samedis soirs. Comme dans les boîtes de nuit, il ne reste à ces moments-là plus que deux choses à y faire : boire ou danser, tant parler revient à hurler. Ce phénomène pousse beaucoup de consommateurs à s'égayer dehors, dans la rue, assez proches de la source pour jouir encore d'une intensité très forte mais en pouvant bavarder avec leurs amis. Cette expulsion des consommateurs du lieu de diffusion (à moitié vide) participe encore à l'appropriation de l'espace : les clients forment une petite foule, bien visible, occupent la rue, obligent les voitures à ralentir, signalant également aux passants qui l'ignoraient encore l'existence d'un lieu de fête.

La question qui se pose est de savoir dans quelle mesure ces différentes sources sonores s'interpénètrent ou non. Lorsqu'elles sont très puissantes et proches les unes des autres, ce qui est très souvent le cas, l'un des aspects remarquables de ces diffusions voisines est leur faible

9
2012.

Voir Guillebaud Christine, *For an anthropology of sound milieux ; Perspectives from India*,

interpénétration. Il existe en effet une première zone couverte par la diffusion – au plus proche de la source – où les ondes sonores sont d’une telle vigueur qu’elles ne tolèrent pas les vibrations concurrentes, elles s’excluent mutuellement. Appelons la « zone sonore exclusive », une bulle musicale sans partage, plus ou moins vaste selon la puissance de l’appareil diffuseur. Celle-ci ne laisse pas le choix à l’auditeur, elle fait écran aux ondes environnantes. Si nulle autre source sonore (sérieuse) ne vient la concurrencer, cette bulle exclusive peut être entourée d’une zone concentrique plus large, qui tolère les mélanges de façon croissante à mesure que l’on s’éloigne de la source. Appelons la « zone polymusicale », en référence aux situations où des musiques coexistent sans être ensembles¹⁰. Dans les espaces à forte densité, c’est-à-dire où les sources sont rapprochées, comme les carrefours un samedi soir ou par exemple au moment du carnaval, seul le cercle concentrique le plus intense – la zone sonore exclusive – subsiste, créant une multitude de cloches sonores plus ou moins serrées, qui s’affrontent. La zone polymusicale est écrasée, réduite à une étroite frontière. Sauf à stationner précisément sur cette ligne de démarcation entre deux zones exclusives, ces cloches sonores ont un caractère exclusif pour le passant et se côtoient de façon plus ou moins dense selon les lieux et les moments.

En se promenant dans les lieux à forte densité commerciale, notamment les carrefours, ce n’est pas que « l’on prête l’oreille » mais bien souvent, c’est le son qui s’empare des gens : leur corps se prête à la musique. Le long d’un trottoir, le passant traverse une série de cloches ou bulles correspondant aux différentes « enseignes sonores » des commerces, mais aussi aux expressions sonores à caractère religieux, puisque les cultes disposent aussi d’outils d’amplification sonores importants. Le son se fait alors prosélyte. Cela peut émaner d’un espace de culte privé débordant sur l’espace public, ou d’un dispositif intentionnellement mis en place pour capter de nouvelles ouailles. Un homme, muni d’un micro et d’un système d’amplification, œuvre parfois seul, prêchant avec conviction jusqu’à ce qu’il arrive à se constituer un auditoire. Aux usages commerciaux de la diffusion sonore s’ajoutent donc des usages religieux, ou comme on va le voir, des usages politiques.

Le pouvoir du son, le son au pouvoir

Conformément aux propositions de Battesti, l’observation du terrain semble soutenir l’hypothèse de l’existence d’une « structure sociale sonore »¹¹. Comme au Caire, on constate une opposition de classe dans les usages du sonore¹². À Trinidad également, le nombre de décibels est d’autant moins important que l’espace sonore concerne les classes supérieures. On distingue localement trois classes sociales : la classe dominante – « upper class » – essentiellement d’origine européenne, vit retranchée dans des quartiers calmes et ne se mélange presque pas au reste de la population. Les classes moyennes – « middle class » – et populaires – « grass-roots » – se rencontrent en revanche régulièrement. Dans les milieux d’origine africaine, l’opposition sociale observée à Trinidad, bien connue en anthropologie des Caraïbes, est plus complexe qu’une opposition de classe. L’anthropologue Peter Wilson, qui a travaillé sur l’île de la Providence, a le premier montré comment la société post-esclavagiste était caractérisée par la coexistence de systèmes de valeurs opposés : celui issu de la colonisation, qui s’est spectaculairement transmis dans la population actuelle, plutôt parmi la classe moyenne et parmi les femmes et que Wilson¹³ a appelé « respectabilité », et un autre construit en opposition à ces valeurs, qu’il désigne par « réputation »

10 Rappoport Dana, « Chanter sans être ensemble : Des musiques juxtaposées pour un public invisible », 1999, 143-162.

11 Battesti, Vincent, « “L’ambiance est bonne” ou l’évanescence rapport aux paysages sonores au Caire. Invitation à une écoute participative et proposition d’une grille d’analyse », 2013, p. 76.

