

## Frontières, sens, attribution symbolique : le cas du reggae

Sarah Daynes

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/460>

ISSN : 2235-7688

### Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2004

Pagination : 119-141

ISBN : 2-8257-0910-7

ISSN : 1662-372X

### Référence électronique

Sarah Daynes, « Frontières, sens, attribution symbolique : le cas du reggae », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 17 | 2004, mis en ligne le 13 janvier 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/460>

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés

---

# Frontières, sens, attribution symbolique : le cas du reggae

Sarah Daynes

---

- 1 La musique reggae a émergé en Jamaïque à la fin des années soixante, et a immédiatement connu un vaste succès, devenu international durant les années soixante-dix, comme cela a été largement documenté<sup>1</sup>. Cette évolution a constitué plus qu'un simple accès à de nouveaux marchés ; dès la fin des années soixante-dix par exemple, un « reggae britannique », avec ses propres artistes, ses studios d'enregistrement, ses réseaux de distribution et, surtout, son propre « son », distinct du son jamaïcain, était établi en Grande-Bretagne. Aujourd'hui, presque quarante ans après sa naissance, le reggae est écouté et joué sur les cinq continents, et chanté dans (presque) toutes les langues. Dans cet article, je me propose d'observer les articulations et les tensions qui ont surgi à travers les multiples déplacements de la musique reggae, en dedans et au-dehors de la « diaspora africaine ». Ces déplacements ont pris place au sein d'un double mouvement : en premier lieu, on observe une diffusion internationale du reggae jamaïcain, à travers les enregistrements et les concerts donnés par les artistes dans le monde entier. En second lieu, on observe l'émergence d'un reggae « local », accompagnée par l'influence que le reggae a pu avoir sur d'autres styles musicaux. La simultanéité de ces deux mouvements peut apparaître comme une tension paradoxale entre le global et le local : le reggae se « globalise », puisqu'il est exporté hors de Jamaïque, mais aussi hors de la diaspora jamaïcaine ; dans le même temps, le reggae se « localise », puisqu'il s'installe et s'enracine en différents endroits, dans lesquels il développe ses propres sons et thèmes.
- 2 La circulation du reggae, tant au sein de l'espace diasporique que hors de la diaspora, dépend largement du sens symbolique qui lui est attribué par les individus. La relation entre la musique et son audience doit être comprise comme un processus d'interprétation dynamique et continu : la musique encode le sens, l'auditeur décode ce même sens, et des deux côtés s'engage un processus actif d'interprétation (Hall 1980, Martin 1995). En outre, l'auditeur connecte la signification de la musique (déjà interprétée une première fois) à d'autres significations qui font sens pour lui : la musique, ainsi, est simultanément reçue comme significative et enrichie de nouvelles significations. Cela est particulièrement

évident dans le cas du reggae, car son internationalisation a provoqué des réinterprétations fortes et visibles, ainsi qu'une connexion de la rhétorique de l'oppression originellement développée par le reggae jamaïcain avec des problématiques étrangères au contexte jamaïcain. À une rhétorique de l'oppression, qui fait sens au-delà de l'espace jamaïcain, s'ajoutent donc de nouvelles significations qui dépendent du contexte local: par exemple en Grande-Bretagne, cette rhétorique a été liée aux mouvements ouvriers et au marxisme, ainsi qu'à la lutte contre le racisme ; en Nouvelle-Zélande ou dans les Antilles Françaises, elle a été réinterprétée à la lumière des mouvements indépendantistes ; dans les pays africains, elle a été associée aux problématiques coloniales et post-coloniales ; aux Etats-Unis, elle a été reformulée en opposition à l'impérialisme nord-américain et en conjonction avec la question de l'immigration.

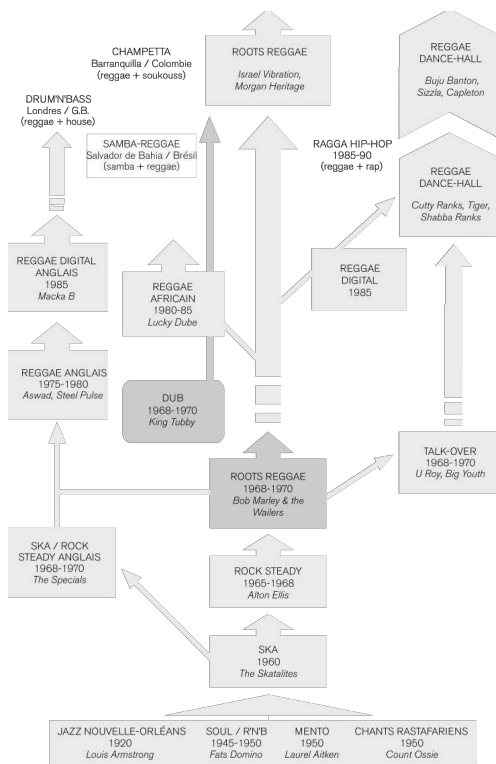
- 3 En d'autres termes, si la musique parle à ses auditeurs, ces derniers lui parlent aussi: elle est continuellement modifiée et réinterprétée en fonction du contexte, qu'il s'agisse du « paysage socio-culturel » dans lequel elle se développe ou des expériences individuelles de ceux qui la jouent ou l'écoutent. La principale caractéristique de la musique est, en effet, qu'elle est jouée et écoutée, ce qui ajoute à son caractère permanent en tant qu'enregistrement une dimension unique, à la fois en termes de spatialité et de temporalité: écouter de la musique, que ce soit à un concert ou sur un walkman, est un événement ; et l'écoute que l'on en fait est une lecture qui se joue au sein d'un processus dynamique de décodage dépendant tout autant du sens contenu dans la musique que de l'interprétation toujours originale et unique que l'auditeur produit.
- 4 C'est précisément sur ce processus d'interprétation et d'attribution du sens que se centre mon article. Au sein d'une perspective wéberienne du monde social, et dans la lignée des travaux récents en sociologie de la musique, je m'intéresse ici à la façon dont la musique fait sens en tant qu'acte social qui n'est pas seulement une pratique culturelle. Au sein d'une telle approche, la question des frontières symboliques devient fondamentale: comment est défini un « style musical » tel que le reggae ? Son « authenticité » est-elle importante, et si oui, comment est-elle déterminée ? Peut-on observer une fluctuation dans la définition du reggae comme dans celle de son authenticité ? Y a-t-il différentes sous-classifications au sein du reggae, et sont-elles consensuellement définies ? Sa diffusion internationale, au sein d'une tension entre le local et le global, provoque-t-elle des conflits quant à sa définition ? La musique en effet n'est pas seulement une pratique, elle est aussi l'objet d'identifications et de revendications, qui prennent place au sein de la construction des identités culturelles, mais aussi sociales: comme le pointe Seeger (1994: 3), la musique peut être utilisée comme « une ressource pour dire qui on est [...], pour interpréter qui sont les autres, et pour indiquer ce à quoi aspire une communauté »<sup>2</sup>. Aux Etats-Unis par exemple, la question de la « propriété » du rap constitue ainsi un champ de tensions, relatif notamment à ce qui « fait » l'authenticité du genre musical comme des artistes: classe, ethnicité, couleur, engagement individuel, ou simplement « valeur musicale » de chacun ? Et cette « valeur musicale » peut-elle exister pour les individus appartenant à certaines classes sociales ou groupes ethniques ?
- 5 Dans le cas du reggae, trois tensions majeures existent quant à la définition de frontières symboliques ; chacune d'entre elles met en place une distinction entre l'en-dehors et de l'en-dedans, et avec elle une construction identitaire qui se joue à un niveau tant social que culturel. Ces tensions apparaissent à des niveaux différents qui s'emboîtent à la manière des poupées russes. La première de ces tensions concerne la définition du reggae

en tant que genre et s'opère entre l'en-dehors et l'en-dedans de manière large: en d'autres termes, entre le reggae et « le reste du monde ». Qu'est-ce que le reggae ? Quelle musique peut être, ou doit être, qualifiée de reggae ? Quelle diversité musicale recouvre le genre ? Les deux autres tensions existent au sein même du genre reggae ; ici se jouent, de manière marquée, les attributions symboliques et les enjeux sociaux attachés à la musique. La première de ces deux tensions internes concerne deux styles majeurs au sein du reggae, à savoir le *reggae roots* et le *reggae dancehall* ; elle est particulièrement explicite. La seconde s'exprime entre le local et le global et est particulièrement attachée à la diffusion internationale du reggae: elle pose les questions de l'interprétation ou réinterprétation du reggae jamaïcain qui s'exporte au-delà de la Jamaïque, de la création d'un reggae local en lien avec des problématiques spécifiques, et donc avec celles de l'authenticité culturelle et sociale d'un genre qui se modifie et se diversifie.

