

## Au-delà du reggae

À propos de *Volume !* vol. 13, n° 2, 2016

**Denis-Constant Martin**

Mots-clés : Jamaïque, chanson et politique, musique et langue, méthodologie

**Compte rendu de Vendryes Thomas (coord.), 2016, « Inna Jamaican Style, usages et discours des musiques jamaïcaines », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 13, n° 2.**

1. Les musiques jamaïcaines fournissent l'exemple rare d'une constellation de genres et de styles musicaux, profondément enracinés dans une réalité géographique, historique et sociale particulière, qui a pourtant conquis à travers le monde une vaste popularité. Dans l'introduction au dossier (p. 7-23) qu'il a coordonné, Thomas Vendryes en dénombre au moins six : le mento, le ska, le rock steady, le reggae, le dub et le dancehall (p. 7). Il ne faudrait toutefois pas les comprendre comme des pratiques détachées les unes des autres, mais plutôt les situer sur un continuum où les tuilages sont nombreux. La découverte du reggae en dehors de Jamaïque a, en outre, été accompagnée de nombreux mythes qui construisirent ses vedettes, notamment Bob Marley, en icônes de « résistance » et de « contestation » d'un ordre dominant à la fois sur l'île et dans le monde entier, mythes consolidés par le fait que certains des artistes les plus créatifs des années 1960 et 1970 ont affiché une foi rastafarienne<sup>1</sup>. Les genres qui ont suivi, depuis les années 1980, dub et surtout dancehall dont les chansons sont le plus souvent dénuées de dimensions ouvertement religieuses ou politiques, ont conduit à nuancer l'assimilation des musiques jamaïcaines à la protestation et en ont suscité de nouvelles interprétations (Coaster et Bender 2015, recensé dans ce numéro de *Volume !* ; Hope 2006 a et b ; Stanley-Niaah 2004). L'engouement originel pour le reggae, puis l'intérêt pour les autres musiques jamaïcaines qui en a découlé, enfin les interrogations éveillées par les paroles violentes et

---

<sup>1</sup> Le Rastafarisme est une nouvelle religion apparue en Jamaïque dans les années 1930. Il dérive d'une lecture particulière de la bible et repose sur la croyance en un seul dieu dont chaque individu peut être considéré comme le tabernacle, dieu qui, pour certains adeptes, se serait incarné en la personne de l'empereur d'Éthiopie Hailé Sélassié (Ras Tafari Makonnen) et aurait ainsi accompli la parousie annoncée du Christ (Barrett 1997 ; Bonacci 2010 ; Chevannes 1994 ; Lee 2010 ; Anglès et al. 1994).

sexistes souvent entendues dans le dancehall ont ainsi attisé le développement d'une abondante littérature journalistique et universitaire. C'est à la fois pour faire le point sur les débats en cours et y participer qu'a été conçu le dossier de *Volume !* ici discuté, un dossier qui entend proposer : « [...] une présentation, une analyse et une discussion de ce qui peut concrètement distinguer et caractériser ces musiques, dans leurs pratiques comme dans leurs discours, et de comment elles s'articulent avec la scène musicale mondiale. » (p. 9) Je commencerai par introduire et résumer le contenu des articles que contient ce dossier, sans nécessairement suivre l'ordre de la table des matières, afin de les regrouper thématiquement ; puis j'aborderai quelques points d'analyse qui me semblent plus problématiques.

## Rappel : les héritages

2. Les musiques apparues en Jamaïque dans les années 1960 ont fleuri sur un terreau fertile composé de multiples couches. Les esclaves fugitifs qui fondèrent des communautés de marrons dans le centre d'île se constituèrent un répertoire commun de rythmes tambourinés nommés *burru* qui allait fournir le soubassement de certaines musiques rituelles rastafariennes et, se mêlant au jazz, inspirer plusieurs créateurs du reggae. Les religions chrétiennes importèrent des hymnes qui furent conservés dans leurs versions américaines ou afro-américaines, mais engendrèrent également des cantiques utilisés lors des cérémonies de cultes afro-chrétiens comme le Convince ou le Kumina. De Trinidad se répandit dès la première moitié du XXe siècle le calypso qui, en Jamaïque, fusionna avec des musiques de danse rurale portant des traces de quadrille européen pour donner le mento, dont l'importance ne saurait être sous-estimée (Garnice 2016, également recensé dans ce numéro). Le jazz, enfin, avant le rhythm and blues qui ouvrit la voie au ska, incarna pendant longtemps, comme le rappellent Herbie Miller et Roberto Moore (p. 147-161), un tropisme étatsunien répandu chez les Jamaïcains. Après que le ragtime a été découvert dans l'île, les orchestres de danse, dès les années 1920, intégrèrent des éléments de jazz dans ce qu'ils jouaient. Après la Seconde Guerre mondiale, le be-bop éveilla des vocations et quelques musiciens jamaïcains firent une carrière internationale, facilitée par les migrations vers la Grande-Bretagne et les États-Unis : les trompettistes Sonny Grey et Dizzy Reece, le saxophoniste Joe Hariott, un des pionniers du free jazz sur la scène londonienne, le guitariste Ernest Ranglin et le pianiste Monty Alexander furent quelques-unes des figures les plus marquantes de la participation jamaïcaine à l'histoire du jazz.

