



HAL
open science

“ Soy feminista y me gusta el perreo ” : les conflits de (re)signification dans les politiques sexuelles du reggaeton

Victor Santos Rodriguez

► To cite this version:

Victor Santos Rodriguez. “ Soy feminista y me gusta el perreo ” : les conflits de (re)signification dans les politiques sexuelles du reggaeton. GLAD! Revue sur le langage, le genre, les sexualités, 2023, 14, <10.4000/glad.6998>. <hal-04250719>

HAL Id: hal-04250719

<https://hal.science/hal-04250719v1>

Submitted on 19 Oct 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.



HAL Authorization

« Soy feminista y me gusta el perreo » : les conflits de (re)signification dans les politiques sexuelles du reggaeton

Victor Santos Rodriguez

Chercheur-enseignant, Institut de hautes études internationales et du développement (IHEID)
de Genève et Université de Lausanne (UNIL)

victor.santos@graduateinstitute.ch

Été 2023

IMPORTANT.

Ce document contient le texte de l'article publié dans *GLAD ! Revue sur le langage, le genre, les sexualités* avant sa mise en forme par la revue. Pour citer l'article, veuillez s'il vous plaît vous référer à la version disponible en libre accès sur le site de la revue :

<https://journals.openedition.org/glad/6998> / <https://doi.org/10.4000/glad.6998>

Résumé : Cet article porte sur le reggaeton, une des musiques les plus écoutées à l'échelle mondiale, et sa danse emblématique, le perreo. L'article montre en quoi l'étude de ce genre musical et chorégraphique enrichit la compréhension des politiques sexuelles dans les musiques populaires. Si la logique ultra-sexualisée du reggaeton/perreo s'est traditionnellement muée en sexisme désinhibé, elle a en même temps servi de point d'appui à des opérations de *retournement* féministe telles que conçues par les théories queer. L'article met en relief la centralité du *corps dansant* (le perreo) comme espace sémiotique où se jouent les redéfinitions du régime de genre/sexualité hétéropatriarcal, apportant ainsi une contribution à la littérature sur les musiques populaires qui peine à embrasser ce tournant épistémologique. Le contraste entre les exemples des reggaetoneras Ivy Queen et Chocolate Remix permet, parallèlement, d'explorer la complexité des politiques de réception. L'article montre comment des entreprises de resignification antisexiste et antihomophobe peuvent rencontrer des résistances, a priori moins attendues, à l'intérieur même des mouvements féministes queer dans un contexte où la transnationalisation du reggaeton pose la question du difficile équilibre entre réappropriation émancipatrice et effacement du patrimoine culturel de cette musique.

Mots-clés : reggaeton, perreo, resignification, corps dansant, queer

Abstract: This article focuses on reggaeton, one of the world's most listened-to music genres, and its emblematic dance, the perreo. The article shows how the study of this musical and choreographic genre enriches our understanding of sexual politics in popular music. While the hypersexualized logic of reggaeton/perreo has traditionally translated into uninhibited sexism, it has at the same time served as a fulcrum for operations of feminist reversal as conceived by queer theories. The article highlights the centrality of the dancing (perreo) body as a semiotic space where redefinitions of the heteropatriarchal gender/sexuality regime play out, thus making a contribution to the literature on popular music, which is struggling to embrace this epistemological turn. By contrasting the examples of reggaetoneras Ivy Queen and Chocolate Remix, the complexity of the politics of reception is explored. The article shows how antisexist and antihomophobic resignification undertakings can meet with a priori less expected resistance, even within queer feminist movements, in a context where the transnationalization of reggaeton raises the question of the difficult balance between emancipatory reappropriation and erasure of this music's cultural heritage.

Key words: reggaeton, perreo, resignification, dancing body, queer

Remerciements : Je tiens à adresser mes sincères remerciements au comité de rédaction de la revue *Glad !* pour son accompagnement rigoureux et bienveillant durant tout le processus qui a mené à la publication de cet article. Ma gratitude va aussi aux deux évaluateur·trice·s anonymes dont les commentaires avisés ont permis d'améliorer sensiblement l'article. Je souhaiterais également remercier Stefan Renna et José Tippenhauer pour nos nombreux échanges sur le reggaeton qui ont contribué à approfondir ma connaissance de ce genre musical. J'ai par ailleurs pu bénéficier des précieuses perspectives de José Tippenhauer, Tania Abd El Hamid et Indra Thévoz sur une toute première version de l'article ; je leur dis un grand merci. Cette recherche a été présentée dans le cadre du groupe de travail « Genre et Politique » du Congrès de l'Association suisse de science politique à Bâle et de l'atelier « Industries culturelles et médiatiques » du 3^{ème} Congrès international de l'Institut du Genre à Toulouse. Je suis reconnaissant envers Léa Sgier, Gesine Fuchs, Andreina Thoma, Leandra Bias, Louise Barrière, Cristelle Maury, Lorraine Gehl et Emma Laurent d'avoir accueilli cette recherche avec intérêt tout en me faisant profiter de leurs savoirs.

Introduction

Le reggaeton est aujourd'hui un des genres musicaux les plus écoutés à l'échelle mondiale¹. Malgré l'ampleur de son succès, cette musique latino-caribéenne à la rythmique entraînante souffre d'une couverture médiatique rare et le plus souvent superficielle dans le monde francophone. Suivant une lecture empreinte d'exotisme qui n'est pas sans faire écho à l'image stéréotypée dans laquelle les Latino-Américain·e·s sont encore souvent enfermé·e·s, le reggaeton est généralement présenté comme une musique « caliente »², de fête, dénuée de sophistication instrumentale, aux paroles et à l'esthétique très « machos ». Si une compréhension plus complexe du reggaeton, de son histoire et des enjeux de pouvoir qui s'y jouent peut être trouvée dans la littérature académique, ces travaux ont dans leur écrasante majorité été produits en espagnol ou en anglais. Quant à la recherche en langue française, force est de constater son caractère famélique malgré les importantes contributions de Régis Maulois (2016) et, plus récemment, d'Anne Monssus (2020). C'est dans cet étonnant décalage entre la centralité du reggaeton et la méconnaissance dont il fait encore l'objet que le présent article trouve sa première raison d'être.

La seconde tient à la façon dont l'étude du reggaeton peut approfondir notre compréhension des politiques sexuelles dans les musiques populaires. Le reggaeton est indissociable de son style chorégraphique ultra-sexualisé, le *perreo* – le nom de cette danse étant même fréquemment employé pour désigner le genre musical dans son entièreté. Sous les latitudes caribéennes où il est né, de même que partout où il s'est ensuite exporté, le reggaeton n'a cessé de susciter une panique morale en raison notamment de sa danse emblématique qui serait de nature à corrompre les mœurs de la société. Cet alarmisme commence même à s'immiscer en France où la chaîne de télévision CNews décrivait récemment le *perreo* comme « une danse très sulfureuse », se basant « sur des mouvements explicites du bassin entre les partenaires » et concentrant « beaucoup de critiques sur la vision de la femme qu'elle véhicule, la réduisant souvent à un simple objet sexuel »³. Le présent article cherche à complexifier cette lecture usuelle en donnant à voir les tensions et les contradictions qui traversent les politiques sexuelles du *perreo*.

Si cette danse a traditionnellement incarné et (re)produit les logiques de pouvoir hétéropatriarcales qui ont gouverné le reggaeton, elle a en effet fait l'objet de puissantes resignifications féministes au sens entendu par les théorisations queer (Butler 1999 & 2017 ; Paveau 2019), devenant aussi un espace capacitant où les femmes et les personnes LGBTQ+ peuvent se connecter avec leur corps, danser avec ou sans partenaire et s'affirmer comme des êtres sexuels dans un monde où leur plaisir reste tabou et stigmatisé. La littérature sur les musiques populaires offre de multiples exemples d'opérations de « retournement du stigmaté » à des fins d'émancipation de l'hégémonie masculine, mais cette recherche s'est surtout concentrée sur la réappropriation des énoncés verbaux injurieux, négligeant le pouvoir de (contre-)énonciation du *corps dansant*. En d'autres termes, la resignification féministe⁴ d'un genre musical n'a pas été pensée comme une lutte où l'enjeu crucial est chorégraphique et corporel. Le présent article cherche à combler cette lacune en étudiant la façon dont des reggaetoneras et leurs audiences ont redéployé le *perreo* pour se départir du regard masculin

¹ Pour ne prendre qu'un indicateur, le reggaetonero Bad Bunny est l'artiste le plus écouté sur la plateforme de streaming Spotify depuis trois ans (Spotify 2022).