## Qu'est-ce que le reggae ? Du rock steady au dancehall, un genre musical diversifié

- 6 Le terme reggae est utilisé de manière générique pour désigner la musique qui a émergé en Jamaïque à la fin des années 1960, et dont l'ambassadeur le plus célèbre est Bob Marley. Le reggae est caractérisé par l'importance et la liberté de la ligne de basse, et par une guitare rythmique à contretemps (parfois remplacée par un piano ou un clavier). Techniquement, les instruments rythmiques soulignent les temps faibles, la guitare rythmique marque le contretemps soit en le jouant seul, soit en accentuant différemment les quatre temps, et la batterie accentue la fin de la quatrième mesure. Le reggae se caractérise par sa polyrythmie, qui induit une différence diffuse entre base et mélodie, de telle façon que les phrases mélodiques peuvent être jouées par des sons graves, ici la basse, à laquelle peuvent s'ajouter des percussions<sup>3</sup>. Selon León (1974), l'inversion du rôle des sons graves et des sons aigus dans la structuration de la base et de la mélodie est un signe distinctif de la présence africaine dans la musique caribéenne ; comme les tambours *bata* de la *Santería* cubaine, le reggae serait ainsi techniquement porteur de l'influence musicale de l'Afrique ; de plus, l'accentuation des temps dits faibles est elle-même dite caractéristique des rythmes d'origine africaine.

Table 1 : Influences et évolution du reggae (avec dates approximatives d'émergence)



- 7 Cependant, le reggae est le fruit de multiples influences: percussions africaines (les tambours *burru*) et chants rastafariens, jazz, soul et rythm'n'blues nord-américains, *mento* jamaïcain, ainsi que diverses traditions musicales populaires liées à la religion (*myal*, *kumina*) ou au travail. Le *mento* est une sorte de calypso rural jamaïcain avec une syncope soulignant le dernier temps de chaque mesure, apparu dans les années 1940 et joué avec des instruments de fortune (cuillères, bouteilles, *rhumba box*), auxquels s'ajoutèrent rapidement le banjo, la flûte, la guitare, le violon et des percussions. Dans les années 1950, il commence à être enregistré en studio, par exemple par Laurel Aitken. Les tambours *burru* sont des percussions traditionnelles jamaïcaines composées d'un *bass drum*, d'un *fundeh* long et étroit, et d'un *repeater* de structure semblable mais plus court. Le *fundeh* et le *bass drum* fournissent les fondations rythmiques sur lesquelles le *repeater* joue en solo ; la rythmique est caractérisée par l'accentuation alternée (1<sup>er</sup> et 3<sup>e</sup> temps, ou 2<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> temps). Dans les années 1930 et 1940, beaucoup de *burru men* ont quitté la campagne et se sont dirigés vers les quartiers pauvres de Kingston, Spanish Town, Port Antonio ou Montego Bay. C'est là qu'ils rencontrèrent les rastas, dès la fin des années 1940, et qu'ils leur enseignèrent leur art musical.
- 8 Les chants rastafariens, tels qu'ils se sont développés depuis les années 1940, sont donc un mélange de percussions *burru*, auxquelles se sont ajoutés d'autres instruments comme le tambourin, les maracas ou l'harmonica, et de chants religieux souvent issus de la tradition protestante et modifiés. La musique jouée par Count Ossie & the Mystic Revelation of Rastafari est un exemple de cette fusion entre le *burru* et le mouvement rastafari<sup>4</sup>. Pour les rastas, le *bass drum* symbolise la fin de l'oppression ; le *fundeh*, avec son rythme binaire doux, symbolise la paix et l'amour ; enfin, le *repeater* symbolise la révolte, puisqu'il défie par ses solos l'ordre rythmique mis en place par le *bass drum* et le *fundeh* (Reckord 1977: 11). Pour Denis Constant Martin (1982: 48), on peut dire que « la musique

rastafarienne [...] n'est donc pas autre chose qu'un développement des rythmes *burru*. Le noyau musical est le même [...] On retrouve dans tous les cas, outre l'accentuation alternée, soit une structure d'espacement progressif, soit une succession de paquets de notes jouées en croches, doubles croches ou triples croches ; deux formules qui conduisent tout droit à la cellule rythmique du reggae». Selon Reckord (1977: 13), on retrouve dans le reggae la structure des percussions *burru*, la ligne de basse correspondant au *bass drum*, la guitare rythmique au *fundeh*, et la guitare solo au *repeater*. De la même manière, pour Zips (1995: 46), les tambours *burru* et *kumina*, les chants marrons qu'ils accompagnent, la musique rastafarienne et le reggae font tous partie d'un même ensemble, qui se caractérise par « la remémoration collective de l'Afrique, ainsi que par leur défiance face à la colonisation culturelle européenne ». Si les percussions marronnes ont été appelées « *drums of defiance* », Zips soutient que le reggae pourrait s'appeler « *music of defiance* »: parce que *burru*, *kumina*, *nyabinghi* et reggae partagent la même tradition musicale, utilisent une organisation du rythme comparable, et se centrent autour des mêmes thèmes et des mêmes fonctions, on peut considérer le reggae comme une version instrumentale et électrifiée des percussions afro-jamaïcaines.

- 9 Pendant la Seconde Guerre mondiale, de nombreux soldats nord-américains basés en Jamaïque amènent avec eux la musique populaire afro-américaine. Les Jamaïcains se mettent à écouter massivement du *rhythm'n'blues* et du jazz, notamment celui qu'on joue à la Nouvelle-Orléans, caractérisé par son *back beat* qui accentue les deuxième et quatrième temps. Après la guerre, à défaut de groupes de *rhythm'n'blues*, les Jamaïcains organisent des discothèques ambulantes appelées *sound systems* qui s'installent au gré des déplacements, en plein air ou dans des salles. Le personnage central du *sound system* est le *selector*, qui joue ses disques ; il est parfois accompagné d'un « assistant » au micro qui a pour tâche de présenter les disques, d'encourager le public et de réclamer un *rewind*, c'est-à-dire que le morceau soit rejoué depuis le début. Le but du *sound system* est tout simplement de faire danser les gens. Les premiers *sound systems* célèbres en Jamaïque sont le *Coxsone Downbeat* de Clement Dodd, le *Dickie's Dynamic* de Dickie Wong (dans lequel a débuté U Roy), ou encore *El Paso* de Dennis Alcapone ; aujourd'hui, parmi les plus célèbres, on peut citer *Killamanjaro* et *Stone Love*.
- 10 Le *sound system* prit rapidement une importance essentielle, façonnant la scène musicale jamaïcaine de trois manières: d'une part, une très large production de disques *single*, parce qu'ils sont propres à passer en *sound system* ; d'autre part, une grande quantité de chanteurs sur la scène locale des *sound systems*, dont seul un petit nombre accède à l'enregistrement ; enfin, la prédilection pour les arrangements techniques et le mixage post-enregistrement, au détriment de la musique jouée « *live* », en temps réel. Il est en effet notoire que les groupes de reggae font surtout de la scène internationale, et leurs albums sont aussi plus vendus à l'étranger qu'en Jamaïque, où la scène est presque entièrement dévolue aux *sound systems*<sup>5</sup>. Chude-Sokei (1994: 96) remarque avec beaucoup de pertinence que ces derniers sont, « parmi les institutions culturelles de la diaspora noire, l'une des plus durables et des moins reconnues », bien qu'ils possèdent de nombreuses fonctions (Stolzoff 2000) et soient essentiels au sein du reggae, non seulement parce qu'ils ont pris une importance croissante avec le succès du *reggae dancehall* depuis le milieu des années 1980, mais aussi car c'est à travers eux que les nouveaux morceaux sont joués et les nouveaux artistes découverts. En outre, les *sound systems* ont joué un rôle central dans l'évolution des styles et des techniques: c'est le passage des sonoriseurs des platines de leurs *sound systems* aux tables de mixage des

studios d'enregistrement, dans les années 1960, qui va faire naître le *ska*, le *rock steady* puis le reggae, développer le *dub* et rendre inévitable l'interdépendance entre la musique jouée en formations classiques et celle des *sound systems*.