## Langue et musique

3. Les musiques jamaïcaines ont été, à toutes les périodes, le résultat de processus de créolisation intenses, illustrant les dynamiques de Relation dont Édouard Glissant a montré qu'elles parcouraient un « Tout-Monde ». Outre la musique, cette créolisation persistante a profondément modelé la langue parlée et, par conséquent, les paroles des chansons. On désigne en Jamaïque sous le nom de « patois » ou « *patwa* » des formes locales de créole variablement distinctes de l'anglais standard, langue de l'élite et de la politique officielle. Dans la pratique, beaucoup de Jamaïcains utilisent un segment plus ou moins étendu du continuum qui relie ces formes, la majorité d'entre eux se servant surtout des plus créolisés quand des dirigeants, tels que l'ancien Premier ministre Michael Manley, sont capables de passer dans le même discours du *patwa* à un anglais châtié. Dans leur article, les linguistes Hubert Devonish et Byron Jones (p. 129-145), après avoir brièvement retracé l'histoire des musiques jamaïcaines, montrent précisément, à partir d'une base de données recensant les vingt chansons les plus populaires pour chacune des années du premier demi-siècle d'indépendance du pays, comment l'usage du *patwa* s'est progressivement imposé jusqu'à devenir la langue quasi exclusive du dancehall. La popularité des chansons a non seulement enregistré une pratique populaire dominante, mais lui a aussi donné une légitimité qui contrebat le mépris dans lequel elle est tenue par les classes « supérieures ». Elle a ainsi étayé le mouvement de mutation des représentations de l'identité jamaïcaine impulsé par le reggae et le rastafarisme : « Dans le contexte jamaïcain, la musique populaire est la forme d'oraliture qui a façonné et renforcé l'identité nationale. » (p. 138) Ceci n'est pas sans conséquence politique, car, l'anglais standard demeurant la langue du gouvernement, la fracture linguistique qui a toujours existé entre les parlers populaires et l'idiome de l'autorité politique se double désormais d'une opposition des configurations identitaires, auxquelles adhèrent d'un côté les citoyens ordinaires qui constituent selon Devonish et Jones la « nation », de l'autre ceux qui personnifient l'État. « Il est inévitable, écrivent-ils, que si l'État en place continue d'échouer à représenter la nation jamaïcaine, il sera défié de nouveau. Or la contestation émanera cette fois d'une nation dont la conscience de soi aura été renforcée par la propagation mondiale de sa puissance culturelle. » (p. 142-143) Pour les auteurs, si la fracture linguistique subsiste, la « nation » traitera en héros ceux qui, comme les stars du dancehall, « [...] défient le monopole de l'usage légitime de la force physique revendiqué par l'État actuellement en place. » (p. 143)
4. La musique et la langue, ingrédients essentiels des configurations identitaires, portent évidemment des mémoires, et leurs évolutions expriment les changements qui affectent ces dernières. La mémoire, et c'est en cela qu'elle entre dans la production identitaire, est un présent du passé : elle ne le restitue pas, elle donne uniquement à voir ou à entendre ce qui en est sélectionné et retravaillé par des acteurs du présent en fonction de leurs projets et de

leurs stratégies. Le reggae et le Rastafarisme ont sapé les représentations sociales héritées de l'esclavage et de la colonisation, ils ont renversé le système de valeurs dominant en redonnant histoire et fierté à ce qui est « noir », à ceux dont les ancêtres sont venus d'Afrique. Ce faisant, les pionniers du reggae et du Rastafarisme ont imaginé une nouvelle mémoire qui mettait au premier plan les rébellions contre l'esclavage puis contre le pouvoir colonial ainsi que la créativité populaire. Giulia Bonacci (p. 81-97) l'illustre en analysant les paroles d'une chanson de Chronixx, une des étoiles du mouvement de renaissance du reggae qui a pris son essor dans les années 2010, alors que le dancehall dominait la scène jamaïcaine. Refaire du reggae « classique » dans le contexte social, politique et musical de cette décennie revenait clairement à ressusciter les mémoires attachées à l'effervescence des années 1960 et 1970. En outre, les paroles de « Capture Land », de même que les images du clip<sup>2</sup>, promeuvent une « authenticité » africaine liée au Rastafarisme tout en soulignant que le passé esclavagiste n'est plus qu'un champ de ruines (celles des capitales coloniales de Port Royal et Spanish Town). Le thème du retour en Afrique se devine dans le vers « Ramenez-nous à la maison [...] portez-nous vers l'Est » (p. 85), mais cette formule peut être comprise comme un empilement de mémoires par lequel des chants de marrons ou d'adeptes du Kumina ont coulé les fondations du Rastafarisme<sup>3</sup>. La renaissance reggae, dont Chronixx est un chantre, indique donc, selon l'auteure, que si « [...] l'esclavage reste la matrice à partir de laquelle la Jamaïque contemporaine se pense et analyse sa structuration [...] Le reggae a quitté la plainte qui l'a si souvent habité pour ne garder que la contestation et la défiance du pouvoir. » (p. 92) Un constat qui converge avec l'analyse des linguistes présentée plus haut.