² Voir par ex. Rangin 2017.

³ Benichou 2023.

⁴ Par « féministe », il est ici entendu des interventions dans la sphère sociale qui sont de nature à questionner, déstabiliser et renverser l'hétéropatriarcat et le male gaze – que ces interventions soient d'ailleurs explicitement codées en tant que « féministes » ou non (Djavadzadeh 2014 : 195 ; Williams 2014 : 30).

dominant dans le reggaeton et reprendre le contrôle sur le régime de représentations de leur sexualité. Poussant plus loin cet axe d'enquête, l'article montre aussi que les actes de resignification du perreo ont pu rencontrer des résistances au sein même des mouvements féministes queer lorsque la (contre-)énonciation a été perçue comme illégitime et inauthentique vis-à-vis de la culture reggaeton d'origine.

La première section de l'article examine le reggaeton/perreo à la lumière des rapports sociaux de classe, race et genre/sexualité. La deuxième section ancre l'étude dans la recherche sur les musiques populaires en présentant le corps dansant comme nœud plurisémiotique de la redéfinition des politiques sexuelles du reggaeton. L'approche méthodologique est ensuite détaillée dans la troisième section, avant d'entrer dans l'analyse de deux actes de resignification féministe du perreo, l'un fondateur et célébré depuis vingt ans (« Yo quiero bailar », Ivy Queen, 2002), l'autre emblématique d'une stratégie de retournement queer mais fortement contesté (« Como me gusta a mí », Chocolate Remix, 2016).

Rapports de pouvoir dans le reggaeton/perreo

Contrairement à l'image qui lui colle à la peau, le reggaeton n'est guère réductible à son caractère festif. Cette musique est le produit d'une histoire complexe, faite de multiples métissages sonores et culturels mais aussi de luttes sociales (Rivera, Marshall & Pacini Hernandez 2009 ; Rivera-Rideau 2015 ; Maulois 2016), dont il est raisonnable de situer les prémices au Panama aux alentours des années 1970 et 1980. C'est en effet à cette période que des artistes afro-panaméens ont commencé à chanter en espagnol sur des rythmes jamaïcains de reggae et de dancehall. Ce « Spanish reggae », ancêtre du reggaeton, exerçait alors déjà une fonction contestataire dans un contexte où les populations noires du Panama faisaient l'objet de racisme et de violences policières⁵. Les années 1990 ont marqué une étape décisive dans l'itinéraire du reggaeton avec l'hybridation qui a eu lieu à Porto Rico entre les sonorités reggae/dancehall et la culture hip-hop étasunienne. Le résultat de cette fusion, un proto-reggaeton appelé « El Underground », a été le porte-voix des jeunes habitant·e·s déclassé·e·s et racialisé·e·s des « caseríos »⁶. En visibilisant leurs réalités, « El Underground » a révélé les failles du récit national portoricain selon lequel trois « races » (blanche, indigène et noire) vivaient en harmonie sur l'île dans le cadre d'une « démocratie raciale » (Rivera-Rideau 2015). Ce genre musical ne serait identifié comme *reggaeton* qu'à partir du début des années 2000, moment où il deviendrait une véritable industrie mondialement exportée. Si les logiques marchandes ont depuis lors davantage influencé la production musicale, il n'est pas rare de voir les reggaetonero·a·s porter des causes sociales et politiques⁷.

Parallèlement, le reggaeton a aussi été un lieu de performance de l'hypermasculinité où les normes de genre instituées par l'hétéropatriarcat sont (re)produites. Comme Tricia Rose (1994) et Deivan Djavadzadeh (2015) ont pu le remarquer à propos du gangsta-rap étasunien, pareille hypermasculinité peut être lue comme une réponse à la condition sociale subalterne qui empêche les hommes des quartiers pauvres de Porto Rico d'être en conformité avec le modèle traditionnel de réussite masculine. Les reggaetoneros « surjouent » ainsi leur masculinité en se mettant fréquemment en scène dans la discothèque et la chambre à coucher, là où ils peuvent oublier leur quotidien humiliant et démontrer une virilité débordante en accumulant les

⁵ Voir par ex. la chanson « El D.E.N.I » de Renato (1985).

⁶ Logements sociaux où ces populations sont concentrées.

⁷ Pensons par exemple au rôle que Bad Bunny et Residente ont joué dans la démission du gouverneur de Porto Rico en 2019 (Bofill Calero 2022).

conquêtes (Dinzey-Flores 2008). Il en résulte que la sexualité, racontée *par et pour* les hommes, est un thème omniprésent dans le reggaeton. Comme en témoigne un des hymnes du genre musical, la chanson « En la cama » (2001) où les portoricains Daddy Yankee et Nicky Jam font l'éloge de la triade « chatte, cul, sein »⁸ [a], la focale du récit reggaeton est exagérément portée sur les attributs corporels féminins censés satisfaire le désir masculin, rendant manifeste la prise disciplinaire hétéronormative objectifiante exercée sur les femmes – celle du *male gaze* (Mulvey 1975 ; hooks 1992). Dans cette musique, le voyeurisme de l'homme (Mulvey 1975 : 16) est contenté par la monstration récurrente de femmes, dépersonnalisées, qui n'existent qu'à travers leur corporéité.

Si le sexisme n'est pas l'apanage du reggaeton mais un phénomène qui traverse aussi bien la musique classique que toutes les musiques populaires (Bretthauer, Zimmerman & Banning 2007 ; Osborn 2021), comme cela a été documenté pour le rock par exemple (Whiteley 1997), l'objectification des femmes trouve une expression singulièrement forte dans ce genre musical où la vision masculine hétérocentrée de la sexualité est sans cesse « chorégraphiée » à travers le perreo. « Perreo » vient du mot « chien » en espagnol (« perro ») et renvoie à cette danse très sexualisée, pratiquée sur le dembow⁹, qui simule en quelque sorte le coït entre chien·ne·s : la femme se déhanche, se penche vers l'avant, plie et redresse ses jambes tout en remuant ses fesses alors que l'homme se tient derrière elle, se frotte lascivement à son postérieur et reproduit la gestuelle d'un acte sexuel (pour un exemple de perreo, voir [b]). Le perreo a traditionnellement été narré et montré du point de vue de l'homme pour vanter son ascendant viril sur la femme et générer son plaisir. L'omnipotence du regard masculin tend à effacer le corps de l'homme du récit du perreo au profit d'une attention portée avant tout sur les fesses de la femme, à la fois sémantiquement avec des références répétées aux « nalgas », au « culo » ou au « booty » et visuellement, dans les clips, à travers d'abondants plans rapprochés sur des postérieurs rebondis et en mouvement (voir par ex. : Anuel AA & Ozuna, « Perreo » (2021) [c]). Le reggaeton traditionnel n'associe jamais les spectateur·trice·s à l'expérience du perreo telle que corporellement ressentie par la femme et il est, en cela, un parfait exemple du *male gaze* (Brey 2020).