- 11 A la fin des années 1950 en effet, les grands propriétaires de *sound systems*, comme Duke Reid, King Edwards ou Clement « Coxson » Dodd, vont devenir des producteurs. Ils commencent à engager des musiciens locaux pour enregistrer eux-mêmes des disques, sans avoir à les importer des États-Unis ; la musique devient de moins en moins américaine, et de plus en plus jamaïcaine. Entre 1960 et 1962, dans le studio de Coxson, le mythique *Studio One*, émerge alors un son nouveau qu'on appelle *ska*, en même temps que la Jamaïque devient indépendante. Le *ska* se caractérise par l'accentuation des temps à la guitare rythmique, avec une forte utilisation des cuivres et du piano, généralement dans de grandes formations de type *big band*<sup>6</sup>. Vers 1965, le *ska* fait place au *rock steady*, qui évolue sur un rythme plus lent et fait une moindre place aux cuivres, au profit de la basse et de la batterie. Produit par Duke Reid, c'est « *Get ready, rock steady* » d'Alton Ellis qui marque son apparition officielle<sup>7</sup>. Déjà on sent dans le *rock steady* la préfiguration du reggae ; la transition du *ska* vers le reggae se fait principalement à travers l'émergence de la guitare basse comme instrument central et indépendant, et c'est le ralentissement du rythme qui permet cela<sup>8</sup>. Avec le *rock steady* puis le reggae, la rythmique devient reine, au détriment des cuivres, et les grandes formations typiques du *ska* sont progressivement remplacées par les petites formations caractéristiques du reggae. Dès 1968, le reggae supprime le *rock steady* ; avec « *Do the reggae* », la même année, Toots & the Maytals est le premier groupe à utiliser le terme dans un enregistrement<sup>9</sup>.
- 12 C'est donc là que se situe l'émergence du reggae : à la fin des années 1960, sur la base d'une production musicale foisonnante qui doit à l'Afrique, à l'Europe, et aux Amériques, et en lien avec l'indépendance de la Jamaïque. Dès le début des années 1970, le reggae connaît un succès massif et on peut en parler comme d'un genre musical établi et stabilisé ; la guitare à contretemps et la ligne de basse deviennent dès lors les signes distinctifs d'une musique qui va s'exporter rapidement, mais qui va aussi influencer et enrichir d'autres styles : c'est en particulier le cas vers le rock and roll dans toutes ses tendances (un autre « genre » dont la définition est à la fois évidente et compliquée), qu'il s'agisse de la reprise de « *I shot the sheriff* » par Eric Clapton qui, par ailleurs, propulsa Bob Marley lui-même sur le marché nord-américain, de groupes de rock indépendant (The Clash, Bad Brains, Rage Against The Machine) ou mainstream (No Doubt), de Ben Harper & The Innocent Criminals, ou encore du français Manu Chao<sup>10</sup>. Parfois, le mélange a été si profond et durable qu'il a donné lieu à des genres complètement nouveaux, que Melville Herskovits n'hésiterait pas à qualifier de syncrétiques : c'est le cas du *drum'n'bass* (reggae / *house* londonienne), du *samba-reggae* au Brésil, ou encore de la *champetta* colombienne (dont l'autre influence majeure est le *soukous*). Le reggae lui-même est le fruit d'un processus de syncrétisme – qui a fusionné les traditions de trois continents – mais, au-delà, n'est-ce pas le cas de toute production culturelle ? Une tradition musicale est toujours le fruit d'un mélange et d'une évolution complexes, et tracer les influences n'appelle en fait qu'une quête de l'origine toujours renouvelée. Il reste cependant intéressant de voir les affinités électives plus ou moins fortes que le reggae a pu avoir, en particulier celles, presque « organiques », avec les genres qui, comme lui, sont issus de la diaspora africaine (le rap, le calypso, la musique brésilienne, le jazz<sup>11</sup>), partagent une cause de protestation sociale (le rock, en particulier en Grande-Bretagne), ou utilisent le même mode de performance (la *house*, le rap à nouveau).

- 13 Le couronnement de la stabilisation du reggae en tant que genre spécifique a été sa reconnaissance en tant que tel par le marché musical international. En effet, un genre musical n'existe pleinement que lorsque sa propre identification est aussi accompagnée par une reconnaissance externe et consensuelle. La première a été évidente dès les débuts du reggae: il a toujours eu ses artistes, ses studios, ses labels et réseaux de distribution, et son audience. La seconde s'est progressivement mise en place depuis le milieu des années 1970, et le reggae possède aujourd'hui sa propre catégorie dans les magasins de disques – bien que, comme j'y reviendrai à la fin de cet article, il soit généralement classé au sein des « musiques du monde », aux côtés de genres aussi divers que la salsa, la musique africaine, le flamenco, le raï, ou la musique bouddhique<sup>12</sup>. Trente-cinq ans d'existence ont vu de nombreux « styles » émerger au sein du « genre » reggae: *reggae roots*, *reggae digital*, *dub*, *dancehall*, etc.<sup>13</sup>. Le reggae est multiforme, cela est bien connu ; et pourtant il est aussi homogène. Ce paradoxe a donné lieu, au sein du reggae, à une tension persistante entre le *reggae roots* et le *reggae dancehall*, une tension qui, comme cela va maintenant être abordé, est lié à des enjeux symboliques importants.

## Reggae roots ou reggae dancehall

- 14 Le terme *roots reggae* est employé pour désigner, de manière générique, la majeure partie des enregistrements de reggae effectués entre 1970 et 1981. Ils sont caractérisés par un « son » commun (formation classique: guitare rythmique, basse, batterie, à laquelle peuvent s'ajouter une guitare solo, un piano, des percussions ou des cuivres ; la partie vocale se compose la plupart du temps de trois voix, dont l'une est en solo) et un engagement socio-politique fort, en étroite relation avec le mouvement rastafari. La plupart des artistes importants de l'époque (comme Bob Marley & the Wailers, Burning Spear, Israel Vibration, Big Youth, The Mighty Diamonds, U Roy, The Abyssinians, Pablo Moses, Jacob Miller, The Gladiators, Dennis Brown, Big Youth...) et des producteurs ou ingénieurs du son (Lee « Scratch » Perry, Yabby You, Junior Byles, Augustus Pablo...) étaient en effet des rastas proclamés, ou de fervents sympathisants du mouvement. Le *roots reggae* aborde dans ses textes un éventail de thèmes socio-politiques, religieux et identitaires: le passé de l'esclavage, l'Afrique (réelle et/ou mythique), l'oppression, la pauvreté, la violence, la vie politique jamaïcaine, le capitalisme, la guerre, mais aussi le religieux et la prière ; bien sûr, il aborde aussi les thèmes plus traditionnels de l'amour et du sexe.
- 15 La décennie 1970 est souvent considérée par les auditeurs, les artistes et les critiques musicaux comme « l'âge d'or » du reggae<sup>14</sup>: elle se caractérise en effet par une production numériquement importante et considérée par les critiques comme étant de haute qualité, par une profusion de nouveaux artistes en même temps que la reconnaissance des plus anciens, par une ouverture à un public international, et enfin par une présence essentielle dans la vie socio-politique de l'île. Cette décennie voit aussi l'émergence du reggae anglais, avec notamment des groupes comme Aswad à Londres ou Steel Pulse à Birmingham. On peut distinguer dans cette longue période foisonnante plusieurs styles différents, outre la différence entre le son anglais et le son jamaïcain. Ces styles sont parfois dus à des époques<sup>15</sup>, mais surtout à l'originalité sonore de chaque ingénieur du son et producteur, dont certains ont impulsé de véritables « écoles »: c'est notamment le cas d'Augustus Pablo, de King Tubby, de Lee Perry ou de Prince Jammy. D'autre part, certains musiciens étaient engagés à plein temps par chaque studio (Channel One,



Randy's, Dynamic, Black Ark...), et jouaient pour les groupes qui y enregistraient ; cela implique que les plus grands musiciens<sup>16</sup> se retrouvent sur un grand nombre d'enregistrements, donnant leur marque personnelle à des groupes différents.

