

# Performers le conflit

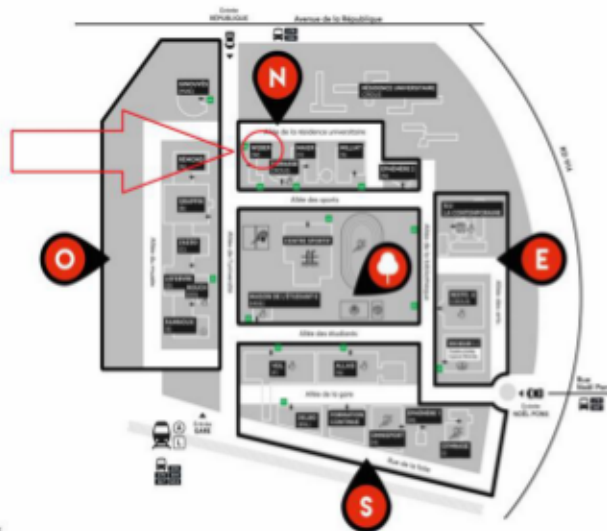
## Musique, danse et agressivité

Avec le soutien du Centre de recherche en ethnomusicologie  
(CREM-LESC)

Stagiaires : Cécile Manier et Vah Karamoko Kone



Plan du campus - Université Paris Nanterre



Université  
Paris Nanterre

Journées d'étude organisées par

Giordano Marmone  
Katell Morand  
Sisa Calapi

Centre de recherche en ethnomusicologie  
LESC / Paris Nanterre

12 et 13 Novembre 2018  
Bâtiment Max Weber - Salle Séminaire 2

Université Paris Nanterre

Université  
Paris Nanterre

LESC  
CREM  
UMR 7186  
CNRS+UPN

## Lundi 12 novembre

9h Accueil/café  
9h45 Introduction aux journées d'étude

10h-13h **Affrontements dansés**  
Discutant : Michael Houseman

10h **Florabelle Spielmann**, « Combats de bâtons de Trinidad : vaincre ou verser son sang »

10h30 **Audrey Gouy**, « Le conflit mis en scène. Réflexions sur le combat dansé à partir de l'iconographie de l'Italie préromaine (VIe-Ve siècle avant J-C) »

11h Discussion générale

14h20 *Pause café*

11h40 **Sisa Calapi**, « Tensions sur la place. Condensations physiques et sonores lors de la Prise de la place de l'Inti Raymi à Cotacachi (Equateur) »

12h10 **Manuel Moreno**, « Coups et blessures : une relation entre la théâtralité et dévotion dans les danses texcocaines (Mexique) »

12h40 Discussion générale

13h *Déjeuner*

14h-17h15 **Provocations et dynamiques rituelles**  
Discutante : Dana Rappoport

14h Document filmé : Pierre-Henri Daculsi, « Agressivité, subversion et séduction : jeu et provocation chez les danseurs de breakdance »

14h10 **Elena Bertuzzi**, « Agressivité, mépris et belles manières (Mayotte) »

14h40 **Maho Sebiane**, « Nuisances et chaos des Vents. Expressions de l'agressivité dans un rite de possession en Arabie orientale »

15h10 Discussion générale

15h30 *Pause café*

15h50 **Laure Carbonnel**, « Exhiber les conflits pour les éviter : les performances des bouffons rituels du Mali »

16h20 **Aboubakry Sow**, "Chant et comportement agressifs du groupe coolooji : un mode d'identification chez les haalpulaar'en de Djéwol (Mauritanie)?"

16h50 Discussion générale

## Mardi 13 novembre

9h Accueil/café  
9h30 Introduction à la deuxième journée

9h45-13h **Agressivité (non) contrôlée**  
Discutante : Katell Morand

9h45 **Anne-Florence Borneuf**, « Chants d'enfants, querelles d'adultes : le « chant de la *vara* » à Fiumedisini (Sicile) »

10h15 **Souad Matoussi**, « 'rboukh' : soirée musicale à haut risque de tension dans les fêtes familiales tunisiennes »

10h45 Document filmé : Nicolas Prévôt, « A qui est cette chanson ? Provocation, malfaçon et méprise musicales (à partir du film *whose is that song?*) »