Politiques sexuelles, resignifications et corps dansant dans les musiques populaires

Cet article s'intéresse aux modes de subversion des significations hétérosexistes attachées au perreo dans le reggaeton. Pour en rendre compte, il est utile de prendre pour point de départ théorique les travaux de Judith Butler sur la resignification des mots injurieux. La théoricienne *queer* explique que l'injure dérive son pouvoir de blesser de l'« historicité accumulée » qu'elle contient, au sens où l'énonciation de l'injure ne fait que *citer* de précédentes énonciations de cette injure qui ont acquis « la force de l'autorité à travers la répétition » (2017 : 87). Si cette compréhension de la performativité du langage (injurieux) met l'accent sur la ritualisation de l'énonciation, suggérant par là de forts effets de naturalisation des significations associées à un terme, Butler insiste dans le même temps sur l'instabilité et l'ambivalence inhérentes à la (re)production discursive : la « répétition génère à la fois un risque d'échec et un effet de fixation par sédimentation » (2017 : 84). C'est dans la possibilité de cet échec – une « répétition subversive »¹⁰ (1999 : 188) – que réside un potentiel de subversion du pouvoir. Dans la lignée des remarques de Michel Foucault sur la nature de la résistance qui « n'est jamais en position

⁸ Traduction de l'auteur (TA).

⁹ La rythmique caractéristique du reggaeton.

¹⁰ TA.

d'extériorité par rapport au pouvoir » (1976 : 125-126), Butler conçoit l'agentivité à l'intérieur d'« une lutte linguistique, sociale et culturelle [...] où la puissance d'agir est dérivée de l'injure et où l'injure est contrée par cette dérivation même » (2017 : 69-70). La *resignification* ne consiste ainsi pas à « neutraliser les mots », mais à « les remettre en scène » à des fins capacitantes (Paveau 2019 : 121).

Les théories féministes n'ont été mobilisées que tardivement pour éclairer l'étude des musiques populaires (Bayton 1992). Depuis les années 1990, une recherche abondante axée sur les rapports de genre et les sexualités a néanmoins émergé. Ces travaux ont donné à voir les conceptions sexistes qui régissent les musiques populaires mais aussi les répertoires de contestation développés par les femmes actives dans les industries musicales (voir par ex. : Burns & Lafrance 2002 ; Guillard & Sonnette 2020), avec un accent parfois mis sur « les possibilités génératives de la répétition avec une différence »¹¹ (Williams 2014 : 32). Certaines études ont ainsi rendu compte de cas de reprise subversive du langage masculin dominant qui a traditionnellement servi à contrôler les femmes et leur corps, montrant comment des injures telles que « sorcière » (« witch »), « pute » (« hoe ») ou encore « chienne » (« bitch ») ont fait l'objet de retournements valorisants dans des genres musicaux aussi variés que le rock, la pop ou encore le hip-hop (Eileraas 1997 ; Ramdani 2011 ; Djavadzadeh 2014 & 2015). Ces travaux ont révélé un aspect fondamental des politiques sexuelles des femmes dans les musiques populaires : l'identification positive à une insulte sexiste à caractère sexuel peut avoir ceci de capacitant qu'elle permet aux artistes de récupérer un pouvoir de représentation sur le domaine que l'injure stigmatise, c'est-à-dire leur sexualité.

S'il existe donc des études sur les opérations de resignification féministe dans les musiques populaires, ces études se penchent surtout sur les dimensions langagières, sans pour autant exclure des éléments d'analyse relatifs à la narration visuelle des vidéoclips, aux performances scéniques en concert ou encore aux aspects esthétiques et symboliques figurés par exemple sur les pochettes d'album. La littérature sur les musiques populaires peine en revanche à penser et étudier le détournement des pratiques chorégraphiques propres à un genre musical comme le vecteur crucial de sa resignification féministe. Cette lacune tient tout autant à la négligence du *corps dansant* dans la théorisation butlérienne de la performativité (Liu 2013 : 170) qu'au dialogue tardivement entamé par les études sur les musiques et les cultures populaires avec les *dance studies* (Dodds & Cook 2013 ; Dodds 2015). Or, pour comprendre comment la puissance péjorative du reggaeton a été détournée à travers la danse perreo, il convient d'opérer un mouvement épistémologique essentiel que l'on doit aux (*critical*) *dance studies* et qui consiste à mettre en relief le pouvoir de (contre-)énonciation du corps dansant, comme cela a par exemple été fait par Melissa Blanco Borelli qui explique au sujet de la résistance de la danseuse « mulata » cubaine à son objectification que « son acte de discours ou son énonciation a émergé de son corps, notamment de ses hanches »¹² (2016 : 11). Les significations attachées au perreo se font et se défont donc à travers les énoncés verbaux qui désignent cette danse, mais aussi par le biais de ce que dit le *corps dansant* lui-même.

Fondées sur ces multiples apports de la littérature, les propositions suivantes seront soumises à un examen empirique dans les prochaines sections de l'article. Il est fait l'hypothèse que l'adoption du perreo comme véhicule central de resignification doit être comprise en relation avec la domination sur les femmes que cette pratique ultra-sexualisée symbolise et exerce dans le reggaeton. À la manière de l'injure « bitch » qui a pu servir de point d'entrée pour investir le thème « confisqué » aux femmes de la sexualité, le perreo tel que raconté et pratiqué par les

¹¹ TA.

¹² TA.

femmes (et les personnes LGBTQ+) leur permet de se vivre comme des êtres sexuels, agissants et puissants tout en portant un contre-discours de nature à normaliser l'expression de leur désir et la légitimité de leur plaisir. En des termes plus théoriques : le perreo, en tant qu'énoncé blessant et sexuellement objectifiant dans le discours reggaeton, a été resignifié « en le détournant de ses contextes précédents » et en en parlant « sur des modes qui n'ont jamais encore été légitimés » (Butler 2017 : 69-70).

L'une des forces des études sur les musiques populaires a été de s'intéresser non pas seulement à la production musicale, mais aussi à sa réception. Dans cette littérature, l'influence poststructuraliste que l'on retrouve par exemple dans la conception performative du discours cohabite ainsi avec un intérêt pour l'intersubjectivité, c'est-à-dire les manières dont les audiences co-constituent la culture musicale. Cette recherche a notamment mis en exergue la multiplicité et l'ambivalence des interprétations faites par les audiences musicales, suivant en cela le théoricien des *cultural studies* Stuart Hall qui explique qu'il peut exister des « distorsions » entre les phases de codage et de décodage d'un échange de sens (2017 : 256). Avec son étude classique sur les musiques caribéennes, Peter Manuel (1998) a par exemple montré la diversité et la complexité des modes de réception de musiques aux paroles sexistes par les femmes, ces dernières ne se sentant pas toujours offensées par des contenus dégradants qu'elles parviennent aussi à s'approprier de façon créative. Ces résultats prennent la forme d'une invitation à ne pas *postuler* les réceptions, ni à les uniformiser artificiellement sur la base d'intérêts « objectifs » attribués aux audiences, mais à les étudier empiriquement et contextuellement. Dans cet esprit, il est permis de penser que les femmes (et les personnes LGBTQ+) ne recevront pas nécessairement les resignifications féministes du perreo/reggaeton de manière homogène et unanimement favorable en tant que source d'*empoderamiento*. Le présent article s'interroge ainsi également sur la façon dont une « répétition subversive » visant à contrer la blessure discursive infligée aux femmes *blesse à son tour* des femmes (et des personnes LGBTQ+), suscitant une « lecture oppositionnelle » (Hall 2017 : 268).

Approche méthodologique et sources

Le corpus empirique de l'article est constitué autour de deux chansons (incluant paroles, vidéoclip, contexte d'énonciation et réceptions) dont l'étude donne à voir différents types de dynamiques, conflictualités et ambivalences à l'œuvre dans le processus de resignification féministe du perreo/reggaeton : « Yo quiero bailar » d'Ivy Queen (2002) comme acte fondateur d'un « female gaze » dans le reggaeton à partir du perreo, un retournement accueilli avec enthousiasme par une diversité d'audiences en raison de la légitimité et de l'authenticité perçues de l'énonciatrice ; « Como me gusta a mí » de Chocolate Remix (2016) en tant qu'opération de réappropriation lesboféministe du perreo qui a suscité l'adhésion mais aussi de fortes contestations au sein même des mouvements féministes queer dans un contexte général de transnationalisation du reggaeton.