## Spécificités du dancehall

5. Le terme « dancehall » désignait, dans les années 1950, des lieux (*halls*) où étaient organisés des bals (*dances*) pour lesquels opéraient des sound systems<sup>4</sup> jouant des enregistrements le plus souvent importés des États-Unis. Dans les années 1980, le reggae tendit à perdre de sa popularité et de nouveaux styles, regroupés sous l'étiquette dancehall, occupèrent le devant de la scène. La musique se transforma, elle perdit de sa dimension mélodique au profit de rythmes fortement accentués souvent produits électroniquement,

---

<sup>2</sup> [en ligne], [https://www.youtube.com/watch?v=YoHzqwLxk\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=YoHzqwLxk_Y) (consulté le 19.12.2017).

<sup>3</sup> Le disque 33 t 30cm *Jamaican Ritual Music From the Mountains and The Coast*, enregistré et présenté par Kenneth Bilby (New York, Lyrichord, ca. 1985, n° LLST 7394), permet d'entendre quatre chansons non rastafariennes traitant du désir de retourner en Afrique et de son impossibilité.

<sup>4</sup> Puissantes discothèques mobiles utilisées lors de fêtes de rues ou de foires dans la Jamaïque des années 1950 et 1960 qui diffusaient pour la danse des enregistrements de rhythm and blues étatsuniens avant que des disques jamaïcains ne les remplacent.

tandis que les thématiques des textes tournaient fréquemment autour de la violence et de la sexualité. Pour Peter Manuel et Wayne Marshall, respectivement anthropologue et historien de la musique (p. 25-59), en dépit des polémiques provoquées par les paroles, c'est la musique qui définit le dancehall. Les chansons sont en effet construites à partir de « riddims »<sup>5</sup>, des ostinatos dotés d'une existence autonome qui associent une mélodie instrumentale à des percussions et servent de soubassement à différentes productions. Les chansons sont le résultat d'un processus original d'assemblage de parties vocales (paroles et mélodies) et de riddims (mélodies et rythmes). Leur construction obéit donc à une technique de « com-position » inhabituelle nécessitant l'intervention de plusieurs acteurs, et à une esthétique particulière que les auteurs baptisent « système riddim ». Dans la mesure où les riddims sont empruntés à des enregistrements commercialement diffusés, où les plus populaires sont réutilisés d'innombrables fois, ce système entre difficilement dans les normes internationales du droit d'auteur. Les disques de dancehall destinés à des marchés non jamaïcains ont dû s'y adapter, il n'en reste pas moins que, pour Manuel et Marshall, « [...] le riddim constitue un exemple tout à fait remarquable de communs créatifs [...] » et « [...] peut impliquer une sensibilité esthétique dans laquelle les auditeurs non seulement tolèrent, mais, en fait, valorisent les différentes façons de recycler et de répéter un morceau alors que ces pratiques, dans d'autres contextes, passeraient pour une absence de créativité ou une forme de plagiat. » (p. 54)

6. Si la définition du dancehall doit être centrée sur la musique, autour d'elle s'organise un espace où la danse et les langages du corps, le vêtement et ses décorations tressent un faisceau de significations sociales (Stanley-Niaah 2004). Ces significations sont souvent comprises à partir de la concomitance entre le retour au pouvoir du *Jamaica Labour Party* (conservateur), la mise en œuvre de politiques d'ajustement structurel aggravant les inégalités, et l'émergence du dancehall. Il ne faut toutefois pas oublier les continuités qui relient les musiques urbaines jamaïcaines depuis les années 1950 ni l'autonomie des dynamiques de création qui touchent les formes musicales aussi bien que les sens qui leur sont attachés. De ce point de vue, il importe de prêter attention à l'évolution des cultures ou sous-cultures des « ghettos » de la basse ville de Kingston. L'impact des politiques néolibérales s'y est fait durement sentir ; la raréfaction des ressources que pouvaient redistribuer les dirigeants et les notables politiques a permis l'ascension de caïds (« *Dons* ») liés au trafic de drogue et le développement de nouvelles formes de clientélisme (Hope 2006a). Les aspirations à une vie meilleure, la volonté de reconstruire une représentation de soi brillante en projetant de nouvelles images du corps, de ce qui l'habille, l'enjolive et le dévoile se sont exprimées dans des musiques et des danses informées à la fois par les conditions de vie et par des imaginaires qui les outrepassaient.

