



**HAL**  
open science

## **Terrible et terrifiant. Le reggae jamaïcain au prisme des mémoires**

Giulia Bonacci

► **To cite this version:**

Giulia Bonacci. Terrible et terrifiant. Le reggae jamaïcain au prisme des mémoires. Volume! La revue des musiques populaires, 2017, Inna Jamaican Stylee. Usages et discours des musiques jamaïcaines, 13 (2), pp.81–97. ird-01506968

**HAL Id: ird-01506968**

**<https://ird.hal.science/ird-01506968>**

Submitted on 6 Oct 2019

**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.

# Terrible et terrifiant. Le reggae jamaïcain au prisme des mémoires

par

Giulia Bonacci

Université Côte d'Azur, IRD, CNRS, URMIS, France

**Résumé :** « Capture Land » est à la fois une chanson tirée du deuxième album de Chronixx (2014), un clip vidéo et un court métrage réalisé par Nabil Elderkin sorti la même année. Une analyse textuelle et contextuelle est appliquée à ces matériaux afin d'étudier les mémoires collectives qui y sont mises en scène. Il apparaît que l'esclavage reste la matrice à partir de laquelle la Jamaïque comprend les conditions socio-économiques actuelles de la majorité de sa population. La condamnation morale de l'esclavage et des conquêtes européennes s'articule au sentiment diasporique, et Capture Land met en scène le désir de « retour » en Afrique. La figure du Rastafari continue d'incarner les identités (raciale, sociale et politique) jamaïcaines et ancre ainsi solidement le reggae contemporain dans le patrimoine représenté par le reggae *roots* des années 1970 et 1980.

**Mots clés :** *reggae – Jamaïque – esclavage – mémoire – négritude – diaspora*

**Abstract:** “Capture Land” is a song from Chronixx’s second album (2014), a video clip, and a short film by Nabil Elderkin that came out the same year. I apply a textual and contextual analysis to these materials in order to study the collective memory that they stage. It appears that slavery remains the matrix from which Jamaica understands the socio-economic condition of the majority of its population. The moral condemnation of slavery and of European conquest is articulated to the diasporic sentiment, and Capture Land stages the desire to “return” to Africa. The character of the Rastafari keeps on embodying the racial, social and political identities of Jamaica, and therefore anchors firmly contemporary reggae as the legacy of roots reggae from the 1970s and the 1980s.

**Keywords:** *reggae – Jamaica – slavery – memory – blackness – diaspora*

## Reggae Revival

*Dread and Terrible*, le deuxième album de Chronixx est sorti en avril 2014 et s'est rapidement classé numéro 1 aux États-Unis, au Royaume-Uni et au Japon. La troisième chanson, *Capture Land* (4'11), raconte comment les terres américaines ont été dominées, les indiens massacrés, les Africains importés, et le peuple affamé. Le clip, financé par la marque américaine LRG et réalisé par Jerome D., est mis en scène en Jamaïque dans les ruines de Port Royal, capitale du gouvernement britannique et des corsaires et pirates sous pavillon anglais au XVII<sup>e</sup> siècle, et à Spanish Town sous la statue de l'Amiral Rodney, qui a vaincu les Espagnols et les Français en 1782. Le refrain s'accompagne d'une injonction : il faut rentrer à la maison, en Afrique<sup>1</sup>. La même année, le réalisateur et photographe Nabil Elderkin<sup>2</sup> présente un film (16') intitulé *Capture Land* sur le thème et la musique de la chanson de Chronixx. Il est également tourné à Port Royal et met en scène un jeune homme qui, à peine sorti de prison, organise un départ pour l'Afrique avec un groupe de Rastafaris prêts à tout pour traverser les océans – avec une barque, quelques provisions, des machettes et des jerrycans. *Capture Land* met en scène en quelques minutes, par le verbe, l'image et le geste, les conquêtes européennes, l'esclavage et ses séquelles, la résistance des Rastafaris, et des identités en quête d'ailleurs.

Le mélange et la complémentarité des supports, comme la collaboration des artistes entre eux sont caractéristiques du *Reggae Revival*, la « renaissance » du reggae<sup>3</sup>. C'est en 2011 que le jeune écrivain jamaïcain Dutty Bookman<sup>4</sup> nomme ainsi, comme une marque ou une étiquette, le reggae jamaïcain le plus en vue aujourd'hui. Est-ce pour se démarquer du dancehall, la musique jamaïcaine la plus commune sur l'île depuis les années 1990, caractérisée par sa violence et sa sexualité débordante (Marie-Magdeleine, 2013)? Ou plutôt pour se revendiquer comme les héritiers légitimes d'un patrimoine musical et culturel précis, le reggae *roots* (années 1970 et 1980) et de le prolonger pour lui donner un sens musical et social aujourd'hui? Chronixx<sup>5</sup>, 24 ans, fait partie d'une constellation de jeunes artistes, hommes et femmes rastafaris, qui profitent de relations sociales intergénérationnelles, et puisent dans les rythmes, les phrases, et les références du reggae *roots* pour produire une musique qui rencontre un grand succès local et international. Chronixx, mais aussi Jah9, Protoje, Kabaka Pyramid, Jesse Royal, Iba Mahr, Romain Virgo, Kelissa, Hempress Sativa, Raging Fyah, Pentateuch, Uprising Roots, No-Maddz, *etc.* sont les ambassadeurs du reggae contemporain. Presque 40 ans après la mort de Bob Marley (1981), après les succès du *new roots* (Sizzla, Luciano, Garnett Silk, Tony Rebel, Queen Ifrica, Capleton, Anthony B, Midnite, Dezarie, *etc.*), du croisement entre reggae et

---

Je remercie les lect.eurs.rices des premières versions de ce texte, ainsi que les relecteurs anonymes de *Volume!* pour leurs commentaires constructifs. Et merci à Bérénice Morizeau qui m'a fait découvrir « *Capture Land* » – à Addis-Abeba. [NdA]

## Terrible et terrifiant. Le reggae jamaïcain au prisme des mémoires

hip hop (Damian « Junior Gong » Marley), et de la génération *one drop* (Warrior King, Junior Kelly, Fantan Mojah, Jah Mason, Lutan Fyah, *etc.*), le reggae jamaïcain continue de se renouveler et de ravir un public local et international.

