



HAL
open science

Musiques et identités, des États-Unis à la Martinique

Margaux Lombard

► **To cite this version:**

| Margaux Lombard. Musiques et identités, des États-Unis à la Martinique. 2022. hal-03968759

HAL Id: hal-03968759

<https://hal.science/hal-03968759v1>

Submitted on 1 Feb 2023

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 - ShareAlike 4.0 International License

Musiques et identités, des États-Unis à la Martinique

Rencontre avec Keivan Djavadzadeh et Lionel Arnaud

Citer : LOMBARD, Margaux, 2022. Musiques et identités, des États-Unis à la Martinique : Rencontre avec Keivan Djavadzadeh et Lionel Arnaud (séminaire LAM, novembre 2021). *Esquisses / Les Afriques dans le monde*.

<https://elam.hypotheses.org/3996>.

Version PDF : 17 pages.

L’auteur : Margaux Lombard est doctorante au LAM en cotutelle avec l’Université de Lausanne (UNIL).

Le 25 novembre 2021 a eu lieu au LAM le séminaire « Musiques et identité » autour de Keivan Djavadzadeh (maître de conférences en sciences de l’information et de la communication à Paris VIII) et Lionel Arnaud (professeur des universités en sociologie à l’université Paul Sabatier-Toulouse 3). Ils ont récemment publié, respectivement, *Hot, Cool & Vicious. Genre, race et sexualité dans le rap états-unien* (Les prairies ordinaires, 2021, <http://www.editionsamsterdam.fr/hot-cool-vicious/>) et *Cultures populaires et contestations post-coloniales en Martinique* (Karthala, « Questions transversales », 2020, <https://www.karthala.com/questions-transnationales/3390-la-politique-des-tambours-cultures-populaires-et-contestations-postcoloniales-en-martinique-9782811128470.html>). Il est question des liens entre musiques et constructions identitaires, en particulier à travers l’analyse des luttes pour la reconnaissance, l’indépendance ou encore la légitimité culturelle.

Ce texte est un compte-rendu des interventions des deux auteurs, des commentaires de Denis-Constant Martin, et des échanges qui ont suivi.

Keivan Djavadzadeh, à propos de *Hot, Cool & Vicious. Genre, race et sexualité dans le rap états-unien*

L’ouvrage porte sur le genre, la race et la sexualité dans le rap états-unien. Il part de l’idée selon laquelle le rap apparaît comme un champ musical dominé par les hommes, alors même que les femmes l’ont investi depuis longtemps. Depuis la fin des années 1970, aux États-Unis, les exemples sont très nombreux : The Sequence, Queen Latifah, Salt-N-Pepa, Lil’ Kim, Nicki Minaj, Cardi B, Megan Thee Stallion, parmi tant d’autres.

Les femmes se sont bel et bien emparées de ce genre, elles ont participé à son histoire et son développement, mais n’ont pas été reconnues à la hauteur de leur contribution. Elles ont dû se battre beaucoup plus, pour beaucoup moins de reconnaissance. Dans le milieu, des rappeurs, producteurs ou journalistes n’hésitent pas à dénigrer les rappeuses ou à dire que si aucune n’avait enregistré de disques, cela n’aurait rien changé à la face du hip-hop.

Les femmes dans le rap dénoncent souvent le sexisme qu’elles subissent. Je me suis alors demandé pourquoi elles voulaient investir un espace qu’elles décrivent souvent comme leur étant hostile, et comment elles s’y prenaient. Cet ouvrage interroge, à travers le rap, les politiques de représentation et les luttes pour la reconnaissance. Je m’intéresse notamment à la conflictualité sociale autour des normes de genre, de sexualité, mais aussi de race, le rap permettant de faire émerger dans l’espace public des discussions autour de problématiques relatives aux populations noires.

Le rap est devenu une musique extrêmement populaire, surtout depuis les années 1990. On le qualifie même de « nouvelle pop ». En 2017, c'est devenu le genre le plus populaire devant le rock.

Mon corpus est constitué de textes médiatiques, mais avant tout de morceaux de rap. Je travaille sur les discours et représentations médiatiques, dans une perspective héritée des *Cultural Studies*. Je me suis beaucoup intéressé aux discours des rappeuses, à la fois sur disques et en interviews. Mon enquête a avant tout été guidée par des disques, pour reprendre l'expression de Karim Hammou, avec un corpus constitué de plusieurs centaines de morceaux tirés d'album réalisés par des femmes ? Étant donné la nature dialogique du rap (que l'on retrouve dans les « rap-réponses », par exemple), j'ai intégré des morceaux de rappeurs pour une analyse relationnelle des musiques.

La constitution de mon corpus s'est faite à partir de deux critères, l'un commercial, l'autre davantage subjectif. Si j'en étais resté au seul critère commercial, cela m'aurait amené à ne prendre en considération que des rappeuses ayant marqué l'histoire du rap. Ce n'est pas parce que l'on ne vend pas que l'on n'a pas de visibilité, comme le montre l'exemple de Sister Souljah, l'équivalent féminin de Public Enemy (dont l'album s'est mal vendu et a été mal reçu par la critique, mais qui s'est retrouvée au cœur d'une controverse lors de la présidentielle de 1994). De même, cela aurait signifié qu'il fallait laisser de côté les rappeuses contemporaines en début de carrière, qui n'ont pas encore obtenu de disques d'or ou de platine. C'est pour cela que j'ai introduit un critère de « visibilité médiatique » : qui sont les rappeuses les plus citées par d'autres artistes, que l'on retrouve dans les médias spécialisés ou généralistes, qui se produisent à l'international, etc. ?

Je me suis beaucoup appuyé sur le site Genius où sont retranscrites des paroles de rap, ce qui m'a parfois évité un fastidieux travail de retranscription. Par ailleurs, il arrive que les rappeuses annotent leur texte pour expliquer ce qu'elles ont voulu dire, ce qui est très intéressant pour l'analyse.