- 16 Le *roots reggae* des années 1970, qualifié d'âge d'or, est articulé avec le développement du *reggae digital* et du *reggae dancehall*, à partir du début des années 80. Cette articulation est une question fondamentale au sein du reggae car derrière elle se trouve une tension majeure quant à la définition de ce qu'est le reggae, ou de ce qu'il devrait être, au sein de la problématique de l'engagement politique, de la représentation de la culture jamaïcaine et du rôle social attribué au reggae. En d'autres termes, l'engagement essentiel du reggae en tant que musique de résistance culturelle, politique et sociale est-il inhérent et nécessaire à son identité en tant que reggae ? Avant d'entrer plus avant dans cette question, il nous faut rapidement évoquer l'émergence et l'évolution du *reggae dancehall*.
- 17 Dès l'apparition des *sound systems*, à l'époque du *rhythm'n'blues*, l'assistant du sonorisateur « scattait » (angl. *to scat*) pendant le passage des disques pour encourager les danseurs, c'est-à-dire qu'il émettait des sons ou des mots dépourvus de sens dans le micro ; le terme anglais « *to scat* » provient à l'origine de Louis Armstrong qui, dans les années 1920, accompagnait la musique par des onomatopées pour improviser à la façon des instruments. Au fil des ans, avec l'apparition du *ska*, du *rock steady*, du reggae et des versions enregistrées spécialement pour les *sound systems*, ce style s'est développé au point de devenir un genre particulier du reggae: au départ un simple *talk over*, l'artiste parlant sur une version musicale, qui est devenu un véritable style propre (une sorte de chant parlé parfois très rapide, parfois accompagné d'un chant ou de chœurs). Le *talk over* est la base du *reggae dancehall*, qui désigne ces artistes individuels, sans formation de groupe, qui *toastent* et chantent sur des disques pendant les *sound systems* ; parmi eux, les plus célèbres sont les pionniers U Roy et Big Youth, puis U Brown, Dillinger, General Levy, Cutty Ranks, Shabba Ranks, Supercat, et aujourd'hui Sizzla, Buju Banton, Anthony B, Mikey General, Capleton, Beenie Man<sup>17</sup>... Souvent, un *dee-jay* et un chanteur sont couplés, afin de produire un morceau avec deux styles différents et complémentaires (un phrasé et un chanté), ce qui est le cas de U Roy et du chanteur Barrington Spence, ou plus récemment du chanteur Garnet Silk (aujourd'hui décédé) avec Anthony B, Tony Rebel ou Buju Banton.
- 18 Le *talk over* puis le *reggae dancehall* se développent donc parallèlement au *roots reggae*, mais tous deux sont étroitement imbriqués et totalement interdépendants. L'influence du mouvement rastafari reste présente, mais moins marquée dans le *reggae dancehall*, en particulier à partir des années 1980, pendant lesquelles se développe le *slackness* (Chude-Sokei 1994, Cooper 1995, Stolzoff 2000). Il est étonnant de voir combien la mort de Bob Marley, en 1981, marque aussi une charnière dans l'évolution du reggae. En effet, dans une Jamaïque de plus en plus pauvre et de plus en plus violente, le *roots reggae* va progressivement être remplacé par le *reggae digital*, caractérisé par l'absence de musiciens: des sons électroniques remplacent les instruments, et la rythmique est construite sur boîte à rythme ; c'est King Jammy qui sera le principal instigateur de la naissance du *reggae digital*, produisant le morceau de Wayne Smith « *Under me sleng teng* ». Dès le milieu des années 1980, le *reggae digital* aura presque complètement remplacé le *roots reggae* dans les hit-parades. Dans le même temps, le *reggae dancehall* se développe massivement, utilisant des rythmiques digitales. Les paroles des chansons se font l'écho de la violence croissante en Jamaïque ; le *reggae dancehall* se met à parler presque exclusivement d'armes, de gangs, de femmes, de sexe, critique violemment

l'homosexualité... De *cultural* et *conscious*, il devient *slackness*. L'influence du mouvement rastafari, qui était auparavant incontournable, semble presque totalement disparue ; les rastas, et avec eux la révolution et la lutte, ont déserté la plupart des studios d'enregistrement, et en tout cas les hit-parades<sup>18</sup>.

- 19 C'est cet abandon du politique et du religieux, et surtout de la « mission de résistance » que s'était donnée le reggae des années 1970, qui provoque les plus importantes critiques faites au *reggae dancehall* – au point de questionner l'appartenance même du *dancehall* au genre musical reggae, comme en témoigne un article paru dans le quotidien *The Jamaica Gleaner* en 2002<sup>19</sup>. Le *dancehall* est critiqué pour le contenu de ses textes, à forte majorité *slackness*, mais aussi pour la culture dont il se fait le relais (considérée comme individualiste, sexiste, violente, apolitique, et consumériste) et pour sa musique même, qui privilégie les rythmes électroniques et la compétition entre artistes individuels. Au-delà des questions de goût, ce qui est intéressant dans ces critiques concerne la notion de représentation: on voit bien comment la tension entre le *reggae roots* et le *reggae dancehall* procède de l'attribution d'une identité au genre musical, une identité qui va plus loin qu'une simple question de technique musicale. Le rôle socio-politique de la musique est considéré comme constituant de son identité musicale ; en d'autres termes, c'est l'engagement socio-politique et culturel (ou son manque) qui provoque une fissure entre le *reggae roots* et le *reggae dancehall*. Cela est bien sûr lié au fait que le reggae est considéré comme représentatif de la culture jamaïcaine et comme partie prenante de la situation sociale: ainsi, le développement massif du *reggae dancehall* est lu à la fois comme participant et comme conséquence de la violence croissante en Jamaïque, de l'hégémonie capitaliste et de l'impérialisme occidental ; il est aussi lu comme un « mauvais exemple » culturel qui, au lieu d'engager les jeunes dans une culture socialement militante, les conforte dans une vision du monde apolitique et immorale<sup>20</sup>. Le quotidien *Jamaica Gleaner*, en particulier, a été le lieu de débats enflammés à propos du *dancehall* – éditoriaux, lettres de lecteurs, interviews et articles y ont largement rendu compte de la critique du *dancehall* comme de sa défense.
- 20 On peut voir dans ce conflit un facteur générationnel, qui d'ailleurs est avancé par de nombreux critiques: en d'autres termes, le *dancehall* est le reggae de la jeune génération ; il est donc logiquement critiqué par la génération qui le précède. Et le *reggae roots*, en tant que paysage musical de la génération des années 1970, est l'objet d'un sentiment nostalgique: le reggae n'est plus « ce qu'il fut » ; son caractère spirituel et politique a disparu ; il s'est vendu au consumérisme capitaliste du marché musical ; il s'est américanisé. Et cette nostalgie s'exprime aussi au niveau de la qualité musicale: la qualification même des années 1970 comme étant « l'âge d'or » du reggae comporte un jugement de valeur quant à la qualité de la musique. Le *dancehall* est considéré comme moins valable, ne serait-ce que parce qu'il fait la part belle à la partie vocale au détriment de la création collective, mais surtout car il est considéré comme ayant « perdu son âme ». Cette nostalgie est particulièrement visible au sein des travaux académiques, qui n'évoquent que peu le *reggae dancehall*<sup>21</sup> – peut-être car il est vrai que le reggae des années 1970 est un exemple particulièrement riche pour le chercheur qui veut travailler sur les intersections entre le social, le politique et le musical: des paroles à la musique en passant par l'engagement personnel des artistes et leur conception explicite de la musique comme étant une « arme » socio-politique et religieuse, tout dans le *reggae roots* converge vers un formidable exemple de musique comme acte social et, plus encore, ouvre la porte vers l'utopie sociale. Un chercheur comme Paul Gilroy, par exemple, exprime cette

nostalgie pour le reggae des années 1970, et dans son travail transparait une tendresse qui s'inscrit, semble-t-il, dans une quête que l'on pourrait qualifier d'utopique<sup>22</sup>.