Le terme reggae est utilisé de manière générique pour désigner la musique produite en Jamaïque à partir de la fin des années 1960. Les origines musicales du reggae ont souvent été étudiées, notamment parce qu'il est le fruit de ressources culturelles spécifiques, d'un dialogue bien particulier entre des formes musicales locales (survivances néo-africaines et héritage musical des églises afro-protestantes) et des influences nord-américaines (rhythm'n'blues, soul, hip-hop), et qu'il est *in fine* considéré comme un son typiquement jamaïcain (Martin, 1982; Bilby, 1995; Kroubo Dagnini, 2008). L'imbrication de cette musique dans son contexte social et politique de production révèle le rôle des populations les plus pauvres dans le développement de la musique urbaine populaire en Jamaïque, ainsi que l'instrumentalisation de celle-ci par le pouvoir politique (Waters, 1985; Ehrengardt, 2016). Sans masquer la diversité des styles au sein du reggae (*roots*, *new roots*, *digital*, *dub*, *dancehall*, *etc.*), sa stabilisation comme un genre spécifique s'est réalisée à travers le développement de l'industrie musicale jamaïcaine et la reconnaissance du marché musical international (Stanbury, 2015; Howard, 2016). Sa classification oscille, selon les lieux, entre la présence exotique et la reconnaissance universelle, entre sa catégorisation comme une « musique du monde » ou comme une « musique mondiale » (Daynes, 2004 : 136). Pour autant, l'impact international du reggae et de la

musique populaire jamaïcaine ne s'est pas limité à une exploitation commerciale par le marché multinational de la musique. Le reggae a été adopté de façon complexe et diverse par de nombreuses communautés locales dans le monde, comme l'expression de quelque chose de plus profond que du divertissement (Cooper, 2012; Hope, 2013). Kenneth Bilby souligne en particulier l'attrait des valeurs spirituelles, de l'identité panafricaine, de la conscience de classe et du message de libération universelle qui sont contenus dans le reggae (Bilby, 1995 : 144).

Le reggae et le mouvement rastafari sont intimement liés, mais ne sont pas réductibles l'un à l'autre. En effet, la contribution des rastafaris à la musique populaire jamaïcaine précède de loin l'avènement du reggae en 1968. Les tambours *kumina* joués à Pinnacle, première communauté rastafari menée par Leonard P. Howell, finalement rasée en 1954; les tambours *nyahbinghi* et le travail de passeur et de fusion de Count Ossie ont participé au développement de la musique populaire. Mais à la fin des années 1960, quand la conscience rastafari et le reggae fusionnent, c'est une des périodes les plus fertiles de la musique populaire jamaïcaine qui s'ouvre. Le terme *roots*, racines, qui définit le reggae des années 1970 jusqu'au début des années 1980 désigne à la fois la voix venue « d'en bas » (*downtown*), issue de l'expérience violente de la vie dans les ghettos urbains, et les sources africaines de la culture jamaïcaine. À la fin des années 1970, l'insistance des Rastafaris sur les racines africaines, la rédemption des peuples noirs et la conscience sociale ont représenté une influence majeure sur la culture populaire jamaïcaine. Ce que Kenneth

Bilby identifie comme une « révolution culturelle » rastafari a à son tour affecté toute la société (1995 : 165). Et le reggae est devenu le véhicule privilégié de la symbolique et du message portés par les Rastafaris. Comme le remarque Denis-Constant Martin, le reggae permet au mouvement rasta une tribune unique, il lui permet de pénétrer dans les circuits de diffusion de masse, donc de sortir du ghetto (Martin, 1982 : 75). Le reggae n'est pas joué par tous les Rastafaris, certains le rejettent même<sup>6</sup>, mais le reggae a porté dans le monde entier la voix des Rastafaris. Ron Eyerman souligne que la musique, ainsi que d'autres formes d'expression culturelle, articule et unifie un groupe en offrant un sentiment d'appartenance et du soutien dans les situations difficiles, violentes ou répressives. À travers la musique, un collectif peut objectiver son histoire et sa présence, se rendre visible, et offrir de la continuité (Eyerman, 2002 : 447). Ainsi, le reggae est par excellence l'espace de diffusion d'une identité rastafari et de ses représentations.

La fonction de commentaire social du reggae est centrale. Le reggae parle des quartiers de *downtown* Kingston, des relations compliquées entre population, gangs, et institutions politiques; comme tant de musiques, le reggae parle aussi d'amour, d'amitié et de solidarité; et des défis de la vie quotidienne dans la société jamaïcaine. Mais surtout, le reggae remplit une fonction de production, de diffusion et de transmission d'une mémoire collective. Définie dans les termes de Maurice Halbwachs, la mémoire collective est distinguée de mais intimement liée à la mémoire individuelle (Halbwachs, 1997 : 94-95). De plus, la mémoire collective, ou sociale, a un caractère fondamentalement subjek-

tif, vivant et vécu : elle est dynamique et surtout, elle possède une continuité naturelle : « C'est un courant de pensée continu, d'une continuité qui n'a rien d'artificiel, puisqu'elle ne retient du passé que ce qui en est encore vivant ou capable de vivre dans la conscience du groupe qui l'entretient. » (Halbwachs, 1997 : 132) C'est pourquoi, insiste Sarah Daynes, la mémoire n'est pas seulement la trace du passé mais aussi et surtout un récit du passé, qui est une reconstruction, voire une réinvention du passé. Ainsi, ce que le groupe retient et construit de son passé, voilà bien ce qui constitue sa mémoire – et non ce qui lui est imposé par le passé (Daynes, 2001 : 18). La mémoire collective mise en scène dans le reggae donne du sens à une lecture contestataire de l'histoire de la Jamaïque et modèle des identités sociales, représentées ici par le mouvement rastafari et son influence sur la société jamaïcaine.

### Capture Land

Cet article étudie en particulier les mémoires mises en scène dans « Capture Land », la chanson de Chronixx, écoutée en parallèle à son clip et au film de Nabil Elderkin. Les textes et les images de « Capture Land » sont soumis à une analyse textuelle et contextuelle; et sont articulés à un corpus de chansons reggae plus large. Trois idées sont testées à travers cette étude. D'abord, il s'agira d'analyser comment la mémoire collective mise en scène dans Capture Land relate le traumatisme de l'esclavage, matrice dans laquelle se constituent les thèmes, les temps et les espaces, distincts et enchevêtrés, adressés par le chan-

## Terrible et terrifiant. Le reggae jamaïcain au prisme des mémoires

teur. En effet, le traumatisme de l'esclavage, comme l'analyse Ron Eyerman, n'est pas tant contenu dans l'institution de l'esclavage ou son expérience, mais dans la mémoire collective qui formule l'identité d'un groupe. Ce traumatisme s'apparente à un processus culturel qui est relayé par des représentations et participe à la formation d'une identité collective et à la reconfiguration de la mémoire collective (Eyerman, 2001 : 1). Ensuite, la notion de mémoire incorporée, discutée par Christine Chivallon, qui désignait d'abord la reproduction tacite de schèmes inconscients, doit pouvoir inclure dans un même mouvement le domaine verbal et non verbal (Chivallon, 2011 : 168-173). Le caractère inclusif de cette mémoire

incorporée est mesuré à partir de la mise en scène « totale » de *Capture Land*, qui inclut, comme nous le verrons, le corps, le geste, le verbe, le son et l'espace. Mémoire vivante, vécue ; enregistrée, filmée, elle propose un récit de l'histoire qui modèle une identité raciale, sociale et politique. Enfin, le reggae est parfois compris comme une mémoire politique de résistance qui serait à la fois l'expression de la construction d'une identité diasporique et le moteur de cette construction (Daynes, 2001 : 388). Il s'agira de comprendre où se situe cette mémoire politique et comment résistance et diaspora s'articulent dans « Capture Land ».