L'analyse se concentre sur la mise en récit et la capacité de faire récit du corps dansant aussi bien dans les *paroles* que dans les *vidéoclips* des chansons, ces deux domaines sémiotiques entretenant une relation synergique et formant un couple inséparable dans la production musicale contemporaine (Vernallis 2018). Les régimes de sens textuellement et visuellement contenus dans les chansons sont déchiffrés à l'aide d'une analyse de discours sensible aux relations de pouvoir, aux inégalités sociales et aux forces contre-hégémoniques (Van Dijk 2001) dans une perspective intersectionnelle (Crenshaw 1991). Les actes de resignification sont à la fois insérés dans leur *contexte* (conditions géographiques, historiques et socio-culturelles de l'énonciation ; éléments biographiques sur l'artiste) et considérés à l'aune de leurs *réceptions*

(c'est-à-dire la façon dont les codes énoncés ont pu être décodés par les audiences de l'échange communicationnel).

Le contexte et les réceptions de la production musicale resignificatrice sont documentés sur la base de plusieurs sources. S'agissant de l'étude du cas « Yo quiero bailar », la première source utilisée est un entretien de DJ Negro, un des producteurs pionniers du reggaeton avec lequel Ivy Queen a initié sa carrière artistique¹³. Cet entretien nous renseigne sur l'arrivée d'Ivy Queen dans « El Underground ». Une autre source, centrale, est le podcast « LOUD »¹⁴ où la reggaetona retrace, en dix épisodes de près de sept heures au total, le parcours historique du reggaeton. En plus de fournir des données biographiques, cet enregistrement donne accès aux motivations qui ont présidé à la production de « Yo quiero bailar », tout en nous éclairant sur son accueil. Les réceptions de l'œuvre d'Ivy Queen sont par ailleurs approchées à l'aide d'un article de presse de l'époque¹⁵, deux vidéos repérées sur YouTube où la chanson « Yo quiero bailar » est mobilisée dans le cadre de manifestations féministes¹⁶ et un témoignage de Cazzu, une reggaetona de la nouvelle génération¹⁷.

Concernant l'étude du cas « Como me gusta a mí », la présentation du contexte de production de la chanson s'appuie sur les informations disponibles sur le site internet de Chocolate Remix où l'artiste explicite le sens de sa démarche¹⁸. Deux articles de presse viennent encore apporter des éléments de contexte, tout en donnant la mesure de l'écho que l'œuvre de la reggaetona a trouvé au niveau international¹⁹. Enfin et surtout, les réceptions de « Como me gusta a mí » sont examinées au prisme d'une controverse survenue à Paris qui a donné lieu à un débat féministe (voir plus loin). Pour rendre compte des positions du débat, une recherche a été menée sur internet pour recueillir les propos tenus publiquement dans des blogs ou sur Facebook (où la participation au débat a été la plus active par rapport aux autres réseaux sociaux). Au total, ce sont cinq articles de blog (accompagnés de douze commentaires)²⁰ et 473 messages publiés sur Facebook²¹ qui ont été récoltés, puis classés en fonction de leur positionnement dans le débat²². L'exégèse des prises de position en faveur et à l'encontre de la démarche de Chocolate Remix a été réalisée à l'aide des grilles interprétatives offertes par la littérature sur les musiques populaires, et en dialogue avec les (trois) interventions de l'artiste elle-même sur Facebook²³.

Ivy Queen, politiques de la piste de danse et resignification féministe du perreo

Ivy Queen est une rappeuse et chanteuse portoricaine qui a fait ses débuts dans « El Underground » au milieu des années 1990. Elle faisait partie de cette jeunesse pauvre, racialisée²⁴ et marginalisée qui cherchait alors des moyens d'expression à Porto Rico. Comme les autres artistes de ce reggaeton en gestation, Ivy Queen vivait à cette époque les préjugés et

¹³ Molusco 2022.

¹⁴ SFS 2021.

¹⁵ EFE 2003.

¹⁶ Voir vidéos [e] et [f] dans la bibliographie.

¹⁷ Latin Grammys 2022.

¹⁸ Voir [ici](#).

¹⁹ Jessel 2017 ; Blasco 2017.

²⁰ Abd'Allah-Alvarez Ramírez 2018 ; Arroyo Pizarro 2018 ; Ile-Iwe/LaEscuela 2018 ; Pasa Kruda 2018 ; Villegas 2018.

²¹ Voir note 35.

²² Ou mis de côté car hors sujet, incompréhensibles ou dénués de contenu.

²³ Voir note 35.

²⁴ Ivy Queen est une afro-descendante noire à la peau claire.

la répression policière dans sa chair, et il n'est à cet égard pas surprenant qu'une de ses premières chansons ait été intitulée « Somos raperos pero no delincuentes » [Nous sommes des rappeurs mais pas des délinquants] (1996).

Si Ivy Queen a été une des figures fondatrices du reggaeton, elle a aussi été pionnière en tant que femme dans un contexte où le *machismo* imprégnait fortement la société portoricaine et où le milieu underground n'acceptait pas les femmes²⁵. Ivy Queen est parvenue à se faire une place dans ce milieu en adoptant une attitude très « masculine », dominante et assertive face aux hommes, dans le cadre notamment de « battles »²⁶, tout en mettant toujours plus en avant sa sexualité et certaines parts de « féminité » (longs ongles, maquillage, bijoux, tops et pantalons serrés, talons hauts) sur le plan artistique. La façon dont Ivy Queen introduit son couplet dans la chanson « Quitate tu pa' ponerme yo » (2004), où elle est la seule femme à intervenir aux côtés de onze hommes, illustre cette posture : « Quitate tu que llego la caballota / La perra, la diva, la potra » [Bouge de là, elle est arrivée la patronne / La chienne, la diva, l'indocile]. En se caractérisant ainsi, Ivy Queen *trouble l'ordre du genre* (Djavadzadeh 2015) en ce qu'elle fait montre d'une confiance en elle typiquement « masculine » qui confine à l'arrogance (bouge de là, la patronne), sans pour autant renoncer à sa « féminité » (la diva) et brider sa sexualité (la chienne, l'indocile), prenant ainsi à contre-pied les injonctions à la retenue et à la pudeur dont les femmes font l'objet dans la société portoricaine (Baez 2006).

Faire du reggaeton représentait en soi une démarche transgressive pour une femme dans l'entre-soi d'hommes que le reggaeton était, tout particulièrement dans les années 1990-2000²⁷. Loin de servir de simple « caution féminine » au reggaeton en se faisant la « ventriloque » du male gaze (Manuel 1998 : 39-40), Ivy Queen a profondément déstabilisé le script prévu dans ce genre musical en *rejouant* le perreo « sur le théâtre du discours social » (Paveau 2019 : 121). Ce « redéploiement » (Butler 2017 : 236) du perreo, la reggaetonera portoricaine l'opère dans sa chanson devenue culte « Yo quiero bailar », initialement sortie en 2002 puis incluse en 2004 dans la réédition de l'album *Diva*. Dans le refrain, Ivy Queen chante :

Yo quiero bailar / Tú quieres sudar / Y pegarte a mí / El cuerpo rozar / Yo te digo: "sí, tú me puedes provocar"
/ Eso no quiere decir que pa' la cama voy [Je veux danser / Tu veux transpirer / Et te coller à moi / Frotter nos corps / Je te dis « oui, tu peux me provoquer » / Mais ça ne veut pas dire que je vais coucher avec toi].

Avec ces mots, prononcés au rythme du dembow, l'artiste déconstruit la conception hégémonique de la femme-objet traditionnellement véhiculée par le perreo : elle prône un rapport entre les sexes où la femme pourrait « perrear » selon ses propres règles, c'est-à-dire prendre du plaisir dans le corps à corps avec un homme tout en fixant elle-même les limites. « Porque yo soy la que mando / Soy la que decide cuando vamos al mambo y tu lo sabes » [Parce que je suis celle qui commande / Je suis celle qui décide quand on danse et tu le sais], insiste-t-elle dans la chanson. Ces énoncés verbaux prennent un relief encore plus accusé lorsqu'ils sont mis en relation avec la narration graphique du vidéoclip de la chanson [d] où le corps d'Ivy Queen se trouve lui-même en position de (contre-)énonciation. Ivy Queen s'y met en scène en train de bouger ses hanches, tout en sensualité et en contrôle, avec un homme sur la piste de danse d'une discothèque. Ici le langage non-verbal du corps dansant de la reggaetonera, calqué sur les paroles de la chanson, (re)définit le cadre légitime dans lequel le perreo peut être pratiqué : Ivy Queen, au premier plan, de dos à son partenaire de danse, consent

²⁵ Molusco 2022.