- 21 Cette critique du *reggae dancehall* s'étend, plus profondément, à la question de l'authenticité. Le *reggae roots* est considéré comme « plus authentique » et « plus jamaïcain », mais cela dépend bien sûr de la conception que chacun a de l'authentique. Il paraît évident qu'ici se trouvent des représentations subjectives de ce que le reggae « est » dans son essence, qui, en fin de compte, n'est que « ce que l'on voudrait qu'il soit ». C'est en fait précisément sur ce point que de nombreux défenseurs du *dancehall* se sont appuyés, montrant le caractère « africain » et « jamaïcain » du *dancehall* afin de contrer ceux qui disent qu'il est « moins authentique ». C'est le cas de Linton Kwesi Johnson, un artiste très engagé politiquement et socialement, qui défend le *dancehall* comme étant, en fait, plus authentique que le *reggae roots*: « avec la découverte de l'enregistrement digital, un minimalisme extrême a émergé. [...] D'un côté, cette musique est complètement technologique ; mais de l'autre, les rythmes sont beaucoup plus jamaïcains qu'avant: ils proviennent de l'*Etu*, du *Pocomania*, du *Kumina* – ce sont les cultes religieux afro-jamaïcains qui fournissent les rythmes utilisés par Shabba Ranks ou Buj Banton. Ainsi, malgré l'importance de la technologie, la musique devient en fait encore plus “roots”, et possède une résonance même pour un public plus âgé, parce qu'elle évoque et renvoie à ce qu'ils ont pu entendre auparavant dans la Jamaïque rurale »<sup>23</sup>.
- 22 Cette défense du *dancehall* comme étant « plus jamaïcain » encore que le *reggae roots* fait fortement écho à la préférence marquée pour les enregistrements pré-1980 dans les pays occidentaux, évoquée par Kenneth Bilby (1995) – bien que cela soit aussi en train de changer, le *dancehall* y ayant maintenant, dix ans après l'article de Bilby, son public. Avec le succès international du reggae depuis le milieu des années 1970, une double dialectique a en effet joué un rôle fondamental dans les conceptions liées à son authenticité. Le succès commercial du reggae, comme de la plupart des genres musicaux « de protestation », questionne la survivance de l'engagement et surtout « l'authenticité » du genre ou du groupe concerné, généralement soupçonné de s'être « vendu ». Cela est aussi le cas quant à « l'identité culturelle » du genre musical: en effet, le succès massif du reggae dans les pays occidentaux pose aussi la question de sa « jamaïcicité », et le rejet du *dancehall* par l'audience occidentale peut donc être considéré comme une preuve de son authenticité culturelle: si les Occidentaux « ont du mal » avec le *dancehall*, cela est peut-être parce qu'il n'est pas « assez occidental ».
- 23 La question de l'authenticité, dans le cas du reggae, est donc une belle illustration de son caractère socialement construit, et donc variable ; elle montre aussi son fonctionnement profondément interactif: l'authenticité d'une pratique n'est pas définie en elle-même et par elle-même, mais en relation avec l'en-dehors. Le *reggae roots* et le *dancehall* sont définis en relation l'un avec l'autre, mais aussi au sein de la relation entre la « culture jamaïcaine » et le reste du monde. En outre, on voit bien avec le *dancehall* que ce qui fait son authenticité pour un groupe est aussi ce qui peut le rendre inauthentique aux yeux d'un autre, ce qui n'est pas sans évoquer les travaux de Karl Mannheim sur l'idéologie et l'utopie: pour lui, il est fondamental de rappeler que toutes deux sont définies de manière relationnelle. Une idéologie n'est une utopie qu'aux yeux de l'idéologie dominante. Dans le cas du reggae, l'abandon de l'engagement spirituel et socio-politique comme le passage à l'électronique peuvent jouer comme un constat d'inauthenticité du *dancehall* ; mais ces mêmes éléments peuvent aussi, en relation avec les préférences du public occidental, jouer comme des preuves d'authenticité.

## Local ou global

- 24 La seconde tension importante au sein du reggae se joue non seulement au niveau de la diffusion de la musique, mais aussi à celui de son implantation: ce n'est pas en effet simplement l'écoute du reggae qui s'est exportée, c'est aussi le reggae lui-même, et donc la création musicale. Très tôt dans son histoire, on repère ce mouvement avec l'émergence du reggae britannique, qui ne s'est pas contenté de copier le reggae jamaïcain, mais a créé son propre son, et avec lui ses propres thématiques<sup>24</sup>. L'importance de l'immigration jamaïcaine en Grande-Bretagne permettrait peut-être un gommage de la question de l'identité jamaïcaine du reggae – qui pourrait argumenter que le reggae britannique est une sorte de reggae jamaïcain en exil, ou en migration, par exemple. Mais le déplacement du reggae, et les phénomènes de reprise, de réinvention, et de création, ne peuvent pas être sous-estimés dans la myriade d'autres cas plus tranchés que le cas britannique: hors de la diaspora (par exemple les artistes qui ne sont pas d'origine jamaïcaine, ni caribéenne, ni africaine) mais aussi hors du langage (comme c'est le cas dans les régions francophones ou hispanophones, ou encore en Asie). L'implantation du reggae sur les cinq continents met en jeu d'une part la question de l'authenticité culturelle, et d'autre part celle de l'interprétation, de la réinterprétation et de la réinvention culturelles. Toutes deux participent à la définition du reggae en tant que forme musicale, ainsi qu'à sa mise en question.
- 25 La question de l'authenticité culturelle est particulièrement intéressante dans le cas du reggae car elle s'inscrit dans un site de contestation culturelle plus large, celui de la « culture de la diaspora africaine ». Le reggae est non seulement né en Jamaïque, mais il est aussi explicitement revendiqué comme une musique de résistance fondamentalement inscrite au sein d'une dichotomie culturelle qui prend plusieurs modalités: colonisés ou colonisateurs, opprimés ou oppresseurs, esclaves ou esclavagistes, africains ou européens, noirs ou blancs. Cette dichotomie essentielle se retrouve dans tous les sous-genres développés au sein du reggae, qu'elle prenne une couleur politique, comme dans le cas du *reggae roots*, ou non, comme dans celui du *dancehall*. Concrètement, elle se traduit par un phénomène proche de ce qui peut être observé lors des conversions religieuses: un dehors et un dedans sont tracés a priori, et le converti est considéré comme passant du premier au second, avec toutes les conséquences que cette adhésion implique, notamment le fait qu'il ou elle, considéré comme étant avant tout (presque « naturellement » ou « par essence ») étranger, aura continuellement à prouver son appartenance. Norman Stolzoff rend compte de cette dynamique dans son livre sur le *dancehall*, évoquant sa propre expérience et parlant d'un sentiment « d'illégitimité »<sup>25</sup>. En d'autres termes, peut-on vraiment « comprendre » et « sentir » le reggae si l'on n'est pas jamaïcain ? Cette question va bien au-delà du langage utilisé dans le reggae, qui mélange anglais, anglais jamaïcain, *patwa* et *dread talk*<sup>26</sup>, et qui est donc difficilement compréhensible pour l'auditeur non familier avec ce langage: la musique elle-même est considérée a priori comme restant, de manière ultime, incompréhensible pour l'auditeur non jamaïcain.
- 26 On rejoint là l'un des questionnements devenus essentiels en sociologie de la musique: la musique est un langage, et sa pleine compréhension suppose donc une familiarité (Martin 1995)<sup>27</sup>. En d'autres termes, non seulement les paroles mais la musique elle-même et l'expérience musicale qui l'accompagne sont pleinement compréhensibles seulement par les individus qui appartiennent au groupe. Et c'est la façon dont la frontière est placée