## « Capture Land » par Chronixx (2014)

And I say Dread and Terrible pon dem  
 Good God of Grace, well I have his mercy  
 And me say old slave driver  
 Time is catching up on you  
 Old slave driver I know  
 Your sins dem a haunt you

*Refrain*

Carry we go home, Carry we go home  
 And bring we round a east  
 Cause man a Rastaman  
 And Rasta nuh live pon no capture land – go tell them  
 Carry we go home  
 A say fi settle and cease  
 Cause man a rasta man  
 And rasta nuh live pon no capture land.

Lord, America a capture land  
 Di whole a Jamaica a capture land  
 A long time dem wah trick the Rasta man

## « Terre Capturée », traduction en français par l'auteur

Ce que je dis d'eux est terrible et terrifiant  
 Avec la grâce du bon Dieu, j'ai son indulgence  
 Et je dis : Vieux négrier  
 Le temps te rattrape  
 Vieux négrier je sais  
 Que tes péchés te hantent

*Refrain*

Ramenez-nous à la maison, ramenez-nous à la maison  
 Portez-nous vers l'est  
 Car je suis un Rastaman  
 Et Rasta ne vit pas sur des terres capturées – va leur dire  
 Ramenez-nous à la maison  
 Pour s'arrêter et se poser  
 Parce que je suis un Rastaman  
 Et Rasta ne vit pas sur des terres capturées

Seigneur, l'Amérique est une terre capturée  
 Toute la Jamaïque est une terre capturée  
 Cela fait longtemps qu'ils veulent tromper le Rastaman

Like dem nuh know say that man a real African  
 Yuh tink me nuh memba King Ferdinand  
 And tiefing Columbus have a Golden plan  
 Dem make a wrong turn and end up in Carib-  
 bean

One rass genocide kill nuff Indian  
 Lord, and turn paradise in a plantation  
 And bring cross one shipload a African  
 Now here comes the tiefing Queen from England  
 Now she Cromwell and Henry Morgan  
 Century pon top a century full a sufferation  
 And after four hundred year me say no reparation  
 And now dem wah fi kill we wid taxation  
 But a beg you please take me to the motherland

*Refrain*

Watch dem pon di top a di hill  
 A look inna dem plate how it properly fill  
 Because downtown have shotta fi kill  
 Dem tell the tourist say fi stop a Negril  
 So come mek we start a new chapter  
 We nah stay pon di land weh dem capture  
 An' me say Africa fi all true Rasta  
 A so go tell di unscrupulous factor say

*Refrain*

Cherry Gardens a capture land  
 Me tell you Shortwood say dat a capture land  
 Los Angeles dat a capture land  
 And New York City dat a capture land  
 Ease some a di place we you wah go live sweet  
 A tiefing land there's no tittle fi it  
 And some a these places weh you wah go live nice  
 A tief dem tief it in the name of Christ  
 Spanish Town dat a capture land  
 The whole a Kingston dat a capture land  
 Remember Portland dat a capture land  
 And all down a Trinidad dat a capture land  
 Barbados say dat a capture land  
 Tell dem Bermuda dat a capture land  
 And tell Columbia say dat a capture land  
 All round a Cuba say dat a capture land

Comme s'ils ne savaient pas que je suis un vrai africain  
 Tu penses que je ne me souviens pas que le Roi Ferdinand  
 Et le voleur Colomb avaient un plan en or  
 Ils ont tourné au mauvais endroit et se sont retrouvés  
 dans les Caraïbes

Un putain de génocide qui a tué plein d'Indiens  
 Seigneur, ils ont fait du paradis une plantation  
 Et ont amené une cargaison d'Africains  
 La Reine voleuse d'Angleterre est arrivée  
 Et avec elle Cromwell et Henry Morgan  
 Siècle après siècle de souffrance  
 Et après 400 ans, toujours pas de réparations  
 Et maintenant ils veulent nous tuer avec les taxes  
 Mais je vous en supplie ramenez-moi à la terre mère

*Refrain*

Regardez-les en haut des collines  
 Regardez comment leurs assiettes sont bien remplies  
 Parce qu'en ville il y a des gangsters prêts à mourir  
 Ils disent aux touristes d'aller à Negril  
 Alors venez on va ouvrir un nouveau chapitre  
 On ne va pas rester sur cette terre qu'ils ont capturée  
 Moi je dis l'Afrique à tous les vrais Rastas  
 Allez le dire à tous les éléments malhonnêtes

*Refrain*

Cherry Gardens est une terre capturée  
 Shortwood est une terre capturée  
 Los Angeles est une terre capturée  
 Et New York City c'est une terre capturée  
 Certains endroits où tu voudrais vivre en douceur  
 Une terre volée n'a pas de titre  
 Et certains de ces endroits où tu voudrais vivre bien  
 Volée, ils l'ont volée au nom du Christ  
 Spanish Town c'est une terre capturée  
 Tout Kingston est une terre capturée  
 Rappelle-toi Portland c'est une terre capturée  
 Et jusqu'à Trinidad c'est une terre capturée  
 Je dis : Barbados est une terre capturée  
 Dites-leur, les Bermudes ce sont des terres capturées  
 Et la Colombie c'est une terre capturée  
 Tout autour et jusqu'à Cuba, c'est une terre capturée