10h55 Discussion générale

11h15 *Pause café*

11h30 **Sara Kalantari**, « L'arme de la voix : chants combatifs persans dans la guerre Iran-Irak (1980-1988) »

12h **Marie Lorin**, « Poétique de l'agressivité dans le football : réflexions à partir d'un chant de supporter écrit par Philippe Katerine »

12h30 Document filmé : Katell Morand, « Musique, colère et débordements (Ethiopie du Nord) »

12h40 Discussion générale

13h *Déjeuner*

14h-16h **Ce que le conflit fait à la performance**  
Discutant : Jean-Baptiste Eczet

14h **Marta Amico**, « Paix sur la scène, guerre en coulisse. Performances et performativité du conflit dans le Mali contemporain »

14h30 **Giordano Marmone**, « Composer avec le conflit. Du raid à la performance chez les Samburu (Kenya) »

15h Discussion générale

15h20 *Pause café*

15h45-16h15 **Synthèse et discussion finale**

Lundi 12 novembre 2018

Session 1. Affrontements dansés

Discutant : Michael Houseman (EPHE)

Florabelle Spielmann (Université Paris 8)

« Combats de bâtons de Trinidad : vaincre ou verser son sang »

À Trinidad, des joueurs de bâtons (*stick&fighters*) se mesurent chaque année dans le cadre de compétitions organisées pendant la saison de carnaval. Toujours accompagnés de tambours et de chants, ces combats mettent en scène une succession d'affrontements entre deux *stick&fighters*. Chaque affrontement se caractérise par un coup de bâton porté par l'un des combattants en direction de la tête de son adversaire, obligeant ce dernier à se défendre. Un combat s'arrête traditionnellement au premier sang versé. Ces combats n'ont pas pour objet de tuer l'un des deux protagonistes même si le risque de mort est présent à chaque combat. Le but de ce jeu (*it's a game*) est de toucher la tête de l'adversaire en faisant montre de technicité, d'agilité et d'adresse dans l'art de manier le bâton. Idéalement, cette touche doit occasionner une légère entaille de laquelle doit couler un peu de sang. La victoire par « tête ensanglantée » (*buss head*) jouit de la plus grande estime de la part de l'assistance. Les combats de bâtons donnent à voir des façons de faire et des façons d'être en situations de conflit. En nous appuyant sur la dimension performative des combats de bâtons, nous questionnerons les effets de la musique dans cette pratique qui consiste à s'exposer en conscience à une situation de violence en y répondant avec le plus de maîtrise possible. Quelles logiques d'action la musique permet-elle de déclencher et de véhiculer ? Quels critères définissent un combat réussi ? Dans quelles mesures la performance d'une agressivité contrôlée rend-elle compte d'une articulation spécifique entre musique, violence et solidarité ? Il s'agira d'examiner ce qui dans la musique (voix et rythmes) participe de l'exacerbation d'une « soif de sang » (Anthony Appiah) qui, aujourd'hui encore, est au cœur de la pratique des combats de bâtons et des danses martiales qui leur sont associées.

Audrey Gouy (Université de Pau et des Pays de l'Adour)

Le conflit mis en scène. Réflexions sur le combat dansé à partir de l'iconographie de l'Italie préromaine (VIe-Ve siècle avant J.-C.)

L'Italie préromaine offre un corpus iconographique exceptionnel pour l'étude du conflit mis en scène. Notre intervention vise à présenter quelques résultats issus de notre thèse de doctorat sur la danse étrusque du VIIIe au Ve siècle avant J.-C. L'absence de sources littéraires directes nous invite à développer une perspective anthropo-iconologique et à diviser notre propos, marqué par l'anthropologie de la danse, selon deux directions : l'une structurelle, la seconde fonctionnelle. Dans ce sens, nous nous appuyerons sur des sources étrusques des VIe et Ve siècles avant J.-C., et en particulier sur les tombes peintes de Tarquinia et les reliefs de Chiusi. Notre intervention sera divisée en trois temps : 1. Les formes de la danse de combat. Il s'agira de revenir, à partir des résultats obtenus en doctorat, sur les différentes formes de la danse de combat et de les définir. Comment en effet identifier dans l'image une scène de conflit et d'agressivité dansée ? Quelle en est la logique ? Nous prêterons une attention particulière au combat dansé et ritualisé, et à la musique – en particulier les percussions – qui l'accompagnait et pouvait en amplifier l'agressivité. 2. Les moments. Une analyse typologique et le croisement des données permettent de proposer une temporalité des pratiques dansées armées et un enchaînement précis des danseurs, des armes et des musiciens au long des rituels. 3. Dynamiques collectives de la danse de combat. Nous présenterons la fonction de la violence dans le cadre de ces différentes danses de combat et tenterons de la comprendre au prisme du contexte funéraire dans lequel la représentation de ces danses apparaît régulièrement.