entre l'intérieur et l'extérieur qui va varier: dans le cas du reggae, c'est une expérience organique, à la fois individuelle et collective, qui détermine la possibilité pour l'auditeur de comprendre la musique, et surtout de la sentir. Cette expérience organique se situe à l'intersection de plusieurs courants, de la culture jamaïcaine à l'expérience de l'esclavage à l'origine africaine. En d'autres termes, il ne s'agit pas simplement d'aimer le reggae pour le comprendre. La question essentielle ici concerne l'expérience même de l'auditeur, qui détermine de manière radicale le plein accès au reggae, quels que soient les efforts mis en œuvre par l'individu: les riches ne peuvent comprendre la pauvreté, les Européens l'expérience de l'esclavage, les blancs le racisme, etc.<sup>28</sup>. Et ce qui est vrai pour les auditeurs l'est aussi pour les artistes. Comme dans le jazz, le blues ou le rap, la question de l'authenticité de la musique se pose lorsque l'artiste n'est pas d'origine africaine. Cette position essentialiste – la couleur de la peau détermine la possibilité d'une expérience organique, authentique et « vraie » – est nuancée par l'engagement personnel des individus (qui peut, en quelque sorte, leur permettre de « dépasser » leur couleur et légitimer leur participation au groupe) et par le discours souvent universaliste du reggae ; dans la réalité, elle est, à l'image d'un idéal-type wéberien, rarement rencontrée telle quelle, et pourtant c'est elle qui se trouve au cœur des conceptions relatives à l'authenticité du reggae.

- 27 L'inscription historique du reggae, de par son lieu de naissance, dans une problématique post-coloniale et post-esclavagiste, est renforcée par un mouvement volontariste des artistes et des auditeurs, qui inscrit le reggae au cœur même de la résistance au pouvoir colonial et impérialiste: la question de l'identité se pose nécessairement de manière intense, et dans des termes organisés par la situation post-coloniale. Dès son émergence, le reggae a été défini et revendiqué comme la musique des « *sufferers* », que cette catégorie reste strictement limitée aux descendants d'esclaves ou qu'elle s'élargisse à toute expérience de domination et de résistance, devenant dans ce cas un « état d'esprit » accessible à tous, du moment qu'ils partagent une position et un engagement communs. De manière paradoxale, le fait qu'une « expérience organique » définisse la possibilité de traverser les frontières entre le groupe et le reste du monde aura aussi permis des identifications multiples de la part d'individus originellement étrangers au groupe: c'est cette articulation autour de la souffrance, du statut d'opprimé, qui rend universelle la possibilité d'une identification. Quoi de plus universel en effet que la faim, la pauvreté, la domination ? Le succès du reggae, au-delà des frontières sociales, raciales, culturelles, nationales ou linguistique, aura été en effet déterminé par cette possibilité pour chacun de s'identifier, de partager, d'interpréter et de « faire siens » les combats qui apparaissent dans le reggae et qui constituent un noyau universel, susceptible de faire sens pour tout être humain. A partir de ce noyau universel, le reggae est dès lors réinterprété, et enrichi des expériences de chacun.
- 28 L'implantation du reggae hors de la diaspora, et l'émergence de multiples styles locaux, suscite de nouvelles interrogations sur son identité et son authenticité. On le sait bien, le déplacement est toujours un lieu de contestation identitaire, de par les mises en contact qu'il provoque. En Grande-Bretagne, au Japon, en France, à l'île Maurice, en Nouvelle-Zélande, en Côte-d'Ivoire, au Brésil ou en Allemagne, le reggae joué ajoute, à un noyau universel inscrit dans la rhétorique de l'oppression originellement développée dans le reggae jamaïcain, ses problématiques locales, mais aussi son langage, ses instruments, ses traditions musicales, qui sont tous différents de l'original jamaïcain<sup>29</sup>. Le genre reggae se diversifie, sans pour autant perdre son identité, au sein d'une dialectique entre l'inclusion

et l'exclusion. L'expérience organique qui est placée à la base de l'identité du reggae est, dans un mouvement simultané, à la fois ouverture et fermeture: elle peut exclure ceux qui ne partagent pas l'expérience de l'esclavage et du colonialisme, mais elle peut tout aussi bien ouvrir la porte à tous ceux qui peuvent – et veulent – s'identifier à cette expérience, à travers leur propre expérience de l'oppression.

## Musique mondiale ou musiques du monde ?

- 29 En 1983, Winders notait que le reggae « ne recevra peut-être jamais en dehors de la Jamaïque le succès commercial qu'il mérite » (Winders 1983: 72). Il avait tort de ne pas être plus optimiste: aujourd'hui, le *reggae roots* a un public fidèle à travers le monde, et pénètre même la culture globale<sup>30</sup> ; le *reggae dancehall* lui-même, à travers le large succès d'artistes comme Shaggy ou Beenie Man, fait maintenant partie des programmes télévisés de MTV ou de BET. En d'autres termes, tout le monde, ou presque, connaît le reggae (même si cette connaissance est souvent limitée à Bob Marley) et est capable de reconnaître sa caractéristique guitare rythmique à contretemps.
- 30 L'une des illustrations de ce succès se trouve dans la distribution des albums de reggae: si les *reggae shops* spécialisés exclusivement dans le reggae existent toujours, et continuent à jouer un rôle essentiel pour le public strictement reggae<sup>31</sup>, il est maintenant aussi possible d'acheter les albums (format CD) dans les réseaux de grande distribution tels que la Fnac, Virgin, Barnes & Noble ou Tower Records, qui proposent une sélection conséquente, bien que moins exhaustive que celle des magasins spécialisés. Un aspect intéressant de cette inclusion du reggae dans les magasins généralistes est sa classification, qui se trouve être variable. Les catégories musicales telles qu'elles sont définies au sein des classifications utilisées dans un pays donné sont toujours tributaires du contexte local, et ont donc, à un degré variable, un caractère ethnocentrique qui dérive directement des goûts musicaux locaux<sup>32</sup>: par exemple, le *raï* possède sa propre catégorie en France, le *merengue* au Venezuela, ou la *country* aux Etats-Unis, et cela est dû aux spécificités de chacun de ces trois marchés. Lorsqu'un genre « local » devient important à un niveau international, il arrive parfois à obtenir sa propre catégorie en-dehors de son espace de prédilection – c'est le cas des « grandes catégories universelles » telles que la musique classique, le jazz ou le rock. Ce qui est intéressant dans le cas du reggae, c'est qu'il se trouve quelque part entre la reconnaissance universelle et la présence exotique: en Grande-Bretagne ou au Japon, il possède sa propre section ; aux Etats-Unis cependant, il est classé au sein des « musiques du monde », sous-catégorie « reggae »<sup>33</sup>. Cela implique, par exemple, que les albums du chanteur de reggae sud-africain Lucky Dube peuvent être classés à la fois sous « reggae » et sous « Afrique du Sud », le tout dans la section « musiques du monde ». Cette classification variable pose une triple question: celle de la stabilisation du reggae en tant que genre propre, celle du reggae « local », et celle, plus générale, des difficultés liées à la catégorie « musiques du monde ». En d'autres termes, la classification variable du reggae questionne sa conception en tant que « musique du monde » (auquel cas il est considéré comme un « sous-genre » exotique et non-universel, qui existe d'une certaine manière en-dehors du centre occidental) ou en tant que « musique mondiale » (auquel cas il est reconnu comme un genre « universel » à part entière, qui ne dépend plus d'une location géographique).
- 31 L'appellation de « musiques du monde » est récente, et connaît un succès florissant – de Cesaria Evora à Compay Segundo en passant par la musique celtique ou malienne, les

« musiques du monde » constituent un marché en pleine expansion, qui trouve un public avide dans les pays occidentaux. Il faut noter en effet que cette catégorie a été « inventée » à partir du « centre » (occidental), ce qui implique qu'elle se trouve définie à partir des désirs de l'Occident aussi bien que de ses exigences commerciales. L'authenticité d'une « musique du monde », en particulier, est définie selon des critères qui répondent aux demandes et conceptions du public occidental bien plus qu'à celles des « indigènes », pour reprendre une expression coloniale. La tension entre la « musique cubaine » telle qu'elle est désirée (et donc construite) en Europe et la « musique cubaine » telle qu'elle est définie à Cuba, par exemple, est une belle illustration du décalage qui peut exister entre « l'Ouest » et « le reste » au sein du marché des musiques du monde (à ce propos, voir Neustadt 2002). L'on rejoint ici à nouveau la question de l'authenticité, qui, pour un même style, sera définie de manière différente selon le point d'ancrage d'où l'on parle de ce style: si, pour le marché européen, le *son* représente l'authentique musique cubaine, celle de l'Orient, des *campesinos* ou d'une Havane sensuelle aux rues empruntées par de « vieilles américaines », il se trouve que, pour l'audience cubaine, l'authenticité se joue aussi au niveau du commentaire social ou de l'innovation musicale, et que le *son* est considéré comme trop traditionnel pour satisfaire cette exigence.