²⁶ SFS 2021 ; Molusco 2022.

²⁷ Notons la présence d'autres femmes aux débuts du reggaeton, comme Lisa M, Glory ou, plus tard, Lorna, Adassa, La Sista et Jenny la Sexy Voz, mais aucune n'a eu la continuité et le niveau de reconnaissance d'Ivy Queen.

à « transpirer » et « soupirer » au rythme du « tra-tra », mais agite son index, en regardant l'homme, pour signifier que c'est « na', na', na' » s'il s'agit d'aller au « lit ». Sous le regard artistique d'Ivy Queen, les spectateur·trice·s sont associé·e·s à son expérience sensorielle du perreo, celle d'une femme, faisant par là émerger un contre-gaze – un « female gaze » (Brey 2020 : 9) – dans le reggaeton.

« Yo quiero bailar » a été un succès commercial et populaire immédiat, à Porto Rico et au-delà, devenant par exemple la première chanson en espagnol à se hisser à la première place du Top 40 de la radio musicale WPOW basée à Miami²⁸. La popularité de cette chanson ouvertement à rebours des codes machos attachés au perreo suggère que ce type de message était attendu par une partie du public, en particulier du côté des consommatrices du reggaeton qui resignifiaient certainement déjà le perreo *sur la piste de danse*, en bougeant au rythme des sonorités de ce genre musical sans pour autant se laisser atteindre par ses paroles dégradantes et sexistes²⁹, à l'image de ce que Peter Manuel a pu montrer pour d'autres musiques caribéennes (1998 : 40-42).

Au-delà de l'accueil enthousiaste que « Yo quiero bailar » a reçu au moment de sa sortie, l'impact du retournement opéré par cette chanson doit être compris dans un horizon temporel plus large. En effet, « Yo quiero bailar » est devenu au fil des années un hymne féministe à Porto Rico et un peu partout en Amérique latine. Comme cela a par exemple été le cas au Chili en juillet 2020 [e] ou en Colombie le 8 mars dernier [f], danser sur cette chanson dans le cadre d'une manifestation est pour les femmes un moyen de reterritorialiser l'espace public en revendiquant, sur un mode incarné et chorégraphique, le droit à disposer de leur corps et de leur sexualité sans être stigmatisées ni soumises à la violence. Le perreo est ici *cité* par le corps dansant de manière subversive, contredisant l'idée que joie/plaisir et militantisme seraient incompatibles (voir à ce sujet : bergman & Montgomery 2021). Parallèlement, le réinvestissement du perreo/reggaeton opéré par Ivy Queen avec « Yo quiero bailar » a aussi été porteur d'effets agentifs sur le temps long pour une audience plus spécifique, à savoir les femmes aspirant à devenir des reggaetoneras à leur tour et pour qui l'œuvre d'Ivy Queen a servi de modèle d'identification³⁰. Le travail de resignification effectué par Ivy Queen a permis à ces artistes toujours plus nombreuses de se reconnaître dans le reggaeton et d'y consolider, à travers leur pratique artistique, la (contre-)signification méliorative (ré)attribuée au perreo.

Chocolate Remix, transnationalisation du perreo et conflits de (re)signification

La chanson « Como me gusta a mí » de Chocolate Remix est sortie en 2016, soit près de quinze ans après « Yo quiero bailar ». Cet autre acte de resignification du perreo doit être situé à l'intersection de deux mouvements de fond à l'œuvre depuis le grand « boom » du reggaeton portoricain au début des années 2000. D'une part, le genre musical s'est fortement *transnationalisé*. Ceci est vrai aussi bien du côté de la consommation que de la production du reggaeton : les artistes se réclamant de cette musique n'ont cessé de pulluler aux quatre coins de l'Amérique latine et même ailleurs dans le monde. D'autre part, bien que le reggaeton demeure un genre musical dominé par les hommes, la dernière décennie a été témoin d'une

²⁸ EFE 2003.

²⁹ Si, comme Ivy Queen le souligne, l'arrivée du dembow sur la piste de danse dans le Porto Rico des années 1990 a été bien accueillie par les femmes (SFS 2021), le rapport personnel qu'elles ont entretenu à l'époque avec le sexisme de cette musique reste un domaine à étudier.

³⁰ SFS 2021 ; Latin Grammys 2022.

diversification du site d'énonciation. Dans le sillage de l'œuvre pionnière d'Ivy Queen, toute une génération de femmes à l'image de la Colombienne Karol G, la Dominicaine Natti Natasha, la Brésilienne Anitta ou encore l'Étatsunienne Becky G se sont imposées en tant qu'actrices du reggaeton mainstream. Comme plusieurs chercheuses l'ont souligné (Monssus 2020 ; Araña, Tortajada & Figueras-Maz 2020), cette « féminisation » du reggaeton grand public s'est déroulée parallèlement à l'éclosion d'une scène plus underground, résolument queer, où les sexualités et les identités de genre des artistes défient les normativités de l'hétéropatriarcat. C'est dans ce panorama que s'inscrit l'activité artistique de Chocolate Remix.

Romina Bernardo, de son nom de scène Chocolate Remix, est une reggaetonera blanche et lesbienne originaire d'un quartier populaire de Tucumán en Argentine. L'artiste a investi le reggaeton en 2013 avec l'objectif militant de lutter contre le sexisme et l'homophobie, tout en brisant les tabous autour du plaisir sexuel des femmes. Si Bernardo a choisi ce genre musical, c'est précisément en raison de son fort contenu sexuel et des possibilités de retournement que cela lui offre :

Il s'agit de profiter de la logique du reggaeton, ce genre musical qui se caractérise entre autres par ses paroles chargées de contenu sexuel, et cela a été l'outil que j'ai justement trouvé pour en parler, c'est quelque chose que j'avais besoin de faire : énoncer à la première personne ma manière de voir et de vivre le sexe afin d'établir de nouveaux imaginaires.³¹

Ce travail sur les imaginaires procède chez Bernardo d'un double mouvement : la parodie et la mise en visibilité de sexualités dissidentes. Avec sa casquette vissée sur la tête, ses grosses chaînes, son pantalon baggy et les danseuses sexualisées à outrance qui l'accompagnent, Bernardo devenue Chocolate Remix imite le macho reggaetonero pour exposer et tourner en ridicule la sexualité hétéropatriarcale hyperbolique à partir de laquelle le reggaeton est raconté, faisant par là écho aux réflexions théoriques de Butler sur la pertinence de mobiliser des registres parodiques pour dénaturiser des régimes de vérité oppressifs (Butler 1999). Dans le même temps, Chocolate Remix se sert de son immersion dans un univers aux codes obscènes et vulgaires pour parler sans tabous du désir et de la jouissance des femmes, lesbiennes en particulier.

Cette instrumentalisation de la « logique du reggaeton » se manifeste avec acuité dans la chanson porte-drapeau de Chocolate Remix, « Como me gusta a mí », où l'artiste verbalise crument ses fantasmes sexuels, copiant en cela le macho reggaetonero, tout en s'exprimant en tant que femme lesbienne, ce qui confère une signification aussi inattendue que subversive à la performance artistique. Le vidéoclip [g] joint les images aux paroles en proposant une scénographie visuelle construite autour d'un gaze lesboféministe et queer. Ce regard contre-hégémonique transparaît dans la scène centrale du clip, un travelling latéral réalisé par une caméra perchée au-dessus d'un lit où l'on voit des femmes dénudées s'embrasser, se toucher, pratiquer des actes sexuels et prendre du plaisir. L'une d'entre elles regarde un écran de téléphone portable sur lequel deux autres femmes exécutent un perreo : les mouvements des corps dansants deviennent alors intelligibles à travers l'œil hétéro-décentré d'une femme. Le sens du perreo est ici renégoциé par sa « recontextualisation » (Paveau 2019 : 11) dans un environnement esthétique où le désir entre femmes est montré avec réalisme et non plus, comme cela est souvent le cas dans la production musicale mainstream (Osborn 2021 : 54-55), pour satisfaire une audience masculine.