Sisa Calapi (CREM-LESC)

Tensions sur la place. Condensations physiques et sonores lors de la Prise de la place de l'Inti Raymi à Cotacachi (Equateur)

La Prise de la place (*Toma de la plaza*) est le rituel central de la célébration de l'Inti Raymi qui se déroule annuellement du 23 juin au 1er juillet dans le canton de Cotacachi (Province andine d'Imbabura, Equateur). A cette occasion, l'ensemble des communautés *kichwa* dites « Du Haut » (*hanan*) et « Du bas » (*urin*) prennent possession de la place centrale de la ville de Cotacachi et s'affrontent par des performances musicales et dansées.

Dans cette communication, j'analyserai la tension conflictuelle qui caractérise l'efficacité rituelle de la Prise de la place, dont la production dépend directement des performances sonores et dansées. Cette mise en tension par les performances est analysée en tant que continuum conflictuel dynamique dont les fluctuations non-linéaires peuvent éventuellement mener à des batailles composées d'agressions physiques entre communautés rivales. Pour décrire ces fluctuations conflictuelles, je présenterai les différentes mises en acte de l'agressivité qui prennent forme à travers un désordre sonore et physique produit par les performances musicales et dansées. Nous verrons que ce désordre est néanmoins régulé par la gestion de l'occupation temporelle et spatiale des groupes de danse sur l'espace public par les autorités rituelles et institutionnelles. Ce contrôle est en effet mis en œuvre pour éviter les rencontres de proximités physiques entre groupes rivaux. A travers cette communication, j'espère ainsi montrer que le conflit est ici vécu corporellement par les acteurs et qu'il est fondé sur l'expérience de la potentialité d'émergence de violences physiques vers lesquelles on tend de plus ou moins près au cours des différents instants du rituel. Nous verrons donc que la notion d'affrontement peut recouvrir un grand nombre de situations conflictuelles pendant l'Inti Raymi de Cotacachi et qu'elle n'est pas réductible au fait de « donner des coups » ou d'en recevoir.

Manuel Moreno (Université de Picardie-Jules Verne)

David Robichaux (Universidad Iberoamericana)

Coups et blessures : une relation entre lathéâtralité et dévotion dans les danses de Texcoco et Teotihuacán (Mexique)

Dans l'est de l'État fédéral de Mexico, à 40km à l'est de la ville de Mexico, se trouve la région texcocaine, qui a été définie au milieu du siècle passé par Ángel Palerm et Eric Wolf comme l'« Acolhuacan septentrionale ». Dans les villages qui composent cette aire les danses tiennent une place primordiale dans les festivités religieuses des saints. Depuis 2011, à l'aide d'outils audiovisuels, une équipe de recherche formée par David Robichaux, Manuel Moreno et Jorge Martínez, a compilé des informations ethnographiques sur les pratiques de la danse dans plus de vingt villages, ce qui a permis d'identifier différentes danses aux multiples variations. Parmi les différents actes que nous avons observés, on pourrait qualifier certains de violents, mais ces derniers font en soi parti du jeu de la mise en scène des danses. Les chutes, les coups de fouet, les coups et blessures, sont des éléments appréciés par les danseurs et les assistants, puisqu'ils montrent publiquement que les gens font une bonne interprétation. Aussi, de tels actes sont considérés comme faisant partie d'un sacrifice corporel qui est offert au saint, c'est pourquoi certains danseurs disent que les blessures ne sont pas ressenties quand les choses sont faites avec dévotion. Dans cette contribution, nous analyserons quelques danses dans lesquelles sont présentées des batailles entre soldats chrétiens et maures, des combats d'animaux, des affrontements avec des taureaux et des punitions envers les pèlerins, afin de montrer que les actions que l'on pourrait classer comme violentes ou agressives font en réalité partie d'un jeu; celui d'être "comme si".