Terrible et terrifiant. Le reggae jamaïcain au prisme des mémoires

### La voix du Rastaman

Dès les premiers vers, le rapport de pouvoir est clairement établi : *Avec la grâce du bon Dieu / j'ai son indulgence / et je dis : Vieux négrier / le temps te rattrape*. Le chanteur, avec Dieu à son côté, s'adresse directement à celui qui détenait le pouvoir, l'esclavagiste. S'adresser directement à la figure de l'esclavagiste, du négrier, tout puissant sur la condition des esclaves, indique combien la terreur qu'il inspirait a été conquise par ceux qui se tiennent face à lui. La mention du négrier en ces termes est une référence à la chanson de Bob Marley « Slave Driver » (*Catch a Fire*, 1973), qui disait en substance deux choses. D'abord que la mémoire de l'esclavage est vécue au présent et qu'elle peut être évoquée rien qu'avec le son d'un fouet (*every time I hear the crack of a whip / my blood runs cold / I remember on the slaveship / how they brutalized our very souls*. [Chaque fois que j'entends le claquement d'un fouet / mon sang se glace / je me souviens sur le bateau négrier / comment ils ont brutalisé jusqu'à nos âmes]). Ensuite, que les tables ont tourné (*the table is turned*), et cela implique que les temps ont néanmoins changé, parce que les corps esclaves ont pris le pouvoir. Ce pouvoir s'exprime en priorité de manière discursive, c'est en ses propres termes que le chanteur s'adresse au négrier. Cette langue n'est pas l'anglais mais la langue vernaculaire, le créole<sup>7</sup>, appelé patois (*patwà*) jamaïcain (Sebba, 1996 : 52). Alors qu'en Jamaïque des livres, de la poésie et du théâtre sont écrits, dits et joués en patois, celui-ci restait marqué de la condescendance pour ce qui était considéré comme de l'« anglais cassé » (*broken English*). Stuart Hall raconte son choc, lors d'une visite en Jamaïque au début des années 1970, lorsqu'il ré-

lise qu'à la radio, dans la rue, dans les conversations « sérieuses » les gens s'exprimaient en patois, alors que toute son éducation familiale et scolaire l'avait poussé à envisager le patois comme une langue de deuxième classe. Les transformations de l'usage du patois dans la sphère publique sont qualifiées par Stuart Hall de « profonde révolution culturelle » (Hall, 2001 : 35-36). Les Rastafaris ont, quant à eux, subverti le créole en formulant le *Italk*, qui joue sur la créativité linguistique et une poétique de l'insolence pour marquer les contours discursifs de leur identité (Pollard, 2000; Williams, 2005). Le *Italk* n'est pas utilisé dans la chanson de Chronixx, mais c'est bien le Rastafari jamaïcain qu'il incarne, noir, portant des *dreadlocks*, et qui a pris le pouvoir. Il a quitté la posture de la contestation pour celle de l'affirmation. Il n'est plus sous le joug de la terreur.

Une analogie rythme le texte : l'homme qui chante se dit Rasta, qui devient synonyme d'Africain, et les termes sont précisés par *real* et *true*, marqueurs d'une authenticité revendiquée : un « vrai » Rasta regarde vers l'Afrique, le « vrai » Africain en Jamaïque est un Rastafari. L'articulation entre négritude (*blackness*), authenticité et rapport à l'Afrique, et leur intervention dans la construction d'un imaginaire postcolonial, à la fois national et transnational, est centrale dans l'analyse de la Jamaïque contemporaine. Des centaines de titres de reggae parlent de la souffrance, de la fierté, de la résistance et de l'indignation associées à la négritude. Et ce sont les Rastafaris qui ont contribué à renverser les valeurs symboliques attribuées à être « noir » ou « blanc », en trouvant le siège de la divinité dans le corps d'un homme noir (Bonacci, 2010 : 183-188). Les Rastafaris se sont opposés avec



force, dans les années 1960, au nationalisme créole qui proposait un récit du métissage et de la créolisation, soupçonné de légitimer le pouvoir politique et économique des élites non noires<sup>8</sup>. En effet, les Rastafaris sont reconnus par les intellectuels jamaïcains comme étant ceux qui ont permis l'exorcisme – la délivrance ritualisée – du racisme de la société jamaïcaine (Chevannes, 1990). Plus encore, ce sont eux qui ont donné une identité culturelle à la Jamaïque, une affirmation sur laquelle s'accordent les spécialistes (Bilby, 1995 : 165, Hall, 2001 : 36, Thomas, 2011 : 203). À la fin du xx<sup>e</sup> siècle, le nationalisme créole multiracial et la valorisation par l'État des traditions culturelles issues de la paysannerie noire étaient remplacées par ce que Deborah Thomas (2004) identifie comme les formes populaires de la « négritude moderne » (*modern blackness*), qui incluent la musique, la danse et les arts. Pour leur part, Wayne Modest et Rivke Jaffe (2014) datent du tournant des années 2000 l'émergence du ghetto urbain comme un référent spatial majeur pour la négritude. À la valeur symbolique de la négritude dans sa relation avec l'Afrique, ils ajoutent l'esthétique du ghetto et suggèrent que c'est grâce à leur engagement avec le ghetto que les productions culturelles d'aujourd'hui prennent toute leur pertinence. Pour illustration, l'usage par des artistes ou des journalistes en Jamaïque et au-delà dans les Caraïbes du *zinc fence*, la clôture en zinc pour représenter le ghetto et la pauvreté urbaine (Modest & Jaffe, 2014 : 247). Un symbole auquel s'attache la production co-fondée par Chronixx en 2010, appelée Zinc Fence Records, ainsi que son groupe, qui s'appelle Zinc Fence Redemption Band. Ces références permettent au chanteur

de se placer à la fois comme un « vrai » Rastafari héritier des révolutions culturelles, et comme un « vrai » produit du ghetto, espace central de la production des identités sociales en Jamaïque.

### Conquête et esclavage

Chronixx est clairement situé sur l'île, en Jamaïque, « *on the rock* », d'où il raconte les conquêtes européennes, non sans ironie : *Yuh tink me nuh memba / tu crois que je ne me souviens pas*. Comment imaginer qu'un Rastafari veuille oublier? L'effort de mémoire provoque ici le récit de l'histoire, qui à son tour nourrit la mémoire collective. Les personnalités espagnoles et anglaises mentionnées dans « Capture Land » placent la Jamaïque au cœur des conquêtes européennes. Le très catholique roi Ferdinand et le navigateur génois Christophe Colomb, en quête d'or, se trompent de route pour échouer aux Caraïbes; et pour les Britanniques, c'est un triptyque terrifiant qui est représenté : *tiefing Queen*, une reine voleuse, presque une royauté usurpée; Cromwell ou la fureur guerrière; et Henry Morgan, l'archétype du pirate, devenu gouverneur de l'île en 1675. Dans le clip vidéo qui accompagne « Capture Land », les ruines du passé servent de décor principal au chanteur, elles sont mises en scène au centre de l'image, et c'est en leur milieu que chante le jeune homme. D'abord les ruines de Port Royal, première capitale du gouvernement britannique, capitale de la piraterie caribéenne avalée par la mer suite à un tremblement de terre en 1692. Ensuite Villa de la Vega, fondée par les Espagnols en 1534, est devenue Spanish Town en 1655 lors de la conquête anglaise. Suite à la des-