---

<sup>5</sup> Voir aussi Vendryes (2010).

7. Une des caractéristiques attribuées non sans fondement, mais de manière exagérément polémique au dancehall est le « *slackness* ». En anglais standard, ce mot désigne ce qui est relâché, mou, apathique. En Jamaïque, son acception s'est axée sur l'idée de relâchement moral : « Le terme est défini de diverses manières, autour de l'idée d'étalage négligé et illicite de pratiques, tout particulièrement sexuelles, parfois qualifiées de répugnantes. Il peut signifier une activité sexuelle illégitime, l'exhibition du sexe et de la sexualité, un langage obscène faisant implicitement ou explicitement référence au sexe ou à certaines parties du corps. » (Stanley-Niaah 2006 : 182-183) *Slackness* pourrait être condensé en français par indécence, ce qui est contraire aux normes de la bienséance ; dès lors se pose la question de l'origine des normes et de la manière dont elles sont prescrites.
8. Emmanuel Parent (p. 99-115) envisage cette question à partir des prises de position (Adidja et al 2012) d'un des artistes les plus excessifs du dancehall, Vybz Kartel. Héraut de la violence, du sexe et des drogues, il prend le contrepied de l'héritage rastafarien en préconisant le blanchiment de la peau et pourtant s'inscrit dans le sillage de la littérature orale jamaïcaine en évoquant des contes mettant en scène des personnages dont les corps sont estropiés. Parent interroge ces contradictions pour vérifier la possibilité « [...] d'une articulation des valeurs du dancehall jamaïcain avec une conscience de classe s'exprimant au travers de la rhétorique de la défense du ghetto. » (p. 101) Le *slackness* est alors déchiffré comme une opposition aux valeurs morales imposées par la colonisation et les gouvernements bourgeois de l'indépendance, la marque d'un art que les élites ne sauraient récupérer, quand l'éclaircissement de la peau signalerait une réappropriation du corps noir par ceux qu'il enveloppe. Ainsi, Vybz Kartel serait « [...] le conteur, le chroniqueur de son temps, fidèle aux valeurs alternatives des quartiers pauvres, devant canaliser rituellement la violence qui s'abat sur leurs corps. » (p. 111).
9. L'argumentaire que développe Carolyn Cooper (p. 117-127) part de prémisses semblables. Le *slackness*, dont il convient de saisir les implications politiques, « [...] dans son association invariante à la culture<sup>6</sup>, n'est pas que licence sexuelle — bien qu'il le soit aussi bien sûr. Le *slackness* est une révolte idéologique contre la loi et l'ordre, une façon de miner les normes consensuelles de la décence » (p. 118). Les valeurs matérialistes mises en avant par le capitalisme et le néo-libéralisme sont réappropriées par les défavorisés et réinterprétées à la lumière de « [...] la sagesse traditionnelle incarnée du discours populaire jamaïcain. » (p. 118) Les proverbes notamment, considérant le corps comme le réceptacle de l'âme, prônent une éthique de l'effort anti-productiviste tout en montrant la nécessité du travail et, selon l'auteure, cette concurrence de systèmes de valeurs « [...] exprime la

---

<sup>6</sup> « Culture » renvoie ici à la culture valorisée par son association soit aux hiérarchies élitistes, soit aux contre-hiérarchies rastafarienne ; ce mot est inclus dans une série d'oppositions qui traversent la société jamaïcaine : *slackness/culture*, esprit/corps, Afrique/Europe (Stanley-Niaah *op. cit.*).

sagesse mouvante de l'expérience collective. » (p. 121)

10. L'évolution des musiques, en Jamaïque comme ailleurs, a tiré avantage des transformations technologiques leur offrant de nouveaux moyens de production et de diffusion, Peter Manuel et Wayne Marshall (p. 25-59) l'ont souligné d'emblée. Les sound systems des années 1950 ont fonctionné avec des 78 tours puis des 45 tours et des amplificateurs à lampes ; les ingénieurs du son qui enregistrèrent les inventeurs du reggae dans les années 1960 et 1970 ont imaginé des manières inédites de capter le son et « bidouillé » leurs équipements pour ce faire ; le dancehall utilise abondamment des machines à rythmes électroniques, des échantillonneurs et des systèmes d'amplification artisanaux permettant aux *deejays* qui parlent, psalmodient ou chantent, aux *selectors* qui organisent les rythmes et aux ingénieurs du son qui façonnent la matière vibrante pour en faire ressortir les basses de produire l'ensemble sonore le plus attractif pour les auditeurs-danseurs. En Europe, le retour aux vinyles ne relève pas seulement de la nostalgie, mais bien de la recherche d'une nouvelle manière d'écouter la musique et de faire société autour d'elle. Jean-Christophe Sevin (p. 61-79), prenant l'exemple d'une personne, que son intérêt pour le reggae a conduit à devenir importateur, distributeur, producteur et membre actif d'un sound system, conclut que le disque vinyle représente une esthétique sonore liée à l'histoire du reggae et possède une « valeur d'actualité » ; de ce fait, il « [...] peut finalement être considéré comme un mode d'existence plutôt que comme un simple objet. » (p. 77).