Mon corpus compte aussi une centaine d'articles de médias états-uniens. Je me suis appuyé également sur des documentaires, des émissions de radio, ou encore des publications de rappeuses sur les réseaux sociaux. Les publications numériques posent des problèmes méthodologiques (grande plasticité des réseaux numériques, caractère éphémère de certaines publications, nécessité d'archiver les *stories*, etc.). À chaque fois, j'ai essayé de prendre en compte les logiques énonciatives propres à ces matériaux. Pour le rap, on ne peut pas s'en tenir à une lecture au premier degré. L'interview, par exemple, s'insère dans d'autres discours qu'il faut repérer.

Il s'agit dans ce séminaire de présenter certains de mes résultats, en commençant par la dimension historique. On a tendance à considérer que le rap est, dès les débuts, un genre dominé par les hommes voire exclusivement masculin. L'émergence des rappeuses représenterait un phénomène plus tardif, ou un phénomène *à côté*. En réalité, dès le milieu des années 1970, il y a eu énormément de rappeuses, y compris des groupes entièrement féminins, et beaucoup de rappeuses qui enregistrent des disques dès les débuts discographiques du genre, à partir de 1979.



Sur les débuts discographiques des rappeuses : « Us Girls Can Boogie, Too » (2 mn 46), extrait de *Beat Street*, réalisé par Stan Lathan (Orion Pictures, 1984), 1h46. <https://www.youtube.com/watch?v=fpnoVKmulZM&>. [Capture d'écran.]

L'expression même de rap féminin date de la seconde moitié des années 1980. Avant, il n'y avait pas de distinction entre artistes de rap. Le mot « rappeur » est épicène en anglais, c'est-à-dire non généré. À partir du moment où les rappeuses solo deviennent plus visibles, vers le milieu des années 1980, on commence à parler de « female rappers ». Mais on n'entend jamais l'expression « male rappers ». Ce sont les rappeuses qui sont systématiquement renvoyées à leur genre. D'un côté, certaines artistes féminines de rap mettent en avant leur singularité et demandent à être reconnues en tant que telles, de l'autre côté certains articles de presse s'interrogent sur les difficultés auxquelles elles font face. Il y a une inflation d'articles de presse consacrés aux rappeuses.



Sur la création du terme « *female rappers* » : « Roxanne Shante on How “Female Rapper” Term was Created During Her Battle », VLADTV, 2018, 14 mn 06. <https://www.youtube.com/watch?v=KBQ774si6T8>. [Capture d'écran.]

Elles sont confrontées au fameux « dilemme de la différence », expression de Joan W. Scott selon laquelle pour sortir de sa subalternité, il faut mettre en avant sa différence, à laquelle on ne veut précisément pas être assigné.e. Le dilemme est insoluble et pas propre aux rappeuses, c'est le cas pour tout groupe minorisé.

Les rappeuses des années 1990-2000 sont celles qui ont amené une révolution sexuelle dans le rap, en voulant rompre avec la politique de respectabilité. Depuis, on reproche souvent à certaines rappeuses leur hyper-sexualisation, le fait de ne parler que de sexe. Aux États-Unis, il y a des controverses tous les mois à ce sujet. Certains rappeurs disent qu'elles parlent de choses futiles, et non de politique. En réalité, non seulement la sexualité est un sujet politique et les rappeuses l'ont très bien compris, mais en plus, il y a une très grande variété de rappeuses et celles qui tiennent des discours politiques sont moins valorisées et mises en avant.



Sur les débats relatifs à l'hypersexualisation : Cardi B, « WAP (feat. Megan Thee Stallion) », vidéoclip, 2020, 4'12. <https://youtu.be/hsm4poTWjMs>. [Capture d'écran.]

Les rappeuses ont toujours tenu un discours politique, mais surtout autour de la sphère privée, des violences de genre dans les relations hétérosexuelles, à travers une politisation de l'intime. Elles parlaient peu de violences policières, de racisme systémique. Cela a changé à partir de la moitié des années 2000. Ces dernières années, des rappeuses se sont engagées dans des campagnes électorales comme celle de Barack Obama ou de Bernie Sanders. En outre, le soutien au mouvement *Black Lives Matter* est très fort. Elles donnent une voix au mouvement notamment sur les réseaux sociaux, en appelant à donner de l'argent par exemple.

Beaucoup de choses ont changé ces dernières années, notamment une identification très forte au féminisme. Beyoncé a joué un rôle fort dans la popularisation du mot et l'émergence de nouvelles formes d'identification possibles avec des visages moins blancs du féminisme. Certaines, comme Nitty Scott, se revendiquent d'un féminisme intersectionnel.



« Princess Nokia's soulful speech on black feminism » (4'06), extrait d'un concert de Princess Nokia à Paris en 2017. Tiré de *Princess Nokia - Big Sister*, réalisé par Guillaume Durand (SURL, 2017), 5'35. <https://www.youtube.com/watch?v=JFdPz mhRxBM>. [Capture d'écran.]

Lionel Arnaud, à propos de *La politique des tambours. Cultures populaires et contestations postcoloniales en Martinique*

Pour commencer, il est sans doute important de préciser que ce livre ne doit pas être lu comme une enquête sur la Martinique exclusivement, dont je ne fais pas partie des « spécialistes », mais avant tout comme une contribution à l'analyse des mouvements culturels. Il y a quinze ans, je ne savais rien de ce département français situé à 8 000 km de Paris, à part quelques clichés à base de compagnie créole, de zouk, de ti-punch et de plages de sable blanc. J'en connaissais certainement davantage sur l'île voisine de la Jamaïque, étant donné l'audience qu'ont pu avoir sur ma génération le Reggae et les Sound Systems...

Catherine Benoît a souligné la difficulté que les anthropologues français ont eue à se pencher sur ces territoires atypiques, ni totalement étrangers ni totalement français. Le peu de visibilité des travaux sociologiques, des séminaires et des publications consacrés aux territoires « ultra-marins » illustre encore aujourd'hui une forme de désintérêt des sciences sociales françaises.

Lorsque j'ai commencé cette enquête, en 2011, je venais de terminer un ouvrage sur le carnaval de Notting Hill, et ce qui m'a frappé lorsque j'ai découvert la Martinique, c'est qu'à la différence de son homologue londonien, le carnaval de Fort-de-France était peu soucieux des conventions, chacun se manifestant à sa guise avec ses instruments, ses costumes et ses accessoires. On y entend des chants que certains jugent « pornographiques », des carnavaliers se travestissent de façon provocante, des voitures pétaradantes défilent, tandis

que tout le monde ou presque danse et chante derrière un groupe-à-pied ou un sound system monté sur un camion. Bref, chacun peut participer comme il le veut, ce qui n'empêche pas d'observer des créations sophistiquées, notamment des orchestres de rue avec des danseuses et des musiciens aux tenues chatoyantes.