³¹ Voir sur le [site internet](#) de l'artiste. TA.

La démarche de Bernardo a rencontré un accueil enthousiaste. Souvent citée comme le visage du « reggaetón lesbico », l'artiste a bénéficié d'une couverture médiatique notable : le Guardian lui a par exemple consacré un portrait³² et la BBC l'a placée parmi les 100 femmes les plus influentes de la planète³³. Elle entamera par ailleurs cette année sa neuvième tournée en Europe, preuve que son art résonne auprès d'un public international. La réception de l'œuvre de Bernardo a néanmoins aussi été conflictuelle, et la nature de cette conflictualité nous renseigne sur l'incommensurabilité des « cadre[s] de référence » (Hall 2017 : 268) au sein même d'audiences musicales qui se désignent comme féministes. L'entreprise de resignification anti-hétéropatriarcale menée par Bernardo, notamment dans « Como me gusta a mí », a en effet fait l'objet d'une importante critique afro-féministe. Le 26 avril 2018, un concert de Chocolate Remix prévu à la Mutinerie, un bar féministe queer de Paris, a été annulé suite à la mobilisation de personnes afro-françaises féministes queer³⁴. Cet épisode a donné lieu à des échanges nourris sur le réseau social Facebook³⁵ et à plusieurs prises de position sous la forme de tribunes³⁶ et même d'un poème³⁷. Sans prétendre restituer ici toute la complexité de ce débat aux ramifications transnationales, il est possible de discerner deux postures dont l'antagonisme repose avant tout sur un conflit épistémologique.

Le premier axe interprétatif est incarné par le groupe d'activistes qui a fait annuler le concert en France, rejoint par d'autres personnes afro-descendantes issues de divers pays, comme l'écrivaine et militante afro-portoricaine Yolanda Arroyo Pizarro et l'artiste·x hip-hop afro-cubain·e·x Odaymar Pasa Kruda. Entre autres reproches adressés à Bernardo, il est question de l'incongruité de parodier des hommes caribéens racialisés dont le sexisme et l'homophobie des chansons est certes problématique, mais qui ont dû se battre contre des formes de répression racistes pour faire exister le genre musical et la danse que Bernardo s'approprie (culturellement) pour porter son message tout en accumulant des revenus. Une des critiques de Bernardo l'exprime en ces termes sur Facebook :

Mais quand un.e blanc.he décide de faire cette même musique, avec dérision en plus, en se basant sur l'irrespect le plus total de la forme musicale qu'elle vient proposer, elle est applaudie et on lui décerne des prix. Elle a révolutionné le genre, ça y est, on n'attendait plus qu'elle pour faire du reggaeton un genre respectable ! Merci d'élever le genre, car les noir.e.s ne s'en sortaient pas...

La désapprobation porte également sur l'instrumentalisation du corps et de la sexualité de la femme noire dans la chanson « Como me gusta a mí ». Le refrain exprime les fantasmes de Bernardo qui chante son désir transgressif pour « les meufs qui se déhanchent », les « noires » [« negras »], les « tricheuses » ou encore les « brigandes »³⁸. Donnant à ces mots une expression visuelle, le vidéoclip nous fait entrer dans une « maison des plaisirs ». Les scènes inaugurales montrent une femme afro-descendante aux seins nus qui bouge son corps et pratique un perreo pour le plaisir lesbien de Chocolate Remix représentée, en fin de clip, sur un fauteuil comme la patronne de cette « vraie révolution »³⁹. L'acte de resignification de Bernardo a ceci de raciste, soulignent les critiques, qu'il est réalisé sur le corps hypersexualisé d'une femme racialisée à

³² Jessel 2017.

³³ Blasco 2017.

³⁴ Ile-Iwe/LaEscuela 2018 ; Abd'Allah-Alvarez Ramírez 2018.

³⁵ Voir les échanges sur les pages Facebook suivantes : l'[événement annulé](#), la [retransmission en direct](#) du débat organisé à la bibliothèque de la Mutinerie le 26 avril (à la place du concert) et les publications de Bernardo le [25 avril](#), le [27 avril](#) et [en mai](#).

³⁶ Ile-Iwe/LaEscuela 2018 ; Pasa Kruda 2018 ; Villegas 2018.

³⁷ Arroyo Pizarro 2018.

³⁸ TA.

³⁹ TA.

partir d'un « site d'énonciation, qui correspond au privilège d'une femme cisgenre blanche »⁴⁰ ; la mise en récit du corps dansant perpétue ici « cette position de la maîtresse blanche dans une grande maison »⁴¹ où les femmes noires sont réduites à un statut subalterne d'esclave. Alors que le perreo est placé hors du regard masculin, aucun homme ne figurant d'ailleurs dans le clip, sa remise en jeu *réactive* (Ramdani 2011 : 15) dans le même temps des stigmates forgés du temps de l'esclavage et de la colonisation sur les corps noirs (exploités, criminalisés, sexualisés).

Cette interprétation de l'œuvre de Bernardo renvoie aux travaux qui ont mis en évidence les effets ambigus des politiques raciales de certaines artistes blanches qui reprennent des codes culturels propres aux communautés noires pour se placer dans la transgression. En relisant bell hooks (1992 : 161-162), « Como me gusta a mí » peut ainsi faire penser à « Like a prayer » de Madonna (1989) en ce que les deux projets artistiques célèbrent ostensiblement la *blackness*, mais toujours à travers l'agentivité sexuelle de la femme blanche. Pour rendre compte de la façon dont Miley Cyrus, une autre pop star étasunienne, s'empare des marqueurs culturels noirs pour se donner une image plus « cool » et transgressive, Djavadzadeh mobilise le concept d'appropriation culturelle qu'il définit comme « une pratique qui consiste pour le groupe dominant à s'emparer des traits distinctifs d'un groupe subalterne racisé » (2016 : 22). L'auteur complète cette définition en insistant sur le fait que l'appropriation culturelle « détache les traits appropriés du contexte social et politique qui les avait vu naître » (22). Cette décontextualisation, seulement rendue possible par le privilège blanc, est ce qui permet à Miley Cyrus d'« isoler la culture noire de l'expérience du peuple noir » (29). De la même façon, il peut être considéré que la réappropriation du perreo faite par Bernardo coupe cette pratique culturelle de ses conditions socio-politiques d'émergence. Autrement dit, Bernardo fait une lecture unidimensionnelle du perreo au sens où elle ne voit en lui que le signe de l'hédonisme et de la domination masculine alors que cette danse, héritage des rythmes et des mouvements amenés à l'époque des colonies par les esclaves africain·e·s aux Caraïbes⁴², a aussi revêtu une signification politique pour bon nombre de femmes afro-caribéennes qui y ont vu une ressource pour contester les cadres normatifs oppressifs de la bourgeoisie suprémaciste blanche.