Terrible et terrifiant. Le reggae jamaïcain au prisme des mémoires

truction de Port Royal ils y installent leur capitale jusqu'en 1872, lorsqu'ils la déplacent dans la baie de Kingston. Le chanteur prend la parole au milieu des ruines du pouvoir colonial et esclavagiste – les seules ruines visibles en Jamaïque, avec les infrastructures de certaines plantations. Comme s'il était le seul survivant dans un paysage de désolation, le chanteur explicite la conséquence directe de cette domination européenne : *One rass genocide kill nuff Indian / Un putain de génocide qui a tué plein d'Indiens*, un terme générique pour désigner les premiers habitants de la Jamaïque dont il reste si peu de traces. La violence est contenue dans l'usage du mot *rass* (littéralement le cul), le seul issu d'un registre de l'insulte dans cette chanson. Un génocide en forme d'interlude en quelque sorte, avant la mise en place de l'esclavage.

L'esclavage n'est pas directement nommé ni mentionné dans le texte (*Seigneur, ils ont fait du paradis une plantation / et ont amené une cargaison d'Africains*), si ce n'est lors de l'adresse du chanteur au vieux négrier (*old slave driver*). Cette absence de mots n'est pas due au caractère indigne de l'esclavage, au contraire il est connu et encore discuté par tous dans la Jamaïque du début du XXI<sup>e</sup> siècle. L'esclavage constitue à la fois la matrice symbolique de la société jamaïcaine et le sous-texte de « Capture Land ». En particulier, c'est une condamnation morale de l'esclavage qui est affirmée par le chanteur. Les termes *wrong* (faux), *sin* (péché), *trick* (tromper), *tief* (voler), *capture* (capturer), *kill* (tuer) qui rythment le texte appartiennent au champ lexical de la violence et expriment l'intention d'une condamnation morale. Celle-ci est encore renforcée par la men-

tion du motif légitimant cette violence : elle est conduite « au nom du Christ ». Le chanteur de reggae ne se place pas tant du côté des opprimés que du côté de la moralité, du bien, et il juge sans hésiter la nature et les conséquences des conquêtes européennes en Caraïbes. La musique populaire, insiste Deborah Thomas, est la forme de communication qui a le plus contribué à faire circuler les répertoires de la violence de l'esclavage (Thomas, 2011 : 115). En effet, des centaines de chansons constituent le corpus musical de reggae qui relate l'esclavage. La destinée de l'esclave, la violence des rapports sociaux, les technologies de la coercition, la fuite, la résistance, les héros, *etc.* figurent de façon prééminente dans le reggae *roots*. Peut-on ne pas citer le vers lancinant de Burning Spear : *Do you remember the days of slavery? Do you remember the days of slavery? / And how they beat us / And how they work us so hard [...] With shackles around our necks...* (*Vous souvenez-vous de l'esclavage? Comment ils nous frappaient / Combien ils nous faisaient travailler dur [...] Avec des chaînes autour de nos cous*) (Marcus Garvey, 1975).

## Le ghetto universel

De plus, ces mémoires en musique servent à établir une forme de continuité entre l'esclavage et la Jamaïque contemporaine : violence, arbitraire et pauvreté définissent en grande partie les expériences sociales d'une majorité de la population dans l'île. Chronixx le dit ainsi : *Century pon top a century full a sufferation / And after four hundred year me say no reparation / And now dem wah fi kill we wid taxation* (*Siècle après siècle de souffrance /*

*et après 400 ans, toujours pas de réparations / Et maintenant ils veulent nous tuer avec les taxes*). La mention à 400 années d'esclavage est une référence biblique (*Genèse 15 :13*) à l'asservissement des Hébreux en terre égyptienne, qui a été largement utilisée dans le reggae pour désigner l'expérience de l'esclavage aux Amériques (Peter Tosh, « 400 years », 1973). Relier le passé au présent permet d'articuler la mémoire de l'esclavage aux inégalités structurelles et d'expliquer les origines des injustices contemporaines, comme l'évoquait Bob Marley, encore dans « Slave driver » : *Today they say that we are free / only to be chained in poverty (Aujourd'hui ils disent que nous sommes libres / mais enchaînés par la pauvreté)*. Cette prise de conscience d'une continuité économique et sociale depuis l'esclavage permet d'aborder les questions de classe. Dans le troisième couplet, le chanteur distingue les hauteurs de la ville (*uptown*) où vivent ceux qui ont une assiette bien remplie; *downtown* où vivent les pauvres et les gangsters (*shottas*); et Negril, haut lieu du tourisme balnéaire sur la côte ouest, d'où les touristes ne doivent pas sortir. La spatialisation des inégalités de classe, avec leur pendant racial, reste tout à fait visible et affûtée en Jamaïque (Célimène & Cruse, 2012 : 51-63). Elle est reflétée dans le clip vidéo par le contraste entre les montagnes – car Chronixx ne rentre pas dans les belles demeures *uptown* – et les images en mouvement du centre ville, avec des maisons délabrées, des routes abîmées, des enfants partout et des piétons. La dénonciation de l'injustice sociale si répandue dans l'île et, semble-t-il, inaltérée par le passage du temps, ouvre la porte à l'exigence de justice, contenue dans le mot répa-

raisons. Les Rastafaris ont été les précurseurs des demandes de réparations au titre du génocide des Indiens et de l'esclavage des Africains, une cause aujourd'hui portée internationalement par des intellectuels et politiques caribéens (Beckles, 2013). Dans l'espace discursif représenté par le reggae, la violence spectaculaire de l'esclavage et de ses continuités sociale et politique est terrifiante et vindicative. L'esclavage est effectivement compris comme constitutif du développement des relations sociales en Jamaïque et plus largement comme partie du système international de la domination raciale (Thomas, 2011 : 120).