Je me suis ainsi intéressé au groupe Tanbou Bò Kannal (TBK), un groupe à pied reconnaissable entre tous dans la mesure où il se distingue notamment par le son de ses tambours à peau animale. Ce *gwooup a po* est originaire de l'un des quartiers les plus pauvres de Fort-de-France, le quartier Rive-Droite Levassor, que ses habitants surnomment affectueusement « Bò Kannal », une appellation qui renvoie directement à la légitimation d'une identité singulière, susceptible d'être défendue et revendiquée face à la stigmatisation dont ce quartier fait l'objet. Au début de mon enquête, la plupart des Martiniquais que j'ai rencontrés m'ont d'ailleurs dissuadé de me rendre dans ce quartier, rongé par le trafic de drogues et objet de toutes les rumeurs.



Photographie de Jean-Michel Terrine, droits réservés.

Au fil de mes observations, je me suis en tout cas rendu compte que les militants de Bò Kannal ont joué un rôle moteur dans le renouvellement du bèlè, un genre musical et chorégraphique hérité de l'Afrique, et du danmyé, un art martial comparable à la Capoeira, dont il partage les racines africaines. Ces expressions culturelles sont « typiquement » martiniquaises dans la mesure où elles sont le produit mêlé de la colonisation et de la traite négrière, autrement dit des influences africaines et européennes. Menacées de disparition par l'occidentalisation accélérée de l'île et la francisation de la société martiniquaise, les militants de Bò Kannal se sont employés à les préserver.

Officiellement, l'association Tanbou Bò Kannal a été créée en 1986. Mais le groupe existait de façon informelle dès le début des années 1970, sous le nom de Kannaval bòkannal et les premières actions culturelles de ses fondateurs remontent au début des années 1960. Dès lors, une de mes questions était de comprendre comment des habitants apparemment

démunis ont pu s'engager dans une longue et intense mobilisation culturelle. Comment une telle dynamique a-t-elle pu perdurer pendant toutes ces années, alors que les membres du groupe ne disposaient que de peu de ressources et habitaient dans un quartier déshérité et stigmatisé ? Comment sont-ils parvenus à organiser un carnaval structuré, à produire un son original et reconnaissable entre tous, et à s'engager dans un processus de transformation culturelle ? Car de fait, les militants culturels de Bô Kannal ont contribué à changer en profondeur le paysage culturel de la Martinique, en revalorisant des pratiques culturelles en voie de disparition.

Si l'on se base sur les analyses des politiques et des mobilisations culturelles en France et dans le monde, on constate le plus souvent que le changement culturel repose sur l'action d'individus éduqués, des « intellectuels », avec l'idée que le peuple a toujours besoin de militants extérieurs pour le « conscientiser ». Les travaux de Vincent Dubois ont montré par exemple à quel point l'histoire des politiques culturelles françaises participe non seulement de la volonté d'apporter la culture légitime au peuple au nom de son « émancipation », mais que l'émergence de ces politiques a été le plus souvent portée par une avant-garde éclairée d'artistes et de militants, aujourd'hui remplacée par de véritables « professionnels de la culture ». De façon générale, la sociologie des politiques culturelles souligne les processus d'institutionnalisation voir de domestication des pratiques culturelles populaires, à l'image du mouvement hip-hop dont les danseurs français sont passés des banlieues déshéritées des grandes villes à la scène des opéras et des centres chorégraphiques. C'est ce que j'ai pu observer à Londres et à Lyon dans un ouvrage paru en 2008¹. Des analyses que semble en tout cas contredire le cas de Tanbou Bô Kannal, dont les membres n'appartiennent pas à la catégorie des « intellectuels » (ils et elles ont, pour la plupart, arrêté leurs études au collège pour exercer des métiers d'ouvriers, de manoeuvres, de secrétaires, etc.) et qui n'ont bénéficié d'aucun encouragement de la part des « professionnels de la culture ou du socioculturel », ni même d'aucune aide de la part des pouvoirs publics locaux ou nationaux.

Mon objectif était donc de comprendre les ressorts de ce que Lilian Mathieu et Annie Collovald nomment une « mobilisation improbable »² au regard de critères issus de la sociologie de l'action collective mais aussi de l'action culturelle.

Dans cette tâche, j'ai d'abord opté pour une approche inductive, en m'appuyant sur la théorie ancrée popularisée par Barney G. Glaser et Anselm Strauss, qui vise à construire la théorie non pas à partir d'hypothèses pré-déterminées mais à partir des données de terrain. Certes, j'ai déposé un projet CNRS en 2010, ce qui supposait de présenter quelques hypothèses génériques. Mais tout au long de mon enquête, je me suis surtout laissé guider par mes observations et mes intuitions, en puisant dans la littérature scientifique a posteriori et au fil de mes découvertes. De la sociologie des pratiques culturelles à la sociologie de l'action publique, en passant par celle des mobilisations, j'ai donc été entraîné

1 Lionel Arnaud, *Réinventer la ville. Artistes, minorités ethniques et militants au service des politiques de développement urbain : une comparaison franco-britannique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 173 p., 2008.

2 Annie Collovald, Lilian Mathieu. « Mobilisations improbables et apprentissage d'un répertoire syndical », *Politix*, n° 86, 2009, pp. 119-143. <https://doi.org/10.3917/pox.086.0119>.

dans plusieurs directions au gré de mes recherches – d’autant plus que les quartiers populaires et la politique municipale de Fort-de-France sont peu étudiés, ce qui m’a obligé à défricher par moi-même bon nombre de questionnements.

Petit à petit, trois fils se sont dessinés pour tenter de comprendre comment ce groupe de carnaval est devenu un véritable mouvement culturel et comment il est parvenu à se faire entendre, jusqu’à devenir un acteur important de la culture martiniquaise.