## Session 2. Provocations et dynamiques rituelles Discutante : Dana Rappoport (EHESS-CASE)

Elena Bertuzzi (LESC)

« Agressivité, mépris et belles manières (Mayotte) »

Mon sujet de recherche concerne le *debaa*, une pratique musico-chorégraphique d'inspiration soufi réalisée par les femmes de Mayotte. Il s'agit de louanges, *qasida*, sur la naissance et la vie du prophète Mohammad, extraites de différentes anthologies de poèmes mystiques. Lors de rencontres inter-villageoises, le *debaa* devient une véritable compétition féminine, où la danse et le chant sont les armes pour mener le combat. A tour de rôle chaque groupe présente un *debaa* composé pour l'occasion. Le but est de surprendre en créativité, expertise et qualité d'interprétation. Pendant ce temps, les autres groupes improvisent un *debaa* guidés par leurs *imam* respectives. La structure tripartite du chant du *debaa* permet aux groupes de s'harmoniser entre eux, car la deuxième et la troisième parties sont de plus en plus courtes et les textes utilisés sont des phrases que tout le monde connaît. De cette manière, à la fin de chaque *debaa*, il est difficile de distinguer quel est le groupe qui présente son *debaa* et quels sont ceux qui improvisent. On pourrait ainsi dire que cette structure permet un dépassement symbolique de la compétitivité entre groupe. Toutefois beaucoup d'éléments montrent le contraire, car l'affirmation de la suprématie est toujours de mise. Elle peut se manifester à travers la qualité de l'engagement corporel et le volume sonore, qui constituent des moyens pour attirer les regards et imposer sa supériorité. Non rares sont les critiques exprimées de manière très théâtrale sur l'incompétence des musiciennes des groupes opposés. Les groupes qui improvisent peuvent aussi danser assis pour exprimer de l'ennui ou du mépris vis-à-vis du groupe qui présente son *debaa*. Parfois un groupe, pris par entrain, enchaîne deux *debaa* sans laisser la place au suivant. Les chanteuses peuvent également répéter plusieurs fois des couplets et garder ainsi le rôle de vedette plus longtemps. Ce n'est pas rare non plus que ces comportements soient suivis de crises de possession. Il plane alors le doute sur l'intervention des esprits qui innocente, au moins officiellement, les femmes des groupes adverses de leurs attitudes agressives et irrespectueuses...

Maho Sébjane (EHESS-CRAL/CREM-LESC)

Nuisances et chaos des Vents. Expressions de l'agressivité dans un rite de possession (Arabie orientale)

Pour les *Zunij* une population de descendants d'esclaves est-africains en Arabie orientale -, le rite de possession *ramsāt-āl-leiwah* est une pratique à caractère thérapeutique. Il est supposé guérir les individus des maladies et des tourments infligés par des esprits nommés *as-sawāhili* (ceux de la côte est-africaine). Ainsi, il n'est pas rare, au cours de ces réalisations cérémonielles, que des actes agressifs soient perpétrés entre esprits de possession, entre participants humains, voire entre esprits et êtres humains. Dans ces situations, les *Zunij* utilisent l'expression arabe *rabsha* pour qualifier ces actes répréhensibles. Ce terme renvoie simultanément à deux significations : la nuisance et le chaos. Il est fréquent en effet, lorsque la réalisation musicale est considérée comme satisfaisante pour l'assemblée rituelle, que des querelles surgissent, et cela toujours à la même étape rituelle. Or, aux yeux des *Zunij*, il est essentiel que tous humains et esprits observent entre eux une attitude respectueuse et sans hostilité. Cela s'accorde avec le caractère festif recherché pour le bon déroulement du rite, d'autant que pour être considéré comme réussi, il doit s'achever dans la bonne entente et l'harmonie entre tous les participants humains et les esprits. Que se passe-t-il donc ? Qui sont les réels acteurs de ces comportements lorsqu'ils impliquent des entités immatérielles ? Et pourquoi manifester de l'agressivité lorsque la réalisation musicale du rite est idéale ? Ma communication s'attachera à décrire les modalités de l'agressivité exprimée dans le cadre musico-rituel du *leiwah* en fonction de l'appréciation des *Zunij*. Elle présentera d'abord de quelle façon les esprits *sawāhili* sont envisagés par ces derniers comme des entités autonomes exprimant des paroles et des actes légitimes au même titre que les humains, mais dont l'expression est subordonnée à la qualité de la réalisation musicale. Elle interrogera, ensuite, dans quelle mesure les participants humains et esprits expriment leurs mécontentes et désaccords dans le cadre rituel, alors que bien souvent leurs motivations résident ailleurs.