12 *Ibid*, p. 91.

13 « Reputation and Respectability : A Suggestion for Caribbean Ethnology », 1969. *Crab antics. The Social Anthropology of English-Speaking Negro Societies of the Caribbean*, 1973.

et que j'appelle généralement « contre-valeurs »¹⁴. Cette opposition de valeurs correspond également à une opposition sexuelle et spatiale, la maison et les lieux de cultes appartenant clairement à la sphère féminine et à la respectabilité, et la rue, les débits de boisson et les lieux de répétitions musicales appartenant aux contre-valeurs et à la sphère masculine. À la suite de Wilson, un grand nombre de chercheurs¹⁵ ont montré la pertinence de cette opposition, même si l'on peut la considérer comme deux pôles de référence qui cadrent l'univers social trinitadien, plus que comme deux catégories étanches¹⁶.

Pour les usages du son, il ne fait guère de doute que le goût pour l'intensité sonore se situe du côté des contre-valeurs, et a même été l'un des ressorts essentiels, peut-être pas d'une contestation explicite, mais de la provocation à l'égard des valeurs des colons. La qualification des musiques locales (tambours et chants) de « *noise* » par les autorités coloniales¹⁷ a créé un profond stigmatisme qui perdure depuis le XIXe siècle, et qui loin d'avoir fait disparaître les pratiques (pourtant combattues par la loi), pourrait même au contraire avoir stimulé – par provocation – l'accroissement de l'intensité sonore. Différentes recherches¹⁸ ont montré que l'un des moteurs essentiels de l'évolution organologique du carnaval depuis le XIXe siècle a été cette course au volume sonore, qui a notamment donné lieu à l'invention des *steelbands*, ces instruments mélodiques faits de la récupération de bidon de pétrole. Les interviews de pionniers de ces instruments montrent que les *pans*, nés des pratiques polyrythmiques, sont le fruit des expérimentations organologiques largement motivées par une recherche de certains timbres, notamment suraigus, mais aussi d'une certaine intensité, celle qui permettait de s'entourer de « the biggest crowd », pendant le carnaval¹⁹. Pour cela, la musique doit en plus de ses qualités rythmiques et musicales, couvrir l'espace le plus large possible, par le biais d'une course aux décibels. Gagnants pendant un temps, les *steelbands* ne sont plus aujourd'hui les maîtres à ce jeu. On assiste plutôt au triomphe des *sound systems*, ces énormes camions couverts de hauts parleurs, diffusant de la *soca* en concert ou enregistrée. Chanson moderne trinitadienne au rythme caractéristique, la *soca* est diffusée à un volume sonore bien plus élevé que les *steelbands*. Les basses électriques, notamment, sont beaucoup plus puissantes que celles des *steelbands*, portant ainsi beaucoup plus loin. Les gigantesques *sound systems* du carnaval ont presque totalement supplanté les *steelbands* dans le carnaval. Si quelques orchestres de *pans* participent encore, ils doivent s'arrêter de jouer lorsque leur char se rapproche d'un *sound system* au point de pénétrer sa zone sonore exclusive, ce qui finit toujours par arriver. La lutte est alors perdue (voir fig. 3). En termes de purs rapports de forces, les *steelbands* ne font pas le poids, et la zone couverte par leur son est très réduite, diminuant corollairement le nombre de personnes suivant l'orchestre en dansant. Les musiciens de *steelbands* regrettent ainsi amèrement l'âge d'or où ils étaient les rois du carnaval. Bien qu'étant souvent atteints d'acouphènes en raison de l'intensité acoustique du son des *pans* et des percussions qui les accompagnent, ils se lamentent de n'avoir pas su s'adapter au mouvement d'amplification des musiques, qui leur aurait permis de lutter contre cette concurrence déloyale par la surenchère de puissance.

Dans ce contexte de carnaval, comme dans tout contexte festif, la performance est continue. Pas de place pour les applaudissements ni de silence entre les pièces. La tâche cruciale des Djs est de savoir savamment agencer les musiques pour qu'elles s'enchaînent de façon continue (voir fig. 4).