En premier lieu, c’est l’espace de vie des habitants de Bô Kannal qui m’est apparu comme un ressort essentiel de leur action collective et culturelle, ne serait-ce que parce qu’il m’a été difficile d’y accéder. Cette situation n’a rien à voir avec un quelconque éloignement géographique puisque Bô Kannal est situé à deux pas du centre-ville de Fort-de-France. En fait, j’ai surtout fait face à des obstacles liés à mes propres propriétés sociales, de blanc, de métropolitain, de petit-bourgeois et, pour tout dire, d’étranger au quartier. Sans compter que je ne suis ni créolophone ni musicien : je n’avais donc aucune qualité susceptible de me faire apprécier des habitants de Bô Kannal.

Mais les habitants de Rive-Droite Levassor nourrissent aussi, et plus largement, une grande défiance à l’égard des étrangers au quartier, quels qu’ils soient. Une défiance que je rattache à la situation d’illégalité et plus largement d’illégitimité qui caractérise ce quartier « auto-construit » aux abords de la ville-centre, dans une zone marécageuse où personne ne souhaitait s’installer et qui a longtemps charrié les déchets de l’abattoir municipal. Jusque dans les années 1960, les habitants vivaient dans des maisons faites de matériaux de récupération, un habitat dit « spontané » qui apparaît comme une forme d’enclave atypique si on la compare aux formes géométriques de la ville coloniale. Les habitants de Rive-Droite se sont ainsi construits, au sens propre comme au sens figuré, à l’écart voire contre le reste de la ville et, aujourd’hui encore, peu de personnes s’aventurent dans ce quartier. Un enclavement symbolique qui a permis à ce quartier d’agir comme une sorte de conservatoire culturel (au sens de conservation d’œuvres matérielles ou immatérielles), dans la mesure où la pratique du tambour et du danmyé est parvenue à s’y maintenir contre les logiques assimilationnistes de l’État républicain. On peut ici parler d’une « zone franche », pour reprendre l’expression de Jean-Mathieu Méon, Vincent Dubois et Emmanuel Pierru à propos des orchestres d’harmonie en Alsace³, au sens où les habitants ont pu se permettre de s’affranchir des codes sociaux et culturels de la société (française) dominante.

Une deuxième piste d’analyse a été celle des ressources informelles mobilisées par les militants de TBK. Depuis quelques années, et à la faveur de ce qu’on a appelé le « spatial turn » dans les sciences sociales, l’espace a lui-même été envisagé comme une ressource (cf. les travaux de Charles Tilly ou encore de Jean-Noël Retière sur le capital autochtone). Mais la proximité, la co-présence ne constituent pas des outils magiques de mobilisations : ce sont des ressources concrètes et symboliques, qui doivent être retravaillées par les habitants dans la lutte contre les dominations et les stigmatisations. À cet égard, le quartier de Bô Kannal apparaît comme un espace de protection mais aussi comme un espace créatif, dans

3 Emmanuel Pierru, Vincent Dubois, Jean-Mathieu Méon, « Les Orchestres d’harmonie en Alsace : Analyse socio-politique d’une pratique musicale populaire », Strasbourg, Fédération des sociétés de musique d’Alsace / Observatoire des politiques culturelles, 44 p., 2006.

la mesure où s'y déploie une ingéniosité au service de la mobilisation culturelle. Ainsi, le quartier de « Bô Kannal » n'existe officiellement sur aucune carte et ce sont les fondateurs des premiers collectifs culturels qui ont contribué à asseoir et à médiatiser son identité collective. Dans cette tâche, ils ont indirectement bénéficié des politiques engagées par le maire de Fort-de-France de 1945 à 2001 Aimé Césaire. Poète et figure tutélaire de la Négritude, ce dernier est à l'origine d'initiatives telles que le Service municipal d'action culturelle (SERMAC) ou le Festival de Fort-de-France qui ont représenté dans les années 1960-1970 une forme de résistance culturelle à l'État français, dont l'ambition était de démocratiser les « grandes œuvres » de la France, pour reprendre les termes de l'article 1^{er} du décret fondateur du ministère des Affaires culturelles en 1959. Contre cette entreprise néo-coloniale, Césaire s'est efforcé de valoriser les répertoires afro-descendants et de redonner une dignité aux Noirs et aux Antillais.

En encourageant les Martiniquais à développer leur propre « personnalité », pour reprendre le mot d'Aimé Césaire, cette politique a exercé une influence incontestable sur les habitants de Bô Kannal. Mais si la municipalité de Fort-de-France a inauguré des centres culturels dans tous les quartiers de la ville, celui de Rive-Droite est resté à l'écart de cette politique d'équipement. Pour expliquer cette omission, certains habitants avancent le fait qu'ils ne voulaient pas d'un centre culturel dirigé par des professionnels extérieurs au quartier. De façon générale, ils se méfient de celles et de ceux qui viendraient leur dire quoi dire, quoi penser et quoi aimer. Il s'agit pour eux de garder la possibilité de fabriquer leurs propres sons, leurs propres instruments, leurs propres esthétiques, leurs propres modalités de mobilisation culturelle, et de maintenir plus généralement leurs propres « manières de vivre ». Ce qu'Olivier Schwartz nomme une « altérité positive », autrement dit la capacité à s'écarter des normes dominantes et à créer des sphères d'autonomie.