Le titre « Capture Land » est répété 21 fois dans la chanson, dont deux fois dans chaque refrain. La terre, placée sous le joug de la capture, désigne la terre de Jamaïque, et deux quartiers de Kingston en particulier sont nommés : Cherry Gardens et Shortwood. Proches l'un de l'autre, ils représentent *uptown*, la Jamaïque privilégiée et inaccessible à la majorité. De même, la paroisse (*parish*) de Portland sur la côte nord, et les grosses agglomérations de Spanish Town et Kingston, toute la Jamaïque est sous le joug de la capture. Los Angeles et New York City, espaces bien connus des diasporas jamaïcaines<sup>9</sup>, sont aussi identifiés comme des terres capturées, parce que les conquérants européens s'y sont installés au détriment des populations locales et y ont fait régner l'esclavage puis la ségrégation. Tout en indiquant de cette façon la similitude de destin entre États-Unis et Jamaïque, le chanteur énumère aussi les autres espaces concernés : trois des îles anglophones, Trinidad, la Barbade et les Bermudes; Cuba la grande voisine, et la Colombie, dont la

Terrible et terrifiant. Le reggae jamaïcain au prisme des mémoires

côte Caraïbe est au sud de la Jamaïque. En dressant cette géographie de la capture, une double intention est mise à jour : marquer la similarité des dynamiques historiques et sociales de chacun de ces lieux ; souligner les déplacements et les circulations entre ces lieux. Toutes les Caraïbes sont concernées, les insulaires, les continentales et les diasporiques, partout les terres ont été capturées et appropriées. Les pauvres partagent une communauté de destin, doublement diasporique, et le ghetto devient non seulement un référent spatial autour duquel se définit la négritude contemporaine, mais aussi un paradigme universel : on ne peut pas en sortir car il est partout. La chanson de Vybz Kartel<sup>10</sup>, « Poor People Land », discutée par Modest & Jaffe (2014 : 254-256) l'illustre très bien. Le texte présente la star jamaïcaine, sous le coup d'une éviction, comme un réfugié dans son pays ; mais le clip vidéo est entièrement tourné au Kenya, dans le centre de Nairobi, devant l'assemblée parlementaire, et dans les ghettos de Kibera nourris de violence. À la spécificité d'un lieu, *downtown* Kingston, où la majorité noire revendique sa jamaïcaneité, sont juxtaposées des images filmées au Kenya, qui illustrent alors l'universalité de l'exclusion et de la marginalité urbaine – un ghetto universel.

### Rentrer « chez soi »

Ces terres capturées ne sont pas rachetables (*redeemable*), elles ne peuvent pas être sauvées. Chronixx affirme dans le refrain qu'elles doivent être quittées : *ramenez-nous à la maison, ramenez-nous à la maison / retournez-nous vers l'est / afin*

*de pouvoir se poser / parce que je suis un Rastaman*. Le chanteur reprend là un débat plus ancien, qui opposait les partisans d'un retour immédiat à ceux qui pensaient devoir d'abord réhabiliter leur condition sociale (Bonacci, 2013). C'est un des fils qui tissent l'histoire musicale (et sociale, politique, raciale) de la Jamaïque. Dans un travail précédent, j'avais analysé un corpus de 126 morceaux de reggae qui mettaient en scène le « retour » en Afrique<sup>11</sup>. Cette sélection s'arrêtait en 1983, mais le thème du retour en Afrique reste présent dans les imaginaires jamaïcains et continue à formuler une critique radicale de la société insulaire. Cette critique est réitérée dans le court métrage de Nabil Elderkin, intitulé *Capture Land*. L'entrée progressive du thème musical de la chanson de Chronixx, d'abord avec des cordes, puis avec le texte, rythme le film tourné à Port Royal, comme le clip de Chronixx. Le film s'ouvre sur le visage d'un jeune homme noir avec des *dreadlocks*, derrière des barreaux de prison, et il est libéré peu après. On le voit retrouver ses marques dans le quartier, mais on ne comprend que progressivement, et seulement après presque 11 minutes ce qui guide l'activité, les rencontres, les achats faits par le personnage principal, cet homme appelé Tocky<sup>12</sup>. C'est un départ en barque qui est organisé, les Rastafaris réparent et repeignent, et ils chargent des machettes, quelques provisions, des jerrycans d'essence. Avec la police aux trousses, ils poussent cette barque à la mer et partent, en chantant la chanson de Chronixx : « *Carry we go home* ». La force et la cohérence d'une communauté sont soulignées contre l'arbitraire de « Babylone », la police. Le plan qui ouvre le film, et qui est répété

plus tard, montre Tocky de dos, face à une carte du monde accrochée au mur. Les policiers sont stupéfaits et incrédules quand ils voient à leur tour cette carte et qu'ils comprennent que les Rastafaris sont partis loin. Ils sont partis « *Home* », à la maison, chez eux, dit un Rastafari âgé resté à terre. Face au vent, Tocky rappelle : *Some a dem laugh : Rastaman! how you jump on a boat and go Africa? dat a madness!*; et il continue : *We nuh see madness, we see reason* (*Certains rient : Rastaman! tu sautes sur un bateau pour aller en Afrique? c'est de la folie!; Nous ne voyons pas la folie, nous voyons la raison*). Encore une fois les valeurs sont renversées par les Rastafaris, et la folie se mue en raison. Le retour en Afrique a souvent été qualifié, à juste titre, de projet utopique, impraticable et promis à l'échec. Pourtant, nous rappelle Robin Kelley, nier la ténacité du désir de quitter un lieu pour un autre, un ailleurs qui devienne une « maison », un « chez soi », c'est nier ce que ces mouvements peuvent nous dire sur la façon dont les peuples noirs imaginent la vraie liberté (Kelley, 2002 : 16). Et la vraie liberté, dans *Capture Land*, est représentée par une fragile barque sur les flots atlantiques, loin du ghetto et du « rock », en route vers l'Afrique. Pendant le générique de fin, une autre carte du monde sert de fond, et la route suivie par la barque est surlignée en pointillés. Ils descendent jusqu'à la pointe nord-est du Brésil, traversent l'océan, et arrivent dans le golfe de Guinée. Mais à la surprise du spectateur, la route en pointillés continue, traverse le continent pour arriver à Addis-Abeba, en Éthiopie, cœur symbolique de la négritude en Jamaïque et du mouvement rastafari en particulier.

## Conclusion

Au terme de cette étude sur les mémoires mises en scène dans « Capture Land » – la chanson, le clip et le film – il apparaît que l'esclavage reste la matrice à partir de laquelle la Jamaïque contemporaine se pense et analyse sa structuration. L'esclavage n'est pas nommé, c'est l'immoralité des conquérants européens qui est dénoncée, et les ruines de leur pouvoir qui sont rendues visibles. Les séquelles de l'esclavage sont identifiées comme les principales contraintes à l'origine de l'arbitraire, de l'exclusion et de la pauvreté des populations; et plus largement à l'origine de la stratification de la société jamaïcaine. Le reggae a quitté la plainte qui l'a si souvent habité pour ne garder que la contestation et la défiance du pouvoir.