Laure Carbonnel (LESC)

Exhiber les conflits pour les éviter : les performances des bouffons rituels du Mali

« Ne nous manquez pas de respect, Les hommes puissants n'ont pas honte. Laissez-nous » c'est avec un chant de mise en garde qu'au Mali les bouffons rituels *kòròduḡaw*, hommes et femmes, jeunes et âgés, déambulent dans les rues en musique, avant de s'immiscer dans les marchés, dans les cours de maison, dans les cérémonies. « Le village est à vous, les rues sont à nous », un des premiers chants de déambulation est explicite : les autorités sont respectées, mais les bouffons rituels prennent possession des lieux. Qu'est-ce qui se joue dans ces interventions ?

Invités dans les cérémonies qu'elles soient rituelles ou séculières, ou s'immiscant eux-mêmes dans toutes sortes d'activités, les bouffons rituels ont un rôle à la fois d'ambianceur avec leurs musiques et leurs danses enlevées et leurs conduites débordantes ; un rôle de propitiation ils favorisent la prospérité des maisonnées ; un rôle de protection puisqu'ils sont aussi des contre-sorciers puissants. Ces fonctions reposent principalement sur une modalité de présence à la fois enthousiasmante et redoutable. D'un côté, ils maintiennent une dynamique affective d'engouement en évitant les conflits ; d'un autre côté, ils imposent leurs conduites décalées à tous, osent s'opposer aux puissants, affrontent ouvertement toute personne mal intentionnée et dénoncent les injustices. Sur quoi repose cet équilibre ?

Dans cette communication, j'analyserai les performances bouffonnes - mêlant musique, danses et interactions - qui ont une dimension conflictuelle : lorsque les bouffons rituels rendent publiques des situations de conflits ; menacent leurs interlocuteurs ; ou évoquent des conflits dans lesquels ils ont été impliqués. Je m'appuierai des matériaux vidéos et des transcriptions détaillées de leurs interventions en focalisant sur les moments de bascule potentiels vers l'éclatement de conflit, afin de rendre compte de l'influence respective des mouvements musicaux et dansés, des situations dans lesquelles ils s'inscrivent et des sujets de discorde.

Aboubakry Sow (LLACAN)

Chant et comportement agressifs du groupe Coolooji : un mode d'identification chez haalpulaar'en de Djéwol (Mauritanie) ?

Il existe dans la communauté haalpulaar du village de Djéwol (Mauritanie) un groupe marginal nommé *coolooji* (sing. *coolo*, contestataires sociaux) qui excelle par ses comportements excessifs. Ces derniers sont sources de méfiance et de mépris de la part de certains villageois, mais également de complicité et d'admiration par d'autres en raison de leurs véritables talents de chanteurs, même si le caractère agressif de leurs chants est souvent source de tensions et de conflits.

Dans ma communication, je propose d'analyser les chants et le comportement agressifs du groupe marginal des *coolooji*. Je m'intéresserai à deux groupes de *coolo* opérant dans deux registres différents leur *cooloyagal* (fonction du *coblo*). Il s'agit du *cupurta* (plur. *cupurteebe*, maître *coolo* qui ne se réfère qu'aux traditions anciennes) et d'*almuudo ngay* (plur. *Almuḡbe ngay*, ancien étudiant du Coran, mais ne respectant plus les règles de la religion). Je tenterai alors de montrer comment ces deux personnages, en contestant les normes et valeurs sociales qui prédominent au sein de la communauté haalpulaar et musulmane du village de Djéwol, arrivent à créer des situations inédites de conflits dont ils tirent largement profit. Je mobiliserai plus particulièrement deux types de chants utilisés par les *coolooji* à savoir : les chants de *yattoore* (injures), et des chants de *njennoor* (médisances) pour montrer que le caractère agressif de ces chants ne laisse aucun villageois indifférent.