Cette relation conflictuelle, en tout cas ambiguë, que les militants de TBK entretiennent avec les institutions politiques, et plus généralement la politique institutionnelle, a constitué *le troisième fil rouge de mon analyse*. En février 1973, les jeunes de Bô Kannal sont sortis dans les rues de Fort-de-France avec leurs tambours à peau pour participer au carnaval. Il s'agissait de marquer leur présence, en même temps que leurs esthétiques et leurs sensibilités. Le contexte social, économique et politique était alors particulièrement tendu en Martinique. Car si la départementalisation de 1946 devait apporter l'égalité avec les « Français », elle a surtout apporté « la matraque et les gardes mobiles », pour paraphraser Aimé Césaire, qui fut pourtant l'un de ses principaux artisans. Non seulement les vieilles inégalités héritées de la société coloniale et de l'économie de plantation n'ont pas été éradiquées, mais elles se sont en quelque sorte renforcées avec la départementalisation, alors même que le rattachement administratif à la France favorisait un processus d'assimilation culturelle. Ce contexte de désillusions va nourrir, chez les Martiniquais et notamment les plus jeunes d'entre eux, une forme de ressentiment qui s'est traduit par des actions politiques plus ou moins clandestines, mais qui furent rapidement étouffées par la répression de l'État français, à l'image de l'arrestation des dirigeants de l'Organisation de la jeunesse anticolonialiste martiniquaise (OJAM) en 1963 pour « atteinte à la sûreté de l'État », ou de la répression sanglante d'une grève des ouvriers agricoles de la banane le 14 février 1974 au lieu-dit Chalvet. Dès lors, certains militants martiniquais ont opté pour une sorte de repli stratégique, en investissant le patrimoine culturel local pour en faire un

outil de mobilisation et de contestation nouveau. Et ils se sont logiquement intéressés aux jeunes habitants de Rive-Droite qui développaient dans leur quartier et depuis le début des années 1960 des initiatives en faveur du maintien et de la revalorisation des expressions culturelles locales.

Depuis la fin des années 1970, le répertoire musical de Tanbo Bô Kannal accompagne ainsi bon nombre de manifestations menées par des organisations qui militent pour les droits des Martiniquais à disposer d'eux-mêmes. Lors des grèves de février 2009, qui ont paralysé l'île pendant un mois, ses tambours n'ont cessé de résonner tandis que l'une de ses chansons fétiches, *Tjé nou blindé* [« Notre cœur est blindé »], écrite à la fin des années 1970 par Nico Gernet, un des *potomitan* [pilier] du groupe, était reprise dans toutes les manifestations. Depuis, ce chant accompagne les manifestations indépendantistes et anti-colonialistes en Martinique – ce qui ne veut pas dire pour autant que ces orientations sont partagées par tous les membres du groupe. Car si le recours aux « traditions » peut être mobilisé par certains syndicats et par certains partis politiques martiniquais comme un répertoire d'action contestataire, les membres de TBK envisagent leurs musiques et leurs danses comme des actes d'affirmation sociale et identitaire qui manifestent *avant tout* la valeur de leur vivre ensemble, en même temps que d'autres conduites et d'autres manières de vivre.

Au-delà, le groupe Tanbo Bô Kannal a été le ferment de bon nombre de mobilisations culturelles en Martinique. En 1986, certains de ses membres ont co-fondé, avec des anciens militants de l'AGEM (Association générale des étudiants martiniquais) et de la JEC (Jeunesse étudiante chrétienne), l'association Mi Mès Manmay Matinik (AM4) [littéralement : « Nos manières à nous les gens de la Martinique »] qui s'emploie à collecter et à formaliser les danses et les musiques bèlè, danmyé et kalennda. À la manière de ce que l'on peut observer en Bretagne ou au Pays Basque, ils ont créé des écoles qui attirent des publics de plus en plus nombreux. Aujourd'hui, l'AM4 est devenue l'une des plus influentes associations de danses et de musiques « négro-martiniquaises ». Elle a largement contribué à valoriser et à diffuser ces répertoires auprès de la population martiniquaise elle-même et bien au-delà.

Ainsi, et avec peu de moyens, les militants de Tanbo Bô Kannal sont non seulement parvenus à résister à l'emprise de certaines logiques culturelles qui leur étaient extérieures, mais ils ont largement contribué au renouveau des musiques dites « traditionnelles » en Martinique. Au-delà, voire surtout, ils ont affirmé leur capacité esthétique, celle-là même qui leur était déniée par les autres catégories sociales.



Photographie de Lionel Arnaud, droits réservés.

Commentaires de Denis-Constant Martin

Les présentations des auteurs sont trop courtes pour rendre compte de la richesse des deux ouvrages. Mes commentaires seront subjectifs, il s'agit de ce que j'ai retenu de ces lectures. Il est important de dire d'où je parle et de me situer. Je n'appartiens pas à la même génération que les deux auteurs, ce qui peut éventuellement se traduire par des différences d'intérêt pour certains genres de musique.

J'ai d'abord mené des travaux de recherche de science politique classiques, sur des partis politiques africains, puis rapidement je me suis intéressé à ce que je croyais être la culture populaire, notion dont je suis largement revenu. J'ai travaillé sur la construction et l'utilisation des identités avec des groupes de recherche pluridisciplinaires, basés au CERI (Centre de Recherches Internationales) à Paris. Je me suis aussi intéressé aux musiques, surtout populaires, notamment le jazz aux États-Unis, aux musiques religieuses afro-étatsuniennes, au reggae, ou encore au rap avec Diam's grâce à des étudiants de Paris VIII quand j'enseignais au département de Musique. Plus récemment, je me suis intéressé aux musiques sud-africaines, en particulier du Cap.

Le livre de Lionel Arnaud s'intéresse à une association de quartier qui œuvre pour la diffusion de pratiques traditionnelles. Le terme tradition est au cœur du livre. Le mot fait toujours polémique. Il est question de tambours, de voix, de danses bèlè, d'art martial, de genres culturels qui ont été longtemps méprisés et associés aux campagnes reculées, à ceux qu'on appelle les « vié nèg », qui parlent essentiellement le créole, connaissent mal le français, sont discriminés. Ils ont été transférés dans des zones urbaines défavorisées. Ces pratiques longtemps méprisées ont été revalorisées pendant la période où les intellectuels étaient en faveur de l'autonomie des politiques (d'autres en faveur de l'indépendance).

Ce sont des phénomènes très proches de ceux que l'on peut rencontrer en Guadeloupe, par exemple avec le Gwoka, longtemps dévalorisé et qui a aussi fait l'objet de tentatives de revalorisation. Je pense à Gérard Lockel qui a essayé d'inventer un Gwoka moderne (« Gwoka Modèn »).

Pour le rap états-unien, c'est très différent. On a une véritable pratique d'un côté, un objet commercial de l'autre. Les rappeuses doivent s'imposer face à la misogynie dominante dans le monde du rap. Le livre analyse les stratégies d'affirmation d'une identité féminine qui se traduit à partir des années 1990 par un langage cru, des images dévoilant un corps hypersexualisé, même si le terme fait débat. D'ailleurs tous ces sujets font débat, ce n'est jamais lisse et univoque.