Le reggae formulait une mémoire politique de résistance qui était à la fois expérience de la construction d'une identité diasporique et moteur de cette construction (Daynes, 2001 : 388). Avec « Capture Land », la résistance s'appuie sur la mémoire de l'esclavage et s'exprime dans le registre de la condamnation morale. Elle tend encore vers cette conclusion : il faut abandonner les terres capturées et partir ailleurs, « chez soi », en Afrique<sup>13</sup>. Les terres capturées sont précisément territorialisées, elles sont sous les pieds du chanteur et dans toutes les Amériques, partout où la conquête et l'asservissement ont engendré le ghetto. En s'emparant de cette thématique diasporique par excellence – l'ailleurs, le retour – Chronixx démontre combien le sentiment diasporique traverse encore l'épaisseur des imaginaires et des identités jamaïcains. Le reggae et les Rastas se projettent au loin,

## Terrible et terrifiant. Le reggae jamaïcain au prisme des mémoires

vers l'Afrique, insaisissable trope des origines et du futur, rarement du présent.

Sans que l'on puisse jamais perdre de vue, en Jamaïque, les éléments tangibles datant de l'esclavage, le traumatisme de l'esclavage s'apparente aussi, comme le suggérait Ron Eyerman, à un processus culturel ici relayé par le reggae contemporain et représenté par le Rastaman. La mise en scène totale de Capture Land, traduite techniquement par le son, l'image et le mouvement, inclut le corps, le geste, le verbe, le son et l'espace, et cette complémentarité des regards propose un autre sens à la notion de mémoire incorporée. Celle-ci inclut le domaine verbal et non verbal, mais reste limitée par sa fonction de reproduction de schèmes inconscients. Capture Land révèle combien la figure du Rasta incarne encore une mémoire consciente et collective de l'esclavage : la mémoire incorporée est en fait ici mémoire incarnée. En

quelques minutes, Capture Land parvient à montrer comment un corps – celui de Chronixx, du Rastafari – peut contenir et représenter les identités raciale, sociale et politique qui s'adressent au monde depuis la Jamaïque.

Ces identités d'aujourd'hui, en Jamaïque, restent en lutte symbolique et matérielle; elles sont noires et universelles, elles interprètent leur histoire jusqu'à l'incarner, et demandent des comptes. Solidement ancré dans le patrimoine de la révolution culturelle des années 1960 et 1970, le *Reggae Revival* porté par les jeunes d'aujourd'hui veut donner du sens à l'histoire et à son tour participe à la production, la représentation et la diffusion de leur mémoire collective et de leur culture. Et Capture Land révèle combien cette démarche se place encore dans un rapport de pouvoir, toujours inégal mais abordé avec la confiance des justes.

## Bibliographie

- BECKLES Hilary (2013), *Britain's Black Debt : Reparations for Slavery and Native Genocide*, Kingston, The University of the West Indies Press.
- BILBY Kenneth (1995), « Chapter 7 : Jamaica », in Manuel Peter (ed.), *Caribbean Currents. Caribbean Music from Rumba to Reggae*, Philadelphie, Temple University Press, p. 143-182.
- BONACCI Giulia (2010), *Exodus! L'histoire du retour des Rastafariens en Éthiopie*, Paris, L'Harmattan.
- (2013), « La fabrique du retour en Afrique. Politiques et pratiques de l'appartenance en Jamaïque, (1920-1968) », *Revue Européenne des Migrations Internationales*, vol. 29, n° 3, p. 33-54.
- BOOKMAN Dutty (2011), *Tried & True. Revelations of a Rebellious Youth*, Washington, Bookman Express.
- CÉLIMÈNE Fred & CRUSE Romain (2012), *La Jamaïque, les raisons d'un naufrage*, Paris, Publibook.
- CHEVANNES Barry (1990), « Healing the Nation : Rastafari Exorcism of the Ideology of Racism in Jamaica », *Caribbean Quarterly*, vol. 36, n° 1-2, p. 59-84.
- CHIVALLON Christine (2011), *L'esclavage, du souvenir à la mémoire. Contribution à une anthropologie de la Caraïbe*, Paris, Karthala-CIRESC.
- COOPER Carolyn (ed.) (2012), *Global Reggae*, Kingston, Canoe Press.
- DAYNES Sarah (2004), « Frontières, sens, attribution symbolique : le cas du reggae », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 17, p. 119-141.
- (2001), *Le mouvement Rastafari. Mémoire, musique et religion*, Thèse de doctorat, EHESS, Paris.
- EHRENGARDT Thomas (2016), *Reggae et Politique dans les années 70*, Paris, Dread Éditions.
- EYERMAN Ron (2001), *Cultural Trauma. Slavery and the formation of African American Identity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (2002), « Music in Movement : Cultural Politics and Old and New Social Movements », *Qualitative Sociology*, vol. 25, n° 3, p. 443-458.
- HALBWACHS Maurice (1997) [1950], *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel.
- HALL Stuart (2001), « Negotiating Caribbean Identities », in MEEKS Brian & LINDHAL Folke (eds.), *New Caribbean Thought. A Reader*, Kingston, The University of the West Indies Press, p. 24-39.
- HOLLINGTON Andrea (2015), *Traveling Conceptualizations. A cognitive and anthropological linguistic study of Jamaican*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company.
- HOPE Donna P. (ed.) (2013), *International Reggae. Current and Future Trends in Jamaican Popular Music*, Kingston, Pelican.
- HOWARD Dennis O. (2016), *The Creative Echo Chamber. Contemporary Music Production in Kingston, Jamaica*, Kingston, Ian Randle Publishers.
- IOM International Organization for Migration (2012), *Migration in Jamaica. A Country Profile 2010*, Genève, IOM.