Mardi 13 novembre 2018

### Session 3. Agressivité (non) contrôlée

Discutante : Katell Morand (CREM-LESC/ Université Paris Nanterre)

Anne-Florence Borneuf (CREM-LESC/ Philharmonie de Paris)

Chants d'enfants, querelles d'adultes : le « chant de la *vara* » à Fiumedisini (Sicile)

À Fiumedisini (Sicile), le « chant de la *vara* » est entonné par trois enfants lors d'une représentation chantée du mystère sacré de l'Annonciation qui a lieu sur la place du village le jour de la fête patronale. Ni les paroles du chant ni la représentation à laquelle celui-ci est destiné ne prévoient une quelconque place pour l'expression de conflit ou de tout acte violent. Néanmoins, il apparaît qu'envoyer son propre enfant concourir pour le « chant de la *vara* » relève du défi. Ce défi, matérialisé par l'acte de chant, fait souvent naître tension, agressivité et conflits au sein du village, cela peut même aller parfois jusqu'à une expression finale très violente au point que les carabinieri sont toujours présents sur scène lors de la dernière épreuve du concours.

Je propose une contribution qui serait une première approche/interrogation sur les rapports entre acte musical et situation conflictuelle. Je tenterai de rendre compte de la gradation progressive des situations de conflit entre le moment où le jeune commence à s'exercer sur la terrasse de sa maison et, quelques semaines plus tard, celui de l'épreuve publique finale de chant où il sera (peut-être) élu grâce aux applaudissements de la population. En parallèle, je m'appuierai essentiellement sur des témoignages d'habitants afin de chercher à cerner comment selon eux naissent et s'expriment ces situations, volontaires ou non.

Souad Matoussi (Université de Sousse)

'Rboukh' : soirée musicale à haut risque de tension dans les fêtes familiales tunisiennes

Le terme "*rboukh*" désigne en Tunisie une soirée musicale et dansante organisée à l'occasion de toute fête familiale (un mariage le plus souvent et plus particulièrement la nuit du henné du marié) et animée par une formation musicale populaire appelée "*mezaoudiya*" (du nom de leur instrument à vent "*mezoqed*", une sorte de cornemuse).

Basée sur des rythmes rapides et variés (frappés sur des "*darbouka*") et accompagnée de chants exprimant les aspirations, douleurs et ressentiments d'une catégorie particulière de jeunes gens (ceux qui se trouvent en marge du modèle d'intégration sociale : échec scolaire, chômage, exclusion, banditisme, conduite libertaire, détention, etc...), cette musique, très propice à la danse, est très précisée par les jeunes gens (entre 15 et 25 ans) qui s'identifient au modèle des musiciens.

Lors de ce genre de soirée, ces derniers affluent de toute part sans se soucier d'y être invité ou non. Avant le début de la soirée, ils se réunissent par petits groupes, loin des regards réprobateurs pour s'adonner au plaisir de la beuverie. Pendant ce temps, la fête aurait commencé à se dérouler selon les règles coutumières (hommes d'un côté, femmes de l'autre se partageant un grand espace commun et laissant au milieu une grande place circulaire pour la danse). Les conduites des acteurs et actrices de la fête (membres de la famille et leurs invité(e)s) tentent de conjuguer, tant bien que mal, le devoir de réussir la fête par des réjouissances collectives impliquant la danse et le poids des normes de conduite en vigueur, notamment les codes de la pudeur et celui de l'honneur (qui assigne un rôle de protecteur aux hommes vis-à-vis de toute femme de leur famille-proche).

C'est dans cette ambiance festive d'un groupe soucieux de préserver son intimité que les jeunes gens, après avoir consommé du vin, s'introduisent par petits groupes et tentent de prendre une place de choix dans le divertissement.

Leur conduite, introduit un désordre dans le déroulement de la soirée et provoque la gêne de la famille organisatrice. Des tensions éclatent alors. Elles peuvent dégénérer en bagarres qui conduisent à l'arrêt de la fête et même à d'autres dégâts. C'est cet antagonisme entre la logique de cette catégorie de jeunes gens se rendant à la soirée *rboukh* dans une quête de plaisir affranchi de toute contrainte sociale et faisant fi du cadre de cette réunion collective qui impose un modèle consensuel de conduite et celle du groupe familial, prenant le risque d'organisation de telles soirées dans l'espoir qu'elles se déroulent sans incidents, que nous voulons interroger afin d'en déceler quelques éléments de compréhension.