14 Helmlinger A., *Pan Jumbie...*, op. cit., p. 56.

15 Abrahams Roger D., *The man-of-words in the West Indies : Performance and the emergence of creole culture*, 1983. Koningsbruggen Peter Van, *Trinidad Carnival. A Quest for National Identity*, 1997.

16 Helmlinger A. *Pan jumbie...*, op. cit., p. 56.

17 « Peace Preservation Ordinance » (n° 1 of 1884), cité in Cowley John, *Carnival, Canboulay and Calypso : Traditions in the Making*, 1999, p. 100.

18 Dudley Shannon, *Music from Behind the Bridge : Steelband Spirit and Politics in Trinidad and Tobago*, 2008. Johnson Kim, *The Illustrated Story of Pan*, 2011. Stuempfle Stephen, *The Steelband Movement : The Forging of a National Art in Trinidad and Tobago*, 1995.

19 Goddard George « Sonny », *Forty Years in the Steelbands 1939 to 1979*, 1991, p. 28-29.

Quant au son des *steelbands*, notamment de la section rythmique, il ne s'arrête jamais. Cette occupation continue de l'espace par le son fait figure de métaphore des rapports de rivalités individuelles ou entre quartiers ; le territoire fait l'objet, et tout particulièrement pendant le carnaval, d'une lutte sonore. Bien sûr cette caractéristique n'est pas valable uniformément sur tout le territoire ni à tout moment. Cette occupation sonore est également sensible au moment des élections. Comme ailleurs, de grands meetings rassemblent les partisans de tel ou tel parti. Mais le *modus operandi* carnavalesque, par le biais de processions, est un outil de campagne très utilisé. Des chansons soutenant le parti sont interprétées sur commande par des chanteurs de *calypso*. La campagne électorale consiste – entre autres – à défiler, comme pour le carnaval, autour d'un *sound system*, un camion couvert de haut-parleurs surpuissants, qui diffusent ces pièces à très haut volume. Les partisans, habillés aux couleurs du parti, défilent en dansant et en brandissant des banderoles. Or, si l'on pourrait ignorer un tractage, on ne peut se dérober au son. Celui-ci peut ainsi pénétrer les maisons malgré toutes les grilles qui les protègent, et faire vibrer les corps, incitant même des opposants politiques à danser sur un refrain à la gloire du parti adverse. Parfois, le *sound system* se poste à un endroit stratégique (un carrefour...), et diffuse en boucle la musique du parti jusqu'à une heure avancée de la nuit.

La musique, en particulier la musique amplifiée, met par son intensité même les corps en mouvement. Par ses qualités musicales, notamment ses attraits rythmiques, elle incite à la danse. C'est le cas général. Mais il est une musique qui fige au contraire tout le monde, force à l'immobilité, c'est l'hymne national. Il est bien des façons dont le son et la musique sont liées à l'exercice du pouvoir, et le titre de l'ouvrage de Jocelyne Guilbault, *Governing sound*²⁰, évoque particulièrement bien la situation trinitadienne, de l'emprise du son. L'hymne national a un pouvoir sur le corps des gens, totalement opposé aux autres musiques : il immobilise. Comme l'a noté Birth, « Toutes les nations ont un hymne national comme un signifiant de nationalité, mais toutes les nations ne donnent pas le respect que les Trinidiens donnent au leur²¹ ». Il ouvre absolument tous les événements publics, est chanté tous les matins par les écoliers. Ceux-ci apprennent non seulement à le chanter²², mais ils apprennent le comportement qui lui est systématiquement associé, dans un moment quasi-rituel dont la transgression est, dit-on, punissable d'un procès-verbal. On doit se tenir debout, immobile, les bras le long du corps, ne pas applaudir à la fin. Figeant les corps, l'hymne œuvre comme une anti-musique, puisque toutes les autres musiques font bouger, mais c'est là encore une emprise totale sur le corps des gens qui est opérée via le son, par l'idée de nation cette fois, et ceci quelles que soient les classes sociales ou les circonstances. Ce phénomène, dans l'environnement jalonné de zones sonores exclusives tel que je viens de le décrire, peut donner lieu à des situations particulières. Arrêtée à un feu rouge²³, j'ai ainsi observé un homme sortant d'un supermarché s'immobiliser car il venait de pénétrer dans un espace sonore où l'on pouvait entendre l'hymne national, diffusé par une caserne de pompiers. Se figeant immédiatement dans la posture adéquate alors qu'à quelques mètres de lui, l'hymne n'étant plus perceptible, les passants marchaient normalement, l'homme resta seul, sacs plastique à la main, prisonnier de sa bulle sonore jusqu'à la fin de la pièce. La situation n'est atypique que parce qu'elle concerne une seule personne au lieu d'une foule, mais elle illustre bien le pouvoir de la musique sur certains individus dans l'espace public.