Le deuxième axe interprétatif est porté par le public et les soutiens latinoaméricain·e·s de Bernardo, essentiellement blanc·he·s et métissé·e·s à la peau claire, qui se trouvent en Amérique latine ou en situation de migration en Europe. Cette perspective dénonce l'eurocentrisme de la critique afro-féministe et tout particulièrement le fait que cette critique ait été formulée en France « berceau de la colonisation et de l'impérialisme »⁴³. Les partisan·ne·s de Bernardo pointent le décalage entre les accusations proférées depuis Paris et les réalités des Amériques où le mélange culturel et « racial » répond à des dynamiques historiques singulières, imperceptibles aux yeux paternalistes des Européen·ne·s. « La méconnaissance de l'Europe vis-à-vis des Amériques est honteuse et exerce une violence sur nous jour après jour »⁴⁴, s'indigne une défenseuse de Bernardo sur Facebook. Les soutiens de l'artiste récuse ainsi les accusations d'appropriation culturelle en soulignant que les processus d'hybridation sont consubstantiels à la formation de styles musicaux et chorégraphiques, en particulier dans des espaces socio-culturels aussi métissés que les Amériques. « Penser que le reggaeton provient uniquement et exclusivement de la culture afro, peut-on lire parmi les commentaires sur

⁴⁰ Ile-Iwe/LaEscuela 2018. TA.

⁴¹ Idem.

⁴² SFS 2021 ; Cepeda 2018.

⁴³ Dans les mots de Bernardo, voir [ici](#). TA.

⁴⁴ TA.

Facebook, c'est tomber dans un certain type d'essentialisme »⁴⁵ à propos d'un genre musical dont la trajectoire donne à voir le mélange culturel de la région. Cette ligne argumentative n'est pas sans entretenir des affinités avec des pans de la littérature sur les musiques populaires qui se méfient de catégories telles que « musique noire » ou « musique blanche » dans la mesure où celles-ci rendraient invisible la multiplicité des intersections culturelles tout en réifiant la dichotomie Noir/Blanc (Martin 1991 ; Tagg 2008 ; Apollini 2014).

Selon les soutiens au projet artistique Chocolate Remix, le manque de compréhension des contextes latinoaméricains se révèle dans la façon même dont le mot « negra » [« noire »] employé dans « Como me gusta a mí » a été traduit, à savoir comme un mot désignant les personnes noires alors qu'il est aussi utilisé dans l'argot argentin pour se référer aux classes populaires que Bernardo cherche justement à *empoderar*. Il est également rappelé qu'une personne considérée comme « blanche » ou « claire » en Amérique latine sera néanmoins lue à travers un prisme racialisant en Europe, si bien qu'annuler le concert d'une personne latinoaméricaine, qui plus est femme et lesbienne, en France devrait poser problème à qui se soucie de l'imbrication des rapports de domination. Les pro-Bernardo regrettent que des dissensions internes aux mouvements féministes queer aient pu mener à la censure d'une appropriation antisexiste et antihomophobe qui constitue, comme le manifeste une personne engagée dans les débats sur Facebook, « un des rares efforts réalisés pour créer des rythmes sur lesquels nous pouvons *perrear* sans nous sentir coupables. »⁴⁶

Si les différentes parties au débat n'ont pas trouvé un terrain d'entente, cette controverse a conduit Romina Bernardo à entreprendre un travail réflexif sur sa pratique artistique. Dans une note introspective publiée en mai 2018 sur Facebook⁴⁷, l'artiste a ainsi (en partie) reconnu le bien-fondé de la critique afro-féministe. Du point de vue des politiques de (re)signification du perreo, cet épisode montre comment la *recontextualisation* inhérente à toute opération de resignification d'un régime discursif blessant est susceptible de blesser lorsqu'elle se meut en *décontextualisation*. Le redéploiement du perreo proposé par Bernardo a en effet pu apparaître moins comme une appropriation libératrice que comme une *extraction* offensante auprès d'audiences pour lesquelles le reggaeton renvoie certes à l'hégémonie masculine mais aussi à une contre-culture qui se trouve parodiée et effacée dans le (contre-)récit de « Como me gusta a mí ». Cet épisode met également en exergue les effets ambivalents de l'avènement des nouvelles technologies. Celles-ci créent indéniablement des opportunités inédites de luttes, alliances, contre-performances, retournements émancipateurs : Bernardo, artiste indépendante, n'aurait jamais pu se placer en position de produire et disséminer une œuvre si radicalement opposée au reggaeton mainstream sans la démocratisation des outils de production musicale et l'émergence de plateformes de diffusion comme YouTube ou Facebook. Dans le même temps, les océans digitaux déterritorialisés et globalisés sur lesquels ces actes de resignification naviguent sont des espaces où se multiplient les risques de collision entre référentiels culturels et positionnements identitaires discordants.

Conclusion

Cet article avait pour objectif de montrer en quoi l'étude du reggaeton/perreo enrichit notre compréhension des politiques sexuelles dans les musiques populaires. Si la logique ouvertement ultra-sexualisée du reggaeton et de sa danse caractéristique, le perreo, a pu

⁴⁵ TA.

⁴⁶ TA.

⁴⁷ Voir [ici](#).

favoriser l'expression la plus désinhibée de sexisme, elle se prête en même temps à des opérations de retournement queer qui peuvent prendre appui sur l'extrême visibilité qui est conférée au corps et à la sexualité dans cette culture musicale et chorégraphique. L'article a mis en évidence la centralité du corps dansant (le perreo) comme espace sémiotique où se jouent les redéfinitions du régime de genre/sexualité hétéropatriarcal, contribuant en cela à la littérature sur les musiques populaires qui n'a pas encore pleinement embrassé ce tournant épistémologique. Mettant en lumière le contraste entre les exemples d'Ivy Queen et de Chocolate Remix, l'article a parallèlement exploré la complexité des politiques de réception : il a montré comment des opérations de resignification anti-hétéropatriarcale peuvent rencontrer des résistances, a priori moins attendues, à l'intérieur même des mouvements féministes queer dans un contexte où la transnationalisation du reggaeton pose la question du difficile équilibre entre réappropriation émancipatrice et effacement aux effets racistes du patrimoine culturel et politique de cette musique.

Bibliographie

- APOLLONI, Alexandra. 2014. « The Biggest Feminist in the World: On Miley Cyrus, Feminism, and Intersectionality » *American Music Review* 43 (2) : <https://www.brooklyn.cuny.edu/web/academics/centers/hitchcock/publications/amr/v43-2/apolloni.php>
- ARAÛNA, Núria, TORTAJADA, Iolanda & FIGUERAS-MAZ, Mònica. 2020. « Feminist Reggaeton in Spain: Young Women Subverting Machismo Through 'Perreo' » *Young* 28 (1) : 32-49.
- BAEZ, Jillian. 2006. « "En mi imperio": Competing discourses of agency in Ivy Queen's reggaetón » *Centro Journal* 18 (2) : 63-81.
- BAYTON, Mavis. 1992. « Out on the Margins: Feminism and the Study of Popular Music » *Women: A Cultural Review* 3 (1) : 51-59.
- BERGMAN, carla, MONTGOMERY, Nick. 2021 [2017]. *Joie militante*. Rennes : Éds du commun. (Traduction Juliette Rousseau)
- BLANCO BORELLI, Melissa. 2016. *She is Cuba. A Genealogy of the Mulata Body*. NY : OUP.
- BRETTTHAUER, Brook, ZIMMERMAN, Toni Schindler, BANNING, James. 2007. « A Feminist Analysis of Popular Music » *Journal of Feminist Family Therapy* 18 (4) : 29-51.
- BREY, Iris. 2020. *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*. Paris : Éds de l'Olivier.
- BURNS, Lori, LAFRANCE, Mélisse. 2002. *Disruptive Divas: Feminism, Identity & Popular Music*. NY & LDN : Routledge.
- BUTLER, Judith. 1999 [1990]. *Gender Trouble*. NY & LDN : Routledge.
- BUTLER, Judith. 2017 [1997]. *Le pouvoir des mots*. Paris : Éds Amsterdam. (Traduction Charlotte Nordmann)
- CRENSHAW, Kimberle. 1991. « Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color » *Stanford Law Review* 43 (6) : 1241-1299.
- DINZEY-FLORES, Zaire Zenit. 2008. « De la disco al caserío: Urban spatial aesthetics and policy to the beat of reggaetón » *Centro Journal* 20 (2) : 35-69.