## Terrible et terrifiant. Le reggae jamaïcain au prisme des mémoires

- KELLEY Robin D. G. (2002), *Freedom Dreams. The Black Radical Imagination*, Boston, Beacon Press.
- KROUBO DAGNINI Jérémie (2008), *Les origines du reggae : retour aux sources. Mento, ska, rocksteady, early reggae*, Paris, L'Harmattan.
- MARIE-MAGDELEINE Loïc (2013), *Entre violence, sexualité et luttes sociales, le destin paradoxal du dancehall*, Thèse de doctorat, Université des Antilles et de la Guyane, Schoelcher.
- MARTIN Denis-Constant (1982), *Aux sources du reggae*, Roquevaire, Parenthèses.
- MODEST Wayne & JAFFE Rivke (2014), « New Roots. Jamaican Ontologies of Blackness from Africa to the Ghetto », *African Diaspora*, vol. 7, p. 234-259.
- MONCRIEFFE Joy (2004), *Ethnic Diversity and State Response in the Caribbean. Occasional Background Paper for the UNDP's Human Development Report 2004*, Londres, UNDP.
- POLLARD Velma (2000) [1994], *Dread talk. The language of Rastafari*, Kingston, Canoe Press.
- SEBBA Mark (1996), « How do you spell Patwa? », *Critical Quarterly*, vol. 38, n° 4, p. 50-63.
- STANBURY Lloyd (2015), *Reggae Roadblocks. A Music Business Development Perspective*, Mississauga, Abeng Press.
- THOMAS Deborah (2004), *Modern Blackness : Nationalism, Globalization, and the Politics of Culture in Jamaica*, Durham, Duke University Press.
- (2011), *Exceptional Violence. Embodied Citizenship in Transnational Jamaica*, Durham, Duke University Press.
- WATERS Anita M. (1985), *Race, class, and political symbols. Rastafari and reggae in Jamaican politics*, New Brunswick, Oxford, Transaction Books.
- WILLIAMS Prince Elijah (2005), *Book of memory. A Rastafari testimony*, St. Louis (Mo), CaribSound Ltd.

## Discographie

- BOB MARLEY & THE WAILERS, « Slave Driver », *Catch a Fire*, Island Records, 1973.
- « 400 years », *Catch a Fire*, *Island Records*, 1973.
- « Smile Jamaica », *Kaya*, *Island Records*, 1978.
- CHRONIXX, « Capture Land », *Dread and Terrible*, Chronixx Music, 2014.
- « Smile Jamaica », *Silly Walks Discotheque*, 2013.
- BURNING SPEAR, « Slavery Days », *Marcus Garvey*, Island Records, 1975.
- VYBZ KARTEL, « Poor people land », *Don Corleon Records*, 2011.



## Notes

1. [https://www.youtube.com/watch?v=YoHzqLxk\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=YoHzqLxk_Y) (consulté le 6 mars 2017).
2. Nabil Elderkin, un réalisateur et photographe austro-allemand vivant aux États-Unis, a été recruté par Montblanc, la Fondation Nelson Mandela et le Tribeca Film Institute pour réaliser un film pour l'initiative « The Power of Words », dont l'objectif est d'engager des réalisateurs à travailler sur des matériaux littéraires. Le film *Capture Land* surgit ainsi d'une phrase de Nelson Mandela : « *I am not a saint, unless you think of a saint as a sinner who keeps on trying.* » Film accessible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=mGN10hkaezc> (consulté le 6 mars 2017).
3. Je tiens à remercier ma collègue Erin McLeod, qui a généreusement partagé ses articles de presse sur le Reggae Revival. Ils sont consultables ici : <https://dj.dancecult.net/index.php/dancecult/article/view/696/699> (consulté le 6 mars 2017); <http://www.largeup.com/2013/01/10/largeup-interview-chronixx/> (consulté le 6 mars 2017); <http://enroute.aircanada.com/en/articles/reggae-bars-in-jamaica> (consulté le 6 mars 2017); <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2015/mar/12/protoje-i-wanted-to-capture-the-history-of-jamaican-music> (consulté le 6 mars 2017).
4. Le nom choisi par Dutty Bookman est composé de Dutty, qui signifie sale (*dirty*), mais décrirait aussi quelqu'un dont la personnalité mélangerait arrogance et nonchalance; auquel il a ajouté par la suite le nom Bookman, en hommage à Dutty Boukman, héros de la cérémonie de Bois Caïman, aux origines de la révolte qui mena à l'indépendance d'Haïti en 1804. (Bookman, 2011 : 73-75).
5. Né en 1992 à Spanish Town, Jamar Rolando McNaughton a commencé la musique très tôt – comme de nombreux Jamaïcains – à l'école, à l'église et en famille, en particulier auprès de son père chanteur, connu professionnellement sous le nom de Chronicle – d'où vient le nom d'artiste de son fils : Chronixx.
6. Certains Rastafaris jouent uniquement des tambours *nyabbinghi*, et certaines congrégations comme l'Ethiopia Africa Black International Congress (EABIC) rejettent le reggae au motif que c'est une musique moderne et commerciale, qu'ils opposent à la musique sacrée, rituelle du *nyabbinghi*.
7. Une analyse récente en linguistique conteste l'usage du terme créole pour désigner la langue parlée en Jamaïque, voir Hollington (2015 : 15).
8. La Jamaïque est une des îles les plus « noires » de la Caraïbe (90 % de la population est catégorisée comme « noire »), mais le pouvoir économique et politique y repose encore entre les mains des descendants des colons européens qui ne représentent qu'une petite minorité (ca. 1 %). Voir Moncrieffe (2004 : 28, 49).
9. En 2010, plus de 36 % de la population jamaïcaine, soit presque un million de personnes, était considérée comme vivant à l'étranger pour de longues périodes et identifiée comme constituant la diaspora jamaïcaine. En termes de volumes, cette diaspora se situe d'abord aux États-Unis, puis au Royaume-Uni et enfin au Canada (IOM, 2012 : 33).
10. Personnage controversé et grande star du dancehall, Vybz Kartel a défrayé la chronique suite à un *clash* avec l'artiste Ninjaman en 2003, qui s'est poursuivi pendant plusieurs années avec des titres vengeurs et une mise en scène publique de la violence verbale et physique. En 2014, Vybz Kartel a été condamné à la prison à perpétuité pour meurtre.
11. Cette sélection a été préparée avec Bruno Blum, spécialiste des musiques jamaïcaines (voir Bonacci, 2010 : 495-502).
12. L'homme qui joue le rôle de Tocky est Sheldon Shepherd, un des *dub poet* du groupe No-Maddz, fondé en 2000 à Kingston et qui participe du Reggae Revival. L'homophonie avec Tacky, le leader de la grande

## Terrible et terrifiant. Le reggae jamaïcain au prisme des mémoires

révolte d'esclaves dans le nord de la Jamaïque en 1760 n'est probablement pas fortuite.

13. Pour autant, cette position n'est pas la seule à être reflétée dans l'œuvre de Chronixx. Il a par exemple

composé un hymne à la Jamaïque personnifiée sous les traits d'une femme (« Smile Jamaica », 2013), qui agit en référence à la chanson de Bob Marley portant le même titre (« Smile Jamaica », 1978).