L'usage de la musique dans l'appropriation de l'espace à Trinidad se comprend par l'emprise particulière qu'elle opère, faisant d'elle un acteur essentiel des jeux de pouvoir. Si son effet

20 *Governing Sound : The Cultural Politics of Trinidad's Carnival Musics*, 2007.

21 Birth Kevin K., *Bacchanalian sentiments ; musical experiences and political counterpoints in Trinidad*, 2008, p. 9. Traduction de l'auteure : « Every nation has an national anthem as a signifier of its nationhood, but not every nation gives its anthem the respect Trinidadians gives to theirs (see Scher, 2003 : 174). ».

22 Voir Birth (*ibid.*, p. 77) pour une analyse du texte.

23 *Croisee*, Eastern Main road, San Juan, 2007.

stimulant sur les zones du plaisir dans le cerveau est universel²⁴, la généralisation et l'intensité de son usage à Trinidad à travers la diffusion des musiques amplifiées semblent particulières (voir fig. 5). Les musiques ont en outre, et tout particulièrement lorsqu'elles sont syncopées, ce qui est le cas de celles de Trinidad, la faculté de faire « groover », c'est-à-dire d'induire un mouvement chez l'individu²⁵, et de susciter de riches émotions²⁶. Cette mise en mouvement que l'on peut qualifier d'empathique s'ajoute à Trinidad à une vibration corporelle par sympathie, en raison de l'intensité de l'amplification. *Vibrations*, ou plus souvent *vibes*, est d'ailleurs un terme polysémique très usité à Trinidad, référant à la fois aux vibrations sonores et aux émotions. « I gehing real vibes », « good vibes », ou pour une exécution musicale « play with vibes », sont autant de façons d'exprimer des émotions positives, mais d'ordre relationnel, social, et la diffusion de musique en est un ressort essentiel. Cette emprise sur les corps va sans doute de pair avec une conception de la musique comme d'un esprit qui s'empare de vous, et qui peut prendre votre contrôle²⁷. S'il s'agit bien de « provocation sonore », comme le suggère Anthony Pecqueux dans le présent ouvrage, la possibilité de jouer sur les mouvements des individus, de susciter un plaisir musical et corporel dans l'espace public et même jusque dans l'espace privé, va au-delà d'un empiètement sonore, elle comporte une dose de détournement des mouvements des individus, d'une interférence sur leurs émotions. Cette caractéristique fait de la diffusion de musiques amplifiées l'un des modes d'expression de choix des rivalités interindividuelles, du contre-pouvoir, pouvant aussi être récupéré jusque dans l'action politique, dans un retentissant jeu social.

Biographie

Auréli Helmlinger est ethnomusicologue, chargée de recherche au CNRS depuis 2009. Formée à l'université Paris Nanterre, elle est spécialiste des steelbands de Trinidad et Tobago et musicienne de steelpan. Son approche est caractérisée par une réflexion classique d'anthropologie de la musique, conjuguée à une réflexion pluridisciplinaire sur des questions cognitives : mémoire, ergonomie musicale... Elle a ainsi travaillé sur la mémorisation du répertoire pour sa thèse de doctorat, récompensée par le prix de thèse du musée du Quai Branly, publié en 2012 (*Pan Jumbie*). Ses recherches actuelles portent notamment sur l'ergonomie des steelpans. Elle est actuellement directrice du centre de recherche en ethnomusicologie (CREM), et sous-directrice du laboratoire d'ethnologie et sociologie comparative (LESC).

24 Bigand Emmanuel (éd.), *Le cerveau mélomane*, 2013. Berridge Kent C., Kringelbach Morten L., « Pleasure Systems in the Brain », 2015.