## Problèmes de méthode

11. Ce dossier, on le voit, est d'une grande richesse, à la fois informative et analytique. Il permet de placer les avatars contemporains de la musique populaire jamaïcaine dans les dynamiques de création qui l'ont nourrie depuis le débarquement des premiers esclaves africains dès le XVI<sup>e</sup> siècle et de mieux appréhender le phénomène du dancehall dans toute sa complexité. La bibliographie proposée par Thomas Vendryes au terme de son introduction (p. 18-22) complète utilement les articles et notes de lecture rassemblés dans ce numéro de *Volume !* L'intérêt de ces textes est aussi qu'ils soulèvent d'importantes questions de méthode qu'il est assurément utile d'aborder sans ambages.
12. L'article expressément consacré à la méthodologie par Brian D'Aquino, Julian Henriques et Leonardo Vidigal (p. 163-175) ne répond malheureusement pas aux défis analytiques que posent plusieurs des textes de ce dossier. Il présente la « recherche-en-tant-que-pratique » (*practice-as-research*) comme un « [...] développement et une prise de distance par rapport aux modèles universitaires conventionnels de l'observation participante et de

l'ethnomusicologie. » (p. 164) Outre que réduire l'anthropologie de la musique et l'ethnomusicologie telles que désormais pratiquées à des « modèles conventionnels » fait montre d'une certaine ignorance de l'état actuel de ces disciplines<sup>7</sup>, l'expérience qu'ils relatent ne frappe guère par son originalité. Les auteurs mettent, à juste titre, l'accent sur le fait que les sound systems sont des activités créatrices collectives et non individuelles qui n'ont pas été totalement absorbées par le commerce de la musique ; ils rendent manifeste la place de la technologie dans l'innovation musicale ; enfin, ils associent, ce qui est plus discutable et en tout cas mal étayé ici, ces activités à des catégories sociales subalternes. Leur méthode consiste à tenter de mettre sur pied ce qui serait « [...] un espace partagé tel qu'il est réalisé lors de la meilleure session de *dancehall* et lors de la meilleure conférence universitaire, mais où les deux catégories de participants qui sont habituellement différenciées se retrouveraient. » (p. 168) Ce type de réunion, accueillant des intervenants de diverses origines et générations, est complété par des séances parallèles au cours desquelles sont proposés des débats, des projections de films, des ateliers et des expositions. Le mélange de chercheurs et de praticiens des sound systems aboutit, écrivent les auteurs, à contraindre les premiers à repenser leurs communications de sorte qu'elles puissent intéresser des non-universitaires. Ainsi sont magnifiés l'intérêt qu'il y a à confronter différentes modalités de construction de la connaissance, et l'importance de la réflexivité dans les entreprises de recherche. Ce projet a été réalisé lors de symposiums londoniens intitulés « Sound System International » en janvier et juillet 2016. Si leurs principes organisationnels sont indéniablement stimulants, ils ne sont pourtant plus originaux et il y a quelque temps qu'anthropologues de la musique et ethnomusicologues les utilisent dans leurs réunions<sup>8</sup> ; si nouveauté il y a, elle réside davantage dans l'objet : l'étude des sound systems. Par ailleurs, les auteurs ne sont pas très diserts quant aux résultats de leurs expérimentations. La satisfaction exprimée par les participants laisse à penser que ces résultats ne seront présentés publiquement qu'après un certain temps, ce qui est finalement l'ordinaire de toutes les conférences scientifiques, ouvertes ou non aux praticiens.

13. D'autres papiers re-posent la question de la place de l'analyse musicale dans des études qui ne sont pas strictement musicologiques, mais ont pour objet des formes et des pratiques musicales. Le dossier est ouvert par le remarquable texte de Peter Manuel et Wayne Marshall (p. 25-59) qui illustre comment à partir de la description technique des riddims

---

<sup>7</sup> Voir Arom et Martin (2015) et Nattiez (2007).