Les deux ouvrages ont des objets, des approches et des stratégies de recherche différents. Plutôt que d'observation participante, dans le cas de la Martinique il s'agit de participation observante. Lionel Arnaud a mené de nombreux entretiens avec les membres de Bo Kannel, des personnalités politiques, y compris à travers des questionnaires. Il a mené une enquête sociologique complète, permise par une présence prolongée sur le terrain et une participation aux activités qui a contribué à lever la réticence de la parole des acteurs (réticence que l'on retrouve souvent dans les enquêtes de sciences sociales dans ce type de milieu où le chercheur est très extérieur, étranger). Cette présence sur la durée est importante.

Keivan Djavadzadeh étudie le discours des rappeuses, ce qu'elles disent en entretien, sur leurs enregistrements. Il analyse plus d'une centaine de morceaux, et fait des comparaisons avec les albums de rappeurs masculins. Il s'agit d'une observation et d'une analyse externes.

Il y a plusieurs thèmes en commun entre les deux ouvrages. D'abord, les rapports entre les pratiques musicales et la construction identitaire. Quand on parle d'identité, on parle toujours de l'autre, de la manière de se situer et de se construire par rapport à un autre ou plusieurs autres. Chez Lionel Arnaud ce sont les représentations dominantes, dévalorisantes, méprisantes des pratiques culturelles, et on retrouve le terme ambigu de « traditionnel » qui renvoie à un certain héritage historique (esclavage, colonisation, etc.) qui éclaire le présent.

Les constructions identitaires sont appréhendées comme des moyens d'aller contre des pouvoirs qui perpétuent les injustices sociales et la marginalisation des populations afro-descendantes et en particulier des habitants d'un quartier. Les rénovations du quartier, par exemple, sont perçues comme imposées de l'extérieur et comme mettant en danger le mode de vie singulier. On retrouve chez les rappeuses afro-américaines cette même stratégie de construction identitaire en opposition à des représentations infériorisantes des femmes dans le rap et dans la société états-unienne en général, qui nient leur indépendance et leur agentivité (*agency*, capacité de décider et d'agir par elles-mêmes). Ces constructions identitaires mettent en avant la capacité des femmes à avoir une activité créatrice et de rencontrer le succès.

Ce sont des constructions identitaires qui visent à recouvrer une dignité, une indépendance et une légitimité culturelle. En Martinique, c'est lié à l'importance accordée aux lieux tels qu'ils sont vécus, aux lieux de sociabilité qui peuvent conduire à la mobilisation. Mais la recherche de dignité s'étend à tous les Martiniquais afro-descendants

ou les couches populaires (terme trop vague en l'occurrence). Dans le cadre de l'association Tambour Bo Kannal, les pratiques culturelles sont préservées mais aussi recréées en permanence, ainsi que diffusées hors de leur milieu d'origine. Dans le cas du rap états-unien, il s'agit de recouvrer une dignité pour les femmes afro-américaines en général, et le droit des rappeuses à parler de tout, à affirmer une liberté créative.

Les analyses sur le façonnage politique des pratiques culturelles soulignent les ambiguïtés et ambivalences. Les mobilisations des habitants de Bo Kannal avec les chants et les danses ne sont pas univoques. Elles visent moins à transmettre un message qu'à affirmer une capacité esthétique généralement déniée aux classes populaires. Il n'est pas question d'une logique contestataire, d'un « culture = politique = résistance = rébellion ». La dimension politique ne se traduit pas facilement et systématiquement dans le champ politique institutionnel à travers des stratégies d'alliance avec les partis (comme Les Motivés à Toulouse). En 2001 Serge Letchimy prend la suite de Césaire à la direction de la mairie de Fort-de-France. Il est son héritier mais il va appliquer le référentiel managérial qui sévit dans la fonction publique depuis une trentaine d'années, et qui a pour conséquence la dissociation du culturel et du social. Les acteurs doivent adopter une posture entrepreneuriale. Les relations du groupe Tambour Bo Kannal sont discutées et remises en question, avec une prise en compte de sens différents parfois contradictoires.

Pour les rappeuses, la politique passe par les corps, les langages symboliques dans l'industrie du divertissement. L'auteur s'intéresse à la place de celle-ci dans la fabrication de personnes publiques, avec ces femmes qui prennent la parole. Cette dimension n'est sans doute pas assez creusée. Quels sont les mécanismes qui permettent à des femmes racisées issues de classes populaires d'accéder à des formes de visibilité sociale et de donner à entendre un discours sur le genre, la race et la sexualité sur la place publique, à rebours des représentations hégémoniques et des modèles dominants ? Il ne s'agit pas d'un phénomène nouveau, Angela Davis a écrit à ce sujet il y a longtemps, mais dans cette enquête il manque l'analyse des répercussions des paroles des rappeuses. Le politique survient dans les discours qui prêtent une dimension politique aux paroles, pas dans les paroles en tant que telles. Les rappeuses affirment que le privé est politique, en le faisant accéder à l'espace public. C'est le fait de le transposer dans l'espace public qui est politique. Les rappeuses deviennent ainsi des « intellectuelles organiques » dans le vocabulaire gramscien, des voix pour les sans-voix, les voix progressistes audibles dans la culture contemporaine.

L'usage des TIC est très présent dans l'ouvrage sur le rap, moins dans le cas de Bo Kannal, même si le groupe a dû s'y mettre aussi. Il est question de spectacularisation des pratiques culturelles.

Une piste intéressante serait de mettre les pratiques de Tambour Bo Kannal en relation avec l'histoire des musiques de la Martinique, pour caractériser les renouvellements liés à la fois aux recherches esthétiques et aux pressions de l'extérieur qui forcent des adaptations aux politiques culturelles. De la même façon qu'il serait intéressant de mettre le rap en relation avec d'autres genres musicaux aux États-Unis comme les musiques religieuses, et en particulier le gospel.

Une autre piste pourrait consister dans l'analyse des dispositifs de production. Il serait intéressant de faire une étude plus systématique des clips, pour analyser les réactions émotives, corporelles, physiques, les rapports entre les images, les corps, les paroles, etc.