Afin de cheminer dans cette voie et de déceler les rapports complexes entre les différentes compositions de ce genre de situation festive/agressive, nous nous baserons sur des entretiens compréhensifs qui tentent de suivre la logique des différents acteurs impliqués.

Sarah Kalantari (LESC)

L'arme de la voix : chants combattifs persans dans la guerre Iran-Irak (1980-1988)

Le 22 septembre 1980, suite aux litiges frontaliers entre l'Irak et l'Iran, l'armée irakienne pénétra sur le territoire iranien. L'Iran, à peine sorti du désordre post-révolutionnaire, (1979) se retrouva ainsi dans une guerre majeure qui menaçait son intégrité territoriale et sa souveraineté. Deux facteurs ont contribué à la supériorité de l'armée irakienne au début de ce conflit. D'un côté, l'armée iranienne souffrit d'un manque considérable de personnels expérimentés dû aux importantes purges menées au sein de l'ancienne armée monarchique suite à la Révolution. De l'autre côté, tandis que l'Iran fut largement isolé, l'Irak bénéficia du soutien économique et logistique d'une grande partie de la communauté internationale (Tavernier 1992, Razouh 2013). Cette inégalité de forces fut compensée par l'implication massive de civils iraniens dans une milice chiite créée sous l'ordre de l'Ayatollah Khomeiny quelques mois après l'instauration de la République islamique (Chaouli & Khosrokhavar, 2012). Plus de 500.000 hommes, majoritairement adolescents, rejoignirent l'organisation paramilitaire des « Gardiens la Révolution islamique » au cours du conflit.

Cette intervention portera sur le rôle de la musique dans le processus de l'implication de civils dans la guerre Iran-Irak. Influencés par les *noheh* (chants du rituel religieux de *'Achoura*), les chants combattifs iraniens furent majoritairement *a capella* et à tempo lent. Comment de tels traits musicaux purent engendrer chez leurs auditeurs un comportement agressif et les conduire à la participation à une guerre ? Quel était l'impact psychologique de ces chants sur la motivation et l'engagement des combattants ?

Par une anthropologie historique, je chercherai à identifier différentes situations de conflit (recrutement des combattants, batailles, diffusion des informations sur les opérations militaires et la situation du front, rapatriement des « martyrs » et des blessés) dans lesquelles la musique fut appliquée pour inciter la participation à la guerre. Des récits d'anciens combattants de la guerre Iran-Irak m'aideront à restituer, à partir des mémoires individuelles, la mémoire collective liée à la musique de guerre. L'objectif est de mettre en évidence le rôle que la musique joua dans la mobilisation et la gestion de civils dans une situation agressive en stimulant les volontés d'agir justifiées par une idéologie à la fois religieuse et nationaliste.

Marie Lorin (INALCO/LLACAN)

Poétique de l'agressivité dans le football : réflexions à partir d'un chant de supporter de Philippe Katerine

En mai 2018, le club vendéen des Herbiers (3<sup>ème</sup> division de football, 2 millions d'euros de budget) a affronté l'équipe du PSG (champion de France, 540 millions de budget) en final de la coupe de France. Économiquement et sportivement, le combat était totalement inégal, le PSG possède dans ses rangs certains des meilleurs joueurs mondiaux. Peu avant le match, Philippe Katerine a composé une chanson intitulée « En rouge et noir », pour encourager les supporters et les joueurs vendéens. Mon hypothèse est que, de façon décalée et avec beaucoup de poésie, cette chanson revisite les codes du chant de supporter pour mettre en avant une agressivité comme valeur refuge du football populaire contre le football ultra-financé représenté en France par le PSG.

En effet, souvent réduite à la violence dans les stades, aux phénomènes de hooliganisme, l'agressivité des chants de supporters est devenue un argument des autorités pour multiplier les interdictions de stade et criminaliser de plus en plus les supporters jusqu'à faire de l'abord des stades des laboratoires du maintien de l'ordre. D'un point de vue tactique pourtant, l'agressivité, définissant une forme de courage et d'engagement physique, peut être une forme de recours collectif pour contrer l'inégalité sportive engendrée par la concentration de talents des plus grands clubs, un moyen de résistance utilisé par un football populaire condamné à perdre. La chanson de Katerine, qui offre une poétique de l'agressivité à visée performative s'inscrit ainsi dans un mouvement plus vaste de revendications croissantes des nombreux groupes de supporters en France qui souhaitent réintégrer les stades et ainsi retrouver une influence sur le jeu déployé par leur équipe.