<sup>8</sup> Pour ne mentionner que cet exemple, il semble, d'après les comptes rendus publiés dans ce numéro, que les International Reggae Conferences accueillies par l'Institute of Caribbean and Reggae Studies de l'University of the West Indies (Mona, jamaïque) fonctionnent selon un modèle similaire (Hope 2013 et 2015) ; ces deux ouvrages sont recensés dans ce numéro de *Volume !* (p. 203-205)

apparaît un mode de composition peu fréquent<sup>9</sup>, lié à une sensibilité esthétique enracinée dans les pratiques jamaïcaines de la musique, elles-mêmes indissociables des transformations socio-économiques, politiques et technologiques qu'a connues la Jamaïque. C'est bien sûr sur une telle base que peuvent être envisagées les autres manières de faire qui constituent le « musiquer » — l'ensemble des relations tissées autour de la musique (Rouget 1980 : 155 ; Small 1998) — actuel de l'île, notamment les paroles des chansons et les discours tenus par les artistes. S'agissant de la Jamaïque, le rapport musique/paroles est d'autant plus important que, comme le montrent les linguistes Hubert Devonish et Byron Jones (p. 129-145), l'influence des chansons a été déterminante dans la légitimation officielle de l'idiome le plus utilisé, le *patwa*. La complémentarité de ces deux études suggère que l'articulation entre la musique et le texte est utile à la mise au jour des significations et des représentations sociales que les chansons sont susceptibles de véhiculer, à quoi il convient aujourd'hui d'ajouter les clips et leurs effets synesthésiques (Dickinson 2007 ; Jullier et Péquignot 2013 ; Vernalis 2004). C'est pourquoi l'on peut regretter que plusieurs articles négligent d'analyser systématiquement la relation musique-paroles-images. En visionnant et écoutant le clip de Chronixx, « Capture Land », dont traite Giulia Bonacci (p. 81-97), on éprouve le sentiment — qui serait à confirmer par une étude rigoureuse — qu'un symbolisme musical (les effets de réverbération par exemple), renforcé par les images, accompagne significativement les exigences ambiguës d'être ramené « à la maison » et que sa prise en compte permettrait de nuancer la réduction du reggae à la « contestation et la défiance du pouvoir » (p. 92). La même remarque vaut pour les textes d'Emmanuel Parent (p. 99-115) et de Carolyn Cooper (p. 117-127) qui ne situent pas les chansons abordées dans la diversité stylistique du dancehall. Peut-on vraiment traiter de la même manière la scansion électronique dépouillée de Johnny P. dans « Gyal Man »<sup>10</sup>, ouvrant sur de fugitifs épisodes d'accords plaqués sur un clavier qui évoquent un élément de la rythmique reggae et la variété mélodique, la multiplication des effets sonores qui caractérisent Vybz Kartel<sup>11</sup> ? Sur ce plan, l'ouvrage de Sarah Daynes (2016) recensé dans ce numéro (p. 218-220), partant d'une analyse statistique des hits parades de reggae et faisant à plusieurs reprises allusion à la musique, paraît proposer une approche plus riche.

14. Par ailleurs, même si l'on s'en tient à l'analyse textuelle et contextuelle, il semble que l'assimilation du *slackness* à la contestation de l'ordre établi à une quête d'autonomie vis-à-vis de normes imposées prolonge l'interprétation exclusive du reggae comme musique

---

<sup>9</sup> Même si l'on peut rencontrer des usages comparables en Inde et en Afrique du Sud (Guillebaud 2010 ; Gaulier et Martin *op.cit.* : 135-177).

<sup>10</sup> [en ligne], [https://www.youtube.com/watch?v=YoHzqwLxk\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=YoHzqwLxk_Y) (consulté le 19.12. 2017).

<sup>11</sup> Par exemple : « Mi Talk With Gunshot (Mavado diss) » [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=jAiPaUF-Dwc> et « Real BadMan (Gaza World Riddim) » [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=zhVd151PrWc> (consultés le 2.01.2018).

de révolte. Il est admis, depuis au moins Mikhaïl Bakhtine (1970)<sup>12</sup>, que l'érotisme et la « vulgarité » possèdent des dimensions subversives, qu'ils peuvent nourrir des modes de protestation anti-élitaires. L'article de Christian Béthune (p. 177-199) consacré, hors dossier, à deux blues « osés » de la chanteuse afro-étatsunienne Lucile Bogan, fournit une illustration convaincante de cette théorie. Dans les chansons qu'il analyse (paroles et musique), il entend une revendication de sexualité féminine hors norme, la mise en avant d'un corps non conforme à l'esthétique dominante et montre que par l'indécence du verbe est révélée l'indécence de la situation des Afro-américains, ce qui donne à l'obscénité explicite une dimension politique implicite. Pourtant, une simplification des thèses bakhtiniennes aboutit souvent à gommer le substrat contradictoire et ambivalent des phénomènes qu'il étudia à partir de Rabelais. La combinaison de subversion, de contradiction et d'ambivalence mène à une compréhension plus nuancée des récents développements de la musique jamaïcaine, et souligne « [...] l'ambivalence paradoxale des créations culturelles du dancehall qui joue simultanément avec, contre et dans les structures de genre, de classe et du système politique de la Jamaïque. » (Hope 2006 b : 126) Carolyn Cooper signale, à la toute fin de son article, que l'accommodement et le marronnage sont au nombre des modalités variables de résistance aux « rémanences du passé esclavagiste » (p. 126) ; cette allusion fait regretter qu'elle n'explore pas, ici au moins, les implications de cette assertion.