Compléments des deux intervenants

Lionel Arnaud

Musique et politique. Pour certains membres du groupe et certains de ses observateurs, TBK fait de la culture, de la musique, de la danse, un instrument de lutte politique. Mais il ne s'agit pas d'une lutte partisane, avec une idéologie et des mots d'ordre précis. Il s'agit d'une lutte symbolique pour changer les codes, re-légitimer des répertoires qui ont été marginalisés et dépréciés par l'assimilation et la société de consommation. De façon générale, les travaux de Mary Douglas nous rappellent que le processus institutionnel vise à découper le réel : les institutions créent des frontières et des catégories, au risque d'éloigner les pratiques culturelles de leurs ressorts sociaux et communautaires, et de les réduire à de simples pratiques « artistiques », « sportives » ou même « patrimoniales ». Il y a d'ailleurs des débats au sein de Tambour Bo Kannal : certains membres considèrent que l'institutionnalisation est la clé de la reconnaissance, au risque de réduire l'apprentissage du bèlè ou du danmyé à des gestes et à des formes canoniques ; d'autres défendent une vision plus pragmatique, et n'hésitent pas à mélanger les répertoires bèlè et danmyé avec le zouk, le dancehall, l'électro, sans trop se soucier de les codifier et d'en préserver le caractère supposément « authentique », l'essentiel étant de garder ces expressions « vivantes ».

Visibilité du groupe et du risque potentiel de récupération. Comme indiqué précédemment, il y a plusieurs manières d'envisager le rapport aux institutions, qui dépend notamment des personnes, de leur âge et de leurs propriétés sociales. Mais la plupart des membres de Tanbo Bô Kannal tiennent à garder le contrôle sur ce qu'ils font, et ils s'attachent à ne pas être dépossédés de leur production culturelle. C'est surtout vrai des anciens, et de celles et de ceux qui sont nés et ont toujours vécu à Rive-Droite Levassor. Et de celles et ceux qui ont vécu le climat la répression des années 1960-1970, et le mépris social et racial de la société antillaise à leur égard. Il y a chez eux une conscience aiguë du rapport de classe et de race, et le souci de préserver une sorte de souveraineté sur leur personne, sur le quartier et sur TBK, et de les préserver des influences et des manœuvres des « intellectuels » et des « politiques », quels qu'ils soient.

Comparaison avec la Guadeloupe. Pour les militants de Bô Kannal, le militantisme culturel des Guadeloupéens est un exemple à suivre, dans la mesure où ces derniers disposeraient d'une conscientisation identitaire plus forte. De fait, la revalorisation politique et artistique du gwoka précède de plusieurs années celle des danses et des musiques danmyé-kalennda-bèlè. Mais TBK s'est aussi construit contre l'influence du gwoka en Martinique, et la volonté de ses fondateurs de revaloriser le bèlè participe aussi d'une résistance régionale à la diffusion des autres musiques caribéennes, y compris le compas haïtien qui était particulièrement populaire en Martinique dans les années 1960-1970. Il s'agissait donc pour eux de préserver une musique « a nou ». Ceci étant, l'expérience migratoire est au cœur de l'expérience antillaise, et de façon générale les genres musicaux et les pratiques culturelles circulent beaucoup. Au-delà, il y a beaucoup de similitudes et des liens à faire avec les pratiques de collectage, d'apprentissages pratiqués

de part et d'autres, y compris avec les mouvements culturels qui se sont développés au Pays Basque ou en Bretagne.

Durée et méthodes de terrain. Cela renvoie à l'éternelle question : où commence et où se termine une enquête ? J'ai d'abord passé du temps à trouver ma place dans un environnement qui m'était étranger et où je n'étais pas forcément le bienvenu. Sans compter que j'ai aussi bataillé pour légitimer ce projet de délégation CNRS. De façon générale, j'ai fait face à beaucoup de méfiance de la part des fondateurs de TBK. Autant la présence des journalistes est acceptée, voire souhaitée, autant les membres de TBK se demandaient bien ce que quelqu'un comme moi pouvait leur apporter. Ils se plaisaient d'ailleurs à me raconter l'histoire d'un chercheur états-unien, un ethnomusicologue qui a appris le tambour bèlè auprès d'eux, et qui est ensuite retourné aux États-Unis donner des cours sans jamais citer, selon eux, l'apport de Tanbou Bô Kannal. Ils craignaient sans doute que je les dépossède de la même manière, de même que certaines associations locales récoltent aujourd'hui les fruits et les hommages d'un travail qui a été engagé par les militants de Bô Kannal pendant 50 ans dans l'indifférence voire le mépris général. Gagner leur confiance a donc pris du temps. Il a fallu que je me fonde pour ainsi dire dans le paysage, en passant de nombreuses soirées avec eux, que j'apporte mon aide d'une façon ou d'une autre. Ainsi, j'ai intégré le groupe à pied, pris des cours de danmyé. C'était la première fois qu'un blanc mettait les pieds dans le groupe. Mais en partageant leurs expériences du carnaval, en éprouvant la joie mais aussi l'épreuve physique et collective qu'il y a à déambuler pendant des heures sous un soleil de plomb sans jamais ralentir la cadence, j'ai finalement été perçu différemment par les membres du groupe, au point qu'ils en ont plus ou moins oublié qui j'étais et ce que je faisais là. Reste que l'un des fondateurs du groupe a longtemps refusé de m'accorder un entretien formel. J'ai attendu 7 ans, en 2018, pour qu'il accepte de discuter avec moi ! La confiance a donc mis du temps à s'installer avec certains membres, au gré de mes allers-retours entre Toulouse et Fort-de-France.