25 Madison Guy, « Experiencing Groove Induced by Music : Consistency and Phenomenology », 2006.

26 Sloboda John, *Exploring the Musical Mind : Cognition, Emotion, Ability, Function*, 2005.

27 Helmlinger A., *Pan Jumbie...*, *op. cit.*,

Bibliographie

- Abrahams Roger D., *The man-of-words in the West Indies : Performance and the emergence of creole culture*, Baltimore, MD, John Hopkins University Press, 1983.
- Battesti Vincent, « “L’ambiance est bonne” ou l’évanescence rapport aux paysages sonores au Caire. Invitation à une écoute participante et proposition d’une grille d’analyse », dans *Paysages sensoriels. Essai d’anthropologie de la construction et de la perception de l’environnement sonore*, éd. par M.-B. Le Gonidec et J. Candau, Paris, éditions du CTHS, 2013, p. 70-95.
- Battesti Vincent, Puig Nicolas, « “The sound of society”: A method for investigating sound perception in Cairo », *Senses and Society*, 11 (3), 2016, p. 298-319.
- Berridge Kent C., Kringelbach Morten L., « Pleasure Systems in the Brain », *Neuron*, 86 (3), 2015, p. 646-664.
- Bigand Emmanuel (éd.), *Le cerveau mélomane*, Paris, Belin, 2013.
- Birth Kevin K., *Bacchanalian sentiments ; musical experiences and political counterpoints in Trinidad*, Durham ; London, Duke University Press, 2008.
- Cowley John, *Carnival, Canboulay and Calypso : Traditions in the Making*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- Dudley Shannon, *Making music for the Nation : Competing identities and Esthetics in Trinidad and Tobago’s Panorama Steelband Competition*, PhD, University of California Berkley, 1997.
- Dudley Shannon, *Music from Behind the Bridge : Steelband Spirit and Politics in Trinidad and Tobago* (illustrated edition), New York, Oxford University Press Inc., 2008.
- Eriksen Thomas Hylland, « Liming in Trinidad: The art of doing nothing ». *Folk*, 32, 1990, p. 23-43.
- Goddard George « Sonny », *Forty Years in the Steelbands 1939 to 1979*, London, Karia Press, 1991.
- Guilbault Jocelyne, *Governing Sound : The Cultural Politics of Trinidad’s Carnival Musics*, Chicago, University of Chicago Press (Chicago Studies in Ethnomusicology), 2007.
- Guillebaud Christine, « For an anthropology of sound milieu ; Perspectives from India », Montréal, 2nd International Congress on Ambiances, 2012, p. 317-322.
- Helmlinger Aurélie, *Pan Jumbie. Mémoire sociale et musicale dans les steelbands (Trinidad et Tobago)*, Nanterre, Société d’Ethnologie, 2012.
- Johnson Kim, *The Illustrated Story of Pan*, University of Trinidad and Tobago, O’Meara Campus, 2011.
- Koningsbruggen Peter Van, *Trinidad Carnival. A Quest for National Identity*, Warwick University Caribbean Studies, 1997.
- Madison Guy, « Experiencing Groove Induced by Music : Consistency and Phenomenology », *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 24 (2), 2006, p. 210-208.
- Rappoport Dana, « Chanter sans être ensemble : Des musiques juxtaposées pour un public invisible », *L’Homme*, 152, 1999, p. 143-162.
- Roseman Marina, *Healing Sounds from the Malaysian Rainforest ; Temiar Music and Medicine (Comparative Studies of Health Systems and Medical Care)*, University of California Press, 1993.
- Sloboda John, *Exploring the Musical Mind : Cognition, Emotion, Ability, Function*, Oxford University Press, 2005.
- Stuempfle Stephen, *The Steelband Movement : The Forging of a National Art in Trinidad and Tobago*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995.
- Wilson Peter, *Crab antics. The Social Anthropology of English-Speaking Negro Societies of the Caribbean*, Yale University Press, 1973.
- Wilson Peter, « Reputation and Respectability : A Suggestion for Caribbean Ethnology », *Man*, vol. 4 n° 1, 1969, p. 70-84.

Illustrations



Photo 1: Un bar à San Juan (09/2015). Photo A.Helmlinger, CC-BY-NC-ND.



Photo 2: Le *sound system* de la voiture de Evans 'Craby' Edwards. Old St Joseph road, Port of Spain (04/2010). Photo A.Helmlinger, CC-BY-NC-ND.



Photo 3: Le steelband *Laventille Sound Specialists* ayant renoncé à jouer en raison de la surpuissance des *sound systems*, en arrière-plan. Savannah, Port of Spain, (02/2017). Photo A.Helmlinger, CC-BY-NC-ND.



Photo 4: *Sound system*. Savannah, Port of Spain, (02/2017). Photo A.Helmlinger, CC-BY-NC-ND.



Photo 5: La foule se laisse porter par la musique en suivant un *sound system*. Savannah, Port of Spain, (02/2017). Photo A.Helmlinger, CC-BY-NC-ND.