- 32 La question se trouve donc posée ici au niveau des représentations attribuées à la musique: l'authentique est défini sur la base d'un imaginaire symbolique, qui dépend non seulement du contexte, mais aussi des attentes de chacun. Dans le cas des musiques du monde, on pourrait bien sûr inscrire cette analyse au sein de la problématique plus générale de la situation post-coloniale et de l'Occident comme point de référence pris a priori afin de définir le monde: en effet la catégorie multiforme de « musiques du monde » est aussi un bel exemple d'un en-dedans occidental différencié face à un en-dehors indifférencié<sup>34</sup>.
- 33 Au-delà du classement problématique du reggae et de son oscillation entre une « musique mondiale » et une « musique du monde », le cas des « genres hybrides » auxquels il a contribué montre aussi le caractère subjectif et dynamique de la constitution d'un « genre musical ». Le *samba-reggae* est un genre au Brésil, le *drum'n'bass* en Grande-Bretagne, la *champetta* en Colombie ; le *ragga-hip hop*, au contraire, est resté un style particulier au sein du *hip-hop* et n'a pas su évoluer. Dans tous les cas, un genre dans un endroit donné n'est qu'un style dans un autre, jusqu'au moment où il obtient suffisamment de popularité pour gagner une portée universelle ; en d'autres termes, un « genre » musical n'est que ce que l'on reconnaît être un « genre musical », par un subtil jeu d'attribution de sens ; ce qui explique que les frontières entre différents genres, tout aussi bien que leur statut en tant que tels, sont variables, et cela aussi bien diachroniquement que synchroniquement. Les tensions qui apparaissent dans le cas du reggae quant à sa définition en tant que genre musical se jouent à différents niveaux, aussi bien internes qu'externes: sa propre définition comme sa reconnaissance en tant que genre musical à part entière, et les conflits qui le traversent quant à son évolution, qu'il s'agisse de la distinction faite entre *reggae roots* et *reggae dancehall* ou de celle, par exemple, entre le reggae français, le reggae jamaïcain et le reggae japonais, sont des illustrations du dynamisme symbolique à l'œuvre dans la construction et la définition de tout genre musical.

Table 2: Classifications musicales dans les magasins généralistes: sections (sous-sections entre parenthèses)

Barnes&Noble Music, USA	Virgin Megastores, Grand-Bretagne	Fnac Musique, France
Alternative	Rock & Pop	Variété française
Blues and Folk	Metal	Pop / Rock
Broadway and Vocal	Dance	Classique
Children	Soul / R&B	Lyrique
Classical Music	Rap / Hip Hop	Jazz / Blues
Country	<b>Reggae</b>	Soul Funk Rap
Dance and DJ	Jazz	Musiques du monde (
Jazz	Folk & Blues	<b>Reggae, Reggae</b>
Latin	World Music	<b>ragga dub français,</b>
Miscellaneous	Country	<i>Fnac Latina, Afrique,</i>
New Age	Easy Listening	<i>Amérique latine, Amérique</i>
Opera	Soundtracks	<i>du Nord,</i>
Pop	Classical	<i>Antilles, Caraïbes,</i>
R&B and Hip-Hop		<i>La Réunion, Ile Maurice,</i>
Religious		<i>Asie, Océanie,</i>
Rock		<i>Europe, Orient)</i>
Soundtracks		Electro
World ( <i>Africa,Australia/PacificIslands</i>		Hard / Metal
<i>Asia;Brazil,CaribbeanandCuba,Celtic,</i>		Musique de films
<i>Europe,Latin,MiddleEast,Mediterranean/</i>		Enfants
<i>NorthAfrica,Reggae,South</i>		Compils / Dance / divers
<i>andCentralAmerica,WorldFolk)</i>		

- 34 En d'autres termes, la technique musicale seule ne suffit pas pour définir un genre : elle est toujours accompagnée d'un processus d'attribution de sens. Et ce processus prend place au sein d'un dialogue fondamentalement social : en effet, qu'elles concernent le consensus ou le dissensus, il s'agit toujours de négociations qui n'existent que dans l'entre-deux – la définition du reggae prend ainsi place autant dans sa relation avec les autres genres que dans les tensions qui existent en son sein entre les lieux, les temps, et les différents styles qui le composent.



---

## BIBLIOGRAPHIE

- BACK Les, 1987, « Coughing Up Fire: Soundsystems, Music and Cultural Politics in S.E. London ». *Journal of Caribbean Studies*: 6 (2), 203-218.
- BACK Les, 1996, *New Ethnicities and Urban Culture*, London: UCL Press.
- BARROW Steve and Pete DALTON, 1997, *Reggae: The Rough Guide*. London: Rough Guides.
- BILBY Kenneth, 1995, « Chapter 7: Jamaica », in P. Manuel, *Caribbean Currents: Caribbean Music from Rumba to Reggae*, Philadelphia: Temple University Press.
- CASSIDY Frederic, 1968, *Jamaica talk*. London: Mac Millan.
- CHUDE-SOKEI Louis, 1994, « Post-nationalist Geographies: Rasta, Ragga, and Reinventing Africa ». *AfricanArts* 27 (4): 80-84.
- CLARKE Sebastian, 1980, *Jah Music: The Evolution of Jamaican Popular Music*. London: Heinemann.
- Ed. Française 1981: *Les racines du reggae*. Paris: Editions Caribéennes.
- CONSTANT Denis, 1982, *Aux sources du reggae*. Paris: Parenthèses.
- COOPER Carolyn, 1994, « Lyrical Gun Metaphor and Role Play in Jamaican Dancehall Culture ». *The Massachusetts Review* 35: 429-47.
- COOPER Carolyn, 1995, *Noises in the Blood*. Durham: Duke University Press.
- DAVIS Stephen, 1992 [1977], *Reggae Bloodlines*. New York: Da Capo Press.
- DAYNES Sarah, 2001, *Le mouvement Rastafari: mémoire, musique et religion*. Thèse de Doctorat en Sociologie, Paris: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- DAYNES Sarah, 2004, « The Musical Construction of the African Diaspora: The Case of Reggae and Rastafari ». In A. Bennett, S. Hawkins and S. Whiteley (eds.): *Freedom of Space: Popular Music and Cultural Identity*, Aldershot: Ashgate.
- DE ARAUJO PINHO Osmundo, 2001, « Fogo na Babilônia: Reggae, Black Counterculture, and Globalization in Brazil ». In C. Perrone & C. Dunn (eds.), *Brazilian Popular Music and Globalization*, Gainesville: University Press of Florida: 192-206.
- DOS SANTOS GODI Antonio, 2001, « Reggae and Samba-Reggae in Bahia: A Case of Long-Distance Belonging ». In C. Perrone & C. Dunn (eds.), *Brazilian Popular Music and Globalization*, Gainesville: University Press of Florida: 207-219.
- HABEKOST Christian, 1986, *Dub Poetry*. Neustadt: Michael Schwinn Publishers.
- HABEKOST Christian, 1993, « Dub Poetry – Culture of Resistance ». In Bremer & Fleischmann, ed., *Alternative Cultures in the Caribbean*, Frankfurt: Vervuert: 205-216.
- HABEKOST Christian, 1994, « Rasta 'Pon Top but Raggamuffin Rule. The Change of a Style ». In Kremser (ed.), *Ay Bobo. African-Caribbean Religions*. Vienna: 2nd International Conference of the Society for Caribbean Research: 101-118.
- HALL Stuart, 1980, « Encoding/decoding ». In S. Hall et al., *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies (1972-1979)*, Hutchinson/CCCS: 128-38.