15. Donna Hope, dans cette perspective, présente des pistes de réflexion intéressantes. Elle insiste sur l'existence d'un « éthos d'hybridisation » qui sous-tend les créations culturelles contemporaines et confère au dancehall une « [...] propension à naviguer dans des représentations ambivalentes du soi et de la personne qui résiste souvent aux efforts pour les homogénéiser » (Hope *op. cit.* : 227). Les rapports avec l'autorité en fournissent des exemples. Tel le « duo » présenté en 2002 par le *deejay* Ninja Man et le Senior Superintendent of Police, Reneto Adams, à l'issue duquel le premier, incarnation de la violence et de la culture du pistolet, appela tous les détenteurs d'armes à les remettre aux autorités pour finir par chanter avec le policier des hymnes religieuses, dont le « Precious Lord Take My Hand » du compositeur afro-étatsunien Thomas A. Dorsey (Hope 2006 a : 121-124)<sup>13</sup>. Plus largement, on retrouve dans le dancehall une des contradictions motrices de la musique populaire et de la société jamaïcaines formée par le couple de forces contraires que sont : la fière revendication d'une spécificité jamaïcaine, liée à sa capacité persistante de création/la fascination pour des modèles étrangers, tout particulièrement étatsuniens, conduisant souvent à une appropriation transformatrice (Hope 2016 b : 134 ; Stanley-Niaah 2004 : 112). La question que soulève Donna Hope à propos des fêtes hebdomadaires Passa Passa où règne le dancehall, peut en effet s'appliquer à l'ensemble

---

<sup>12</sup> Mais on pourrait aussi remonter à Vailland (1953).

<sup>13</sup> Voir [en ligne], [https://www.youtube.com/watch?v=QPACLiIoA\\_I](https://www.youtube.com/watch?v=QPACLiIoA_I) (consulté le 3.01.2018).

des musiques jamaïcaines : « Les transgressions spatiales, temporelles, politiques et sexuelles qui se manifestent lors de ces événements constituent-elles une rupture significative avec les contraintes sociales et politiques, signalent-elles de nouvelles possibilités ? Ou est-ce que les transgressions des Passa Passa ne font que renforcer les anciennes barrières ? » (Hope *op.cit.* : 139) La question se posait déjà à propos du reggae, avec d'autant plus d'acuité que les années 1970 où fleurirent, sous le gouvernement réputé progressiste de Michael Manley et du *People's National Party*, le reggae et le Rastafarisme, se dénouèrent par le retour au pouvoir des conservateurs pro-étatsuniens et l'émergence du dancehall. Autrement formulée, la question de Donna Hope interroge l'impact réel de la protestation symboliquement inscrite dans des chansons sur les attitudes et comportements politiques des citoyens. Le dossier de *Volume !* ne répond pas à ces questions, son grand mérite est de les rappeler et d'aider à mieux les penser.

## Bibliographie

Adidja « Vybzs Kartel » Palmer et Dawson Michael, 2012, *The Voice of the Jamaican Ghetto*. Kingston, Ghetto Publishing Company.

Anglès Éric, Hensley Chris et Martin Denis-Constant, 1994, « Les tambours de Jah et les sirènes de Babylone, rastafarisme et reggae dans la société jamaïcaine », Cahiers du CERI, n° 9 [en ligne], <http://www.sciencespo.fr/ceri/sites/sciencespo.fr/ceri/files/cahier09.pdf> (consulté le 8.01.2018)

Arom Simha et Martin Denis-Constant, 2015, *L'enquête en Ethnomusicologie. Préparation, terrain, analyse*. Paris, Vrin.

Bakhtine Mikhail, 1970, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*. Paris, Gallimard. Traduit du russe par André Robel

Barrett Leonard E., 1997 [1988], *The Rastafarians*. Boston, Beacon Press.

Bonacci Giulia, 2010, *Exodus ! L'histoire du retour des Rastafariens en Éthiopie*. Paris, L'Harmattan.

Chevannes Barry, 1994, *Rastafari: Roots and Ideology, Utopianism and Communitarianism*. Syracuse, Syracuse University Press.

Coaster Markus et Bender, Wolfgang (dir.), 2015, *A Reader in African-Jamaican Music, Dance and Religion*. Kingston, Ian Randle.

Daynes Sarah, 2016, *Time and Memory in Reggae Music: The politics of Hope*. Manchester, Manchester University Press.