- DJAVADZADEH, Keivan. 2014. « Les politiques "Chyennes" du rap féminin *hardcore* : Autodéfinition et discours contre-hégémoniques dans l'album *The Bitches* » *Recherches féministes* 27 (1) : 183-200.
- DJAVADZADEH, Keivan. 2015. « Trouble dans le gangsta-rap : quand les rappeuses s'approprient une esthétique masculine » *Genre, sexualité & société* 13 : <https://journals.openedition.org/gss/3577>
- DJAVADZADEH, Keivan. 2016. « Les masques noirs des pop stars blanches : Miley Cyrus et les politiques de l'appropriation culturelle » *Raisons politiques* 62 (2) : 21-33.
- DODDS, Sherril, COOK, Susan (éds.). 2013. *Bodies of Sound Studies Across Popular Music and Dance*. Farnham & Burlington : Ashgate.
- LIU, Chih-Chieh. « Superficial Profundity: Performative Translation of the Dancing Body in Contemporary Taiwanese Popular Culture », 165-178.
- DODDS, Sherril. 2015. « Dancing the Popular: The Expressive Interface of Bodies, Sound and Motion », in *The SAGE Handbook of Popular Music*, BENNETT, Andrew, WAKSMAN, Steve (éds). LDN, etc. : SAGE, 401-417.
- EILERAAS, Karina. 1997. « Witches, Bitches & Fluids: Girl Bands Performing Ugliness as Resistance » *The Drama Review* 41 (3) : 122-139.
- FOUCAULT, Michel. 1976. *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*. Paris : Gallimard.
- GUILLARD, Séverin, SONNETTE, Marie. 2020. « De la position à la posture : assignations et revendications genrées du monde du rap en France », in *Sexe et genre des mondes culturels*, OCTOBRE, Sylvie, PATUREAU, Frédérique (dir.). Lyon : ENS Éds, 43-54.
- HALL, Stuart. 2017. *Identités et cultures : Politiques des cultural studies*. Paris : Éds Amsterdam. (Traduction Diane Lamoureux)
- HOOKS, bell. 1992. *Black Looks: Race and Representation*. BOS : SEP.
- MANUEL, Peter. 1998. « Gender Politics in Caribbean Popular Music: Consumer Perspectives and Academic Interpretation » *Popular Music & Society* 22 (2) : 29-47.
- MARTIN, Denis-Constant. 1991. « Filiation of Innovation? Some Hypotheses to Overcome the Dilemma of Afro-American Music's Origins » *Black Music Research Journal* 11 (1) : 19-38.
- MAULOIS, Régis. 2016. « Violences et sexualité dans les musiques urbaines contemporaines à travers l'exemple du Reggaeton », in *Les cultures urbaines dans la Caraïbe*, GADET, Steve (éd.). Paris : L'Harmattan.
- MONSSUS, Anne. 2020. « Le reggaeton : d'un genre musical et chorégraphique machiste à une tribune féministe » *Crisol* 12 : 1-28.
- MULVEY, Laura. 1975. « Visual Pleasure and Narrative Cinema » *Screen* 16 (3) : 6-18.
- OSBORN, Brad. 2021. « Resistance Gazes in Recent Music Videos » *Music and the moving image* 14 (2) : 51-67.
- PAVEAU, Marie-Anne. 2019. « La resignification. Pratiques technodiscursives de répétition subversive sur le web relationnel » *Langage et société* 167 (2) : 111-141.
- RAMDANI, Karima. 2011. « Bitch et Beurette, quand féminité rime avec liberté : Représentation du corps féminin noir et maghrébin dans la musique rap et le R'n'B » *Volume!* 8 (2) : 13-39.

- RIVERA, Raquel, MARSHALL, Wayne & PACINI HERNANDEZ, Deborah (éd.). 2009. *Reggaeton*. Durham : DUP.
- RIVERA-RIDEAU, Petra. 2015. *Remixing Reggaetón*. Durham : DUP.
- ROSE, Tricia. 1994. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover & LDN : Wesleyan.
- TAGG, Philip. 2008. « Lettre ouverte sur les "musiques noires", "afro-américaines" et "européennes" » *Volume!* 6 (1-2) : 135-161.
- VAN DIJK, Teun. 2001. « Critical Discourse Analysis », in *The Handbook of Discourse Analysis*, SCHIFFRIN, Deborah, TANNEN, Deborah & HAMILTON, Heidi (éd.). Malden & Oxford : BP, 352-371.
- VERNALLIS, Carol. 2018. « L'œuvre débordante de Beyoncé ; ou l'histoire et l'avenir du clip musical », *Volume!* 14 (2) : 55-81.
- WHITELEY, Sheila (éd.). 1997. *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*. NY & LDN : Routledge.
- WILLIAMS, Juliet. 2014. « "Same DNA, but Born this Way": Lady Gaga and the Possibilities of Postessentialist Feminisms », *Journal of Popular Music Studies* 26 (1): 28-46.

Sources :

- ABD'ALLAH-ALVAREZ RAMÍREZ, Sandra. 2018. « [Apropiación cultural, reguetón y lesbofeminismo: El caso de Romina Bernardo](#) » *Global Voices*.
- ARROYO PIZARRO, Yolanda. 2018. « [¡Soñé!: Versos contra la apropiación cultural de lo Afro](#) » *Afroféminas*.
- BENICHO, Sacha. 2023. « [Perreo : quelle est cette danse sulfureuse qui cartonne chez les jeunes mais inquiète les parents ?](#) » *CNews*.
- BLASCO, Lucía. 2017. « [Chocolate Remix, la argentina que reta a los "reggaetoneros machos" con su sexual "reggaetón lésbico"](#) » *BBC*.
- BOFILL CALERO, Jaime. 2022. « [Sin perreo no hay revolución: The Day Reggaeton Became Puerto Rico's National Music?](#) » *MusicologyNow*.
- CEPEDA, Eduardo. 2018. « [Tu Pum Pum: How Perreo Became the Glue That Holds Reggaeton Together](#) » *Remezcla*.
- EFE. 2003. « [Ivy Queen se lanza a conquistar el mercado inglés](#) » *Caracol Radio*.
- ILE-IWE/LA ESCUELA. 2018. « [¡El Feminismo Negro importa! ¡No más Chocolate Remix!](#) » *Afroféminas*.
- JESSEL, Ella. 2017. « [Chocolate Remix: the lesbian reggaeton artist taking on the 'supermachos'](#) » *Guardian*.
- LATIN GRAMMYS. 2022. « [Cazzu and Family Members congratulate Ivy Queen](#) » *YouTube*, consulté 29/07/22.
- MOLUSCO TV. 2022. « [Entrevista a Dj Negro](#) » *YouTube*, consulté 29/07/22.
- PASA KRUDA, Odaymara. 2018. « [Apropiación cultural denunciada: El caso de Chocolate Remix](#) » *Blog Boreales*.

RANGIN, Magali. 2017. « [Justin Bieber s'essaye au reggaeton et affole les compteurs sur YouTube avec son remix de Despacito](#) » *BFMTV*.

SPOTIFY & FUTURO STUDIOS (SFS). 2021. « [LOUD: The History of Reggaeton](#) » *Spotify*.

SPOTIFY. 2022. « [Spotify Celebrates 3 Years of Record-Breaking Bad Bunny Streaming With a Mexico City Fiesta](#) » *Spotify Newsroom*.

VILLEGAS, Fabian. 2018. « [Chocolate Remix: Reggaeton, apropiacion cultural y extractivismo estetico](#) » *Contranarrativas*.

Vidéos :

[a] <https://youtu.be/QgZcLdDR7qw> (consulté 31/03/23)

[b] <https://youtu.be/DvDfnS-OAn8> (consulté 31/03/23)

[c] <https://youtu.be/ZvZ6WQ-lhKY> (consulté 31/03/23)

[d] <https://youtu.be/3KvJsfBuhIU> (consulté 31/03/23)

[e] <https://youtu.be/DWOjBxMAkqA> (consulté 31/03/23)

[f] https://twitter.com/Maria_Lachino_/status/1633890462653136899 (consulté 31/03/23)

[g] <https://youtu.be/5s3TFqChPYM> (consulté 31/03/23)