- HEDBIGE Dick, 1974, *Reggae, Rastas and Rudies: Style and the Subversion of Form*. University of Birmingham: Centre of Contemporary Cultural Studies., 1979, *Subculture, the Meaning of Style*. London: Metuhen. *Cut'n'mix. Culture, Identity and Caribbean Music*. London: Routledge.
- HOMIAK John, 1995, « Dub History: Soundings on Rastafari Livity and Language». In B. Chevannes (ed.), *Rastafari and other African-Caribbean world-views*, The Hague: ISS: 127-181.
- JONES S., 1988, *Black Culture, White Youths. The Reggae Tradition from JA to UK*. London: MacMillan.
- KING Stephen, 1999, « The Co-optation of a 'Revolution': Rastafari, Reggae, and the Rhetoric of Social Control». *The Howard Journal of Communications* 10: 77-95.
- KING Stephen, 2002, *Reggae, Rastafari, and the Rhetoric of Social Control*. Jackson: University Press of Mississippi.
- KING Stephen, and R. JENSEN, 1994, « Bob Marley's Redemption Song: The Rhetoric of Reggae and Rastafari». *Journal of Popular Culture*: 29 (3): 17-36.
- LALLA B. and J. D'COSTA , 1990, *Language in Exile: Three Hundred Years of Jamaican Creole*. Atlanta: The University of Alabama Press.
- MANNHEIM Karl, 1968, *Ideology and Utopia: An Introduction to the Sociology of Knowledge*. New York: Harvest Books.
- MARTIN Denis Constant, 1982, voir CONSTANT Denis.
- MARTIN Pete, 1995, *Sounds and Society*. Manchester: University of Manchester Press.
- NEUSTADT Robert, 2002, « Buena Vista Social Club versus La Charanga Habanera: The Politics of Cuban Rhythm». *Journal of Popular Music Studies* 14: 139-162.
- O'BRIEN CHANG Kevin, and Wang CHEN, 1998, *Reggae Routes: The Story of Jamaican Music*. Philadelphia : Temple University Press.
- POCHARD Jean-Charles, 1988, « La leçon de linguistique des rastafariens de la Jamaïque: personnels, s'abstenir». *Bulletin des Etudes Africaines* 8 (15): 121-146.
- POLLARD Velma, 1982, « The Social History of Dread Talk». *Caribbean Quarterly* 28 (4): 17-40.
- POTASH Chris (ed), 1997, *Reggae, Rasta, Revolution*. New York: Schirmer Books/Mac Millan.
- PULIS John, 1993, « Up-full Sounds: Language, Identity, and the World-view of Rastafari». *Ethnic Groups* 10: 285-300.
- RECKORD Verena, 1976, « Rastafarian Music: An Introductory Story». *Jamaica Journal* 11 (1/2): 3-18.
- RECKORD Verena, 1982, « Reggae, Rastafarianism and Cultural Identity». *Jamaica Journal* 46: 70-79.
- SEBBA Mark, 1993, *London Jamaican: Language Systems in Interaction*. London: Longman.
- SEBBA Mark, 1996, « How Do You Spell Patwa ?». *Critical Quarterly* 38: 50-63.
- SEEGER Anthony, 1994, « Whoever we are today, we can sing you a song about it». In G.H. Behague (ed.), *Music and black ethnicity: the Caribbean and South America*, Miami: North South Center Press/University of Miami: 1-16.
- STOLZOFF Norman C., 2000, *Wake the Town and Tell the People. Dancehall Culture in Jamaica*. Durham: Duke University Press.
- WATERS Anita M., 1989 [1985] *Race, Class, and Political Symbols: Rastafari and Reggae in Jamaican Politics*. New Brunswick/London: Transaction Publishers.

WEBER Max, 2003, *Economie et société*. Paris: Gallimard.

WINDERS James A., 1983, « Reggae, Rastafarians and Revolution: Rock Music in the Third World ». *Journal of Popular Culture* 17 (1): 61-73.

## NOTES

1. Voir, entre autres, Clarke 1980, O'Brien Chang & Chen 1998, et Stolzoff 2000.
2. Les citations originellement en anglais sont traduites en français lorsqu'elles apparaissent dans le corps du texte (traduction personnelle), mais laissées en anglais lorsqu'elles apparaissent en note.
3. Un bon morceau pour repérer à la fois la polyrythmie et l'utilisation de percussions: « *King Tubby's rock* », version dub de « *God is watching you* » sur l'album de Yabby You, *Jesus Dread 1972-1977*.
4. Ils jouent notamment sur le morceau « *Oh Carolina* » produit par Prince Buster, et subséquemment sur de nombreux morceaux de *rock steady* et de reggae.
5. Cela est vrai pour l'ensemble des Caraïbes, à cause de la tradition des *sound systems* qui impose une rotation très rapide des « *singles* », mais aussi du manque de moyens financiers du public (qui donne aussi lieu à un important marché de cassettes pirates).
6. On peut écouter: *Intensified:Originalska1962-1966* (Island); *Moreintensified:Originalska,1963-1967* (Island); *Skabonanza:TheStudioOneskayears* (Heartbeat); The Skatalites, *Skaauthentic* (Studio One).
7. Duke Reid, avec son studio Treasure Isle, domine alors l'époque, produisant des artistes comme Tommy Mc Cook, The Paragons, Alton Ellis ou The Melodians. Ecouter: *DukeReid'streasure chest* (Heartbeat); Bob Andy, *Songbook* (Coxsone); Ken Boothe, *Amanandhishits* (Studio One); The Heptones, *Ontop* (Studio One); Delroy Wilson, *Originaltwelve* (Coxsone).
8. La progression du *ska* vers le reggae est facilement repérable si l'on écoute successivement : Tommy McCook, « *Exodus* » (1963), Alton Ellis, « *Rock Steady* » (1966), The Jamaicans, « *Ba Ba Boom* » (1967), et finalement Keith & Tex, « *Tonight* » (1967).
9. Pour le « *early reggae* », voir: *Thehardertheycome*, original soundtrack (Island); Alton Ellis, *Sundaycoming* (Studio One); Dennis Brown, *Nomanisanisland* (Studio One); Burning Spear, *Rocking time* (Studio One); Toots & the Maytals, *Dothereggae1966-1970* (Attack); Dennis Alcapone, *Myvoicéis insuredforhalfamillion* (Trojan).
10. Voir en particulier les morceaux « *Jah work* » (1997) et « *With my own two hands* » (2003) par Ben Harper & The Innocent Criminals, et l'album live de Manu Chao, *RadioBembaSoundSystem* (2002).
11. Pour le jazz, voir notamment les enregistrements des artistes jamaïcains Ernest Ranglin et Monty Alexander ; au Brésil, on peut citer Gilberto Gil, qui y a grandement contribué au succès du reggae.
12. On voit bien dans cette courte liste le caractère problématique de la catégorie « *World Music* »: des genres musicaux transnationaux comme la salsa y côtoient des catégories géographiques qui rassemblent des genres qui n'ont que peu en commun (« *Musiques africaines* », avec sous-classement par pays: « *Mali* », « *Afrique du Sud* », etc). De même, aux Etats-Unis, le rap et le rock français sont classés en « *Musique française* » (sous « *Musiques du Monde* »), et non dans leurs genres respectifs.
13. Voir la table 1, qui illustre l'évolution du reggae.
14. Le terme « *âge d'or* » est communément employé à propos des années 1970 dans les articles de journaux concernant le reggae et les commentaires qui se trouvent sur les pochettes de disques.

15. Par exemple le rockers, entre 1975 et 1978, qui donne plus d'importance et de liberté à la batterie ; on peut écouter la compilation *Jah love rockers : Revolutionary sounds from the rockers and steppers era, 1975-1980* (Trojan).
16. Notamment Robbie Shakespeare, Lloyd Parks ou Aston « Family Man » Barrett à la basse, Sly Dunbar ou Carlton Barrett à la batterie, Earl « Chinna » Smith à la guitare rythmique, Augustus Pablo au melodica