Outils numériques. Quand j'ai commencé à approcher le groupe en 2009, j'ai logiquement cherché les coordonnées téléphoniques de l'association, qui n'étaient ni dans l'annuaire ni sur internet. Je me suis rendu au local, que des contacts m'avaient vaguement indiqué, mais j'ai trouvé porte close (nous étions à la fin de l'été) et ce sont des cantonniers qui passaient par là, par ailleurs membres du groupe, qui m'ont donné le numéro de mobile du Président de l'époque. Ainsi, j'ai rapidement compris que, à Rive-Droite, tout marche par le bouche-à-oreille. C'est un peu différent aujourd'hui, dans la mesure où, ici comme ailleurs, les réseaux sociaux se sont progressivement imposés, et ceci au fur et à mesure de ma recherche. L'association dispose désormais d'une page Facebook, d'un compte Instagram, et il existe des captations vidéo des activités du groupe qui sont disponibles sur YouTube. Jusqu'à récemment, il fallait être du et dans le quartier pour connaître et participer aux activités du groupe. Mais aujourd'hui, il est tout autant possible de se tenir au courant de son actualité en résidant à l'autre bout du monde. Une évolution qui contribue à donner à n'importe qui la possibilité d'aimer mais aussi d'interpréter, de jouer et de diffuser ces pratiques, pour le meilleur mais aussi pour le pire, puisque les membres du groupe ne sont plus en mesure de contrôler la diffusion de leurs savoirs et de leurs savoir-faire. En ce sens, le numérique ne fait qu'accentuer le dilemme entre la volonté des militants d'être reconnus et valorisés, et leur souci de résister à des individus et des institutions qui

pourraient les déposséder de leurs activités, et plus généralement à une société qui transforme tout en objets de consommation. Une vie sociale est en train de disparaître, une autre est en train d'émerger.

Keivan Djavadzadeh

À propos de l'analyse musicale. Je me penche sur les formes musicales jusqu'à un certain point, par manque de formation. D'autres chercheurs ont une formation plus poussée que la mienne, comme Clara Heysch qui travaille sur les masculinités dans le rap. Par ailleurs, l'analyse textuelle ne suffit pas. Angela Davis ou Judith Butler le disent à propos du blues. Beaucoup de choses passent par l'intonation notamment. J'ai essayé d'aller au-delà de l'analyse textuelle en analysant la manière dont le message est délivré, en fonction aussi des dispositifs scéniques.

Sur les liens entre le rap et le blues. À l'origine, mon projet de thèse portait sur la comparaison entre des chanteuses de blues classique et des rappeuses contemporaines. La filiation est évidente, mais j'ai abandonné parce que c'était compliqué sur la durée, et qu'il y a beaucoup de travaux sur le blues dit féminin et moins sur les rappeuses. En tout cas les rappeuses connaissent ce répertoire musical, elles y font référence, il est très présent.

Sur la notion de dispositif. Je la mobilise beaucoup quand je traite de l'homogénéisation des discours sur le rap. J'utilise la lecture qu'en fait Teresa de Lauretis. Le rap produit des modèles de féminité, de masculinité, qui peuvent être appropriés, contestés, en tout cas qui donnent lieu à des débats dans l'espace public. On a tendance à se représenter une forme de crainte par rapport à ce que produirait le discours des rappeuses, que l'on pense fragiles. Il y a une sorte de panique morale.

Sur les spécificités éventuelles du rap féminin. Je me suis tenu très éloigné de cette idée, en refusant même l'expression de rap féminin. Il s'agit d'un discours porté avant tout par l'industrie, et une partie du public et une partie des médias spécialisés. De Rhapsodie à Nicky Minaj, il y a une immense variété dans les manières de faire du rap, de se rapporter aux questions de genre et de sexualité, dans les formes esthétiques. S'il y a une spécificité du rap féminin, c'est la façon dont il est considéré précisément (à tort) comme un tout homogène, par construction.

Sur mon extériorité par rapport aux discours des rappeuses. J'ai en effet accès aux discours publics des artistes, non pas comme personnes mais comme « persona », personnages publics. Ça n'en est pas moins intéressant pour l'analyse des dispositifs de mise en scène et en récit de soi. Nicki Minaj demande toujours à relire les interviews avant publication. Ce que l'on refuse à Aya Nakamura en France par exemple.

Sur la concurrence. Le rap féminin est une niche, donc certaines rappeuses ne veulent pas ajouter de difficultés supplémentaires en portant certaines revendications, elles se disent je fais mon rap et c'est déjà ça. Les places sont chères dans le milieu, et c'est le syndrome du panier de crabes. Dès qu'une nouvelle artiste apparaît, les autres peuvent se sentir menacées, aussi parce que les médias sur-jouent cette rivalité potentielle avec des titres comme « Celle qui va remplacer Nicki Minaj », etc. Certaines rappeuses œuvrent pour une plus grande collaboration, plus de sororité. Certaines disent que plus il y aura de rappeuses racisées, plus il y aura du succès. En tout cas, il est intéressant de voir la diversité

des positionnements, y compris ceux qui ne se revendiquent pas forcément féministes par exemple.

Sur la question de la socio-économie des industries culturelles. C'est une question qui m'intéresse et qui mérite d'être creusée, mais j'ai plutôt travaillé depuis une perspective de *Cultural Studies*. Concernant l'influence des industries, certains documentaires permettent de voir ce qui se passe dans les maisons de disques, d'avoir accès à ces paroles. Comment réussir à vendre une musique aux Blancs ? Quelle image se font-ils de ce territoire qui leur est étranger ? Quels investissements sont faits dans un certain type de rap, au détriment d'autres esthétiques qui sont marginalisées ? Pourquoi le rap sexiste est-il encouragé par les industries ? Au début et milieu des années 2000, la crise dans l'industrie pousse à faire des choix, et les coupes budgétaires ont pour premières victimes les rappeuses (discours qui consiste à dire qu'elles coûtent plus cher). Ce qui m'intéresse, ce sont les effets que produisent les choix des industries sur les rappeuses. Dans les années 2010, les rappeuses soit disparaissent, soit vendent moins de disques donc reculent. L'industrie a tendance à vouloir qu'il n'y ait qu'une seule rappeuse star, l'idée étant que quand elle ne marchera plus, on en produira une autre.

Sur les différences États-Unis / France. Aux États-Unis le marché est très conséquent, donc même si l'industrie considère que c'est un marché de niche, on a considéré l'existence d'un public. En France, à l'exception de Diam's, l'industrie considère que les rappeuses marchent peu, donc que ça ne vaut pas la peine d'investir. Diam's est une figure assez écrasante, les maisons de disques cherchent « la nouvelle Diam's », sauf que cela ne marche pas ainsi.