Dickinson Kay, 2007, « Music video and synaesthetic possibility », in Roger Beebe et Jason Middleton, (eds.), *Medium Cool, Music Videos from Soundies to Cellphones*. Durham, Duke University Press, p.13-29.

Garnice Michael, 2016, *The Ultimate Guide to Great Reggae*. London, Equinox.

Gaulier Armelle et Martin Denis-Constant, 2017, *Cape Town Harmonies, Memory, Humour and Resilience*. Somerset West, African Minds.

Guillebaud Christine, 2010, « Nimbuda ou la carrière d'un citron amer, musiques régionales et industrie cinématographique en Inde », *Gradhiva*, n° 12, p. 57-79.

Hope Donna P., 2006a, « Dons and shottas: Performing violent masculinity in dancehall culture », *Social and Economic Studies*, vol. 55, n° 1-2, p. 115-131.

Hope Donna P., 2006b, « Passa Passa: Interrogating Cultural Hybridities in Jamaican Dancehall », *Small Axe*, vol. 10, n° 3, p. 125-139.

Hope Donna (dir.), 2013, *International Reggae: Current and Future Trends in Jamaican Popular Music*. Kingston, Pelican Books.

Hope Donna (dir.), 2015, *Reggae from Yaad, Traditional and Emerging Themes in Jamaican Popular Music*. Kingston, Ian Randle.

Jullier Laurent et Péquignot, Julien, 2013, *Le clip, histoire et esthétique*. Paris, Armand Colin.

Lee Hélène, 2010, *Le premier Rasta*. Paris, Flammarion.

Nattiez Jean-Jacques (dir.), 2007, *Musiques, une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle, 5. L'unité de la musique*. Paris, Actes Sud/Cité de la musique.

Rouget Gilbert, 1980, *La musique et la transe, esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris, Gallimard.

Small, Christopher, 1998, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middleton, Wesleyan University Press.

Stanley-Niaah Sonjah, 2004, « Kingston's dancehall, a story of space and celebration », *Space & Culture*, vol. 7, n° 1, p. 102-118.

Stanley-Niaah, Sonjah, 2006, « Slackness personified, historicized and delegitimized », *Small Axe*, vol. 10, n° 3, p. 174-185.

Vailland Roger, 1953, *Laclos par lui-même*. Paris, Le Seuil,

Vendryes, Thomas, 2010, « Des Versions au riddim. Comment la reprise est devenue le principe de création musicale en Jamaïque (1967-1985) », *Volume !*, vol. 7, n° 1, p. 191-222.

Vernalis Carol, 2004, *Experiencing Music Video, Aesthetics and Cultural Context*. New York, Columbia University Press.

## Notice biographique

Denis-Constant Martin, docteur ès lettres, aujourd'hui à la retraite, a été directeur de recherche à la Fondation nationale des sciences politiques (CERI, Centre de recherches internationales, Sciences Po Paris, puis Les Afriques dans le monde, Sciences Po Bordeaux). À partir de travaux de terrain en Afrique orientale et australe ainsi que dans les Caraïbes du Commonwealth, il s'est attaché à explorer les rapports entre culture et politique dans une perspective comparatiste, ce qui l'a conduit à s'intéresser, notamment, aux problèmes de construction et d'expression des identités en politique ainsi qu'aux relations entre fêtes, musiques populaires et représentations politiques. Denis-Constant Martin a publié, outre de nombreux articles en français et en anglais dans des revues « à comité de lecture », des ouvrages de politologie et de sociologie de la musique, parmi lesquels : *Aux sources du reggae, musique, société et politique en Jamaïque*, Marseille, Parenthèse, 1982 ; *L'Amérique de Mingus, musique et politique : les « Fables of Faubus » de Charles Mingus*, Paris, P.O.L., 1991 (avec Didier Levallet) ; *Le gospel afro-américain, des spirituals au gospel-rap*, Arles, Actes Sud/La Cité de la musique, 1998 ; *La France du jazz, musique, modernité et identité dans la première moitié du XXe siècle*, Marseille, Parenthèses, 2002 (avec Olivier Roueff) ; *Quand le rap sort de sa bulle, sociologie politique d'un succès populaire*, Paris, Mélanie Seteun/IRMA, 2010 (avec Laura Brunon, Mariano Fernandez, Soizic Forgeon, Frédéric Hervé, Pélagie Mirand et Zulma Ramirez) ; *Sounding the Cape, Music, Identity and Politics in South Africa*, Somerset West, African Minds, 2013 ; *L'enquête en ethnomusicologie, Préparation, terrain, analyse*, Paris, Vrin, 2015 (avec Simha Arom) ; *Cape Town Harmonies, Memory, Humour and Resilience*, Somerset West, African Minds, 2017 (avec Armelle Gaulier).

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Éditeur : Association française d'ethnologie et d'anthropologie

<http://lecturesanthropologiques.fr>

© Tous droits réservés