Session 4. Ce que le conflit fait à la performance

Discutant : Jean-Baptiste Eczet (EAS)

Marta Amico (Université de Rennes 2)

Paix sur la scène, guerre en coulisse. Performances et performativité du conflit dans le Mali Contemporain

En 2012 le Mali est frappé par un conflit où des groupes armés du nord du pays revendiquent des formes d'autonomie de l'État central. En 2013, pendant que la France intervient au Mali entre autre pour garantir un retour de l'État sur les territoires du nord, de nombreux projets artistiques voient le jour à la fois au pays et à l'international.

Ma communication porte sur deux de ces projets « pour la paix », dirigés par des musiciens de renom qui performant un attachement à l'unité nationale et offrent une proposition de résolution à la crise politique. Il s'agira d'observer ces spectacles depuis les coulisses pour cueillir des dimensions qui entrent en contraste avec l'objectif déclaré, notamment des spécificités musicales « ethniques » collées aux différentes populations, des textes qui évoquent des références subtiles ou explicites au soulèvement, des gestes qui montrent en filigrane les impasses du dialogue tant chanté sur la scène. Il sera alors question d'analyser les marqueurs identitaires contradictoires qui traversent les spectacles de la nation malienne, de comprendre les rôles attribués à l'art et aux artistes dans ce contexte et de discuter les limites des performances qui souhaitent ériger la musique en outil politique pour orchestrer la paix.

Giordano Marmone (CREM-LESC)

Composer avec le conflit. Du raid à la performance chez les Samburu (Kenya)

Cette présentation porte sur l'impact du conflit armé sur les pratiques musicales des Samburu en s'écartant de la vision classique de la musique comme facteur de cohésion ou narration de l'expérience. La pratique des vols de bétails a été, pendant des siècles et peut-être des millénaires, une des principales sources de conflit entre populations pastorales et agro-pastorales d'Afrique de l'est. Son rôle au sein de ces sociétés et dans les équilibres politico-militaires régionaux ainsi que les raisons même de son existence font l'objet d'une attention particulière tant de la part des gouvernements locaux que des anthropologues depuis désormais presque cent ans. Chez les Samburu du Kenya l'arrivée des fusils automatiques aux années 1990 a produit une transformation profonde des pratiques liées au conflit, des hiérarchies militaires entre classes d'âge et des relations entre unités territoriales. Des nouvelles formes de collaboration intergénérationnelles et inter-villageoises ont vu le jour, stimulés par la nécessité de faire front commun face à des ennemis de plus en plus redoutables. L'activité musicale et chorégraphique s'est adaptée remarquablement au nouveau contexte d'interactions en redonnant corps à chaque session de chant et danse aux différentes formes d'alliance nées au cours des trente dernières années. Avec cette communication je veux mettre en lumière l'impact que le conflit peut avoir sur la manière de concevoir l'interaction musico-chorégraphique et sur les modalités de verbalisation de l'expérience de la guerre à basse intensité. Dans le droit-fil de cette réflexion, je veux aussi m'insérer dans le débat sur le rôle du raid dans les sociétés pastorales contemporaines en proposant une perspective analytique qui jusqu'à présent n'a jamais été prise en examen. L'étude du travail de composition des textes chantés de la part des *Imurran* (jeunes circoncis) montre que, malgré ses indéniables conséquences meurtrières, le raid est perçu par ses protagonistes comme un dispositif d'action collective qui nourrit la vie intellectuelle de la communauté en stimulant un renouvellement constant des réflexions émiques sur le monde et sur la société. L'expérience partagée de la razzia, à la fois, façonne et transforme les pratiques de communication fondées sur le langage chanté et parlé. Vu sous cet angle, le raid se présente comme un fait social total qui mobilise le système à classes d'âge de ces peuples pastoraux dans son intégralité et constitue une source d'inspiration inépuisable pour la composition de chants et de danses, ce qui fait de lui, indirectement, un instrument de compréhension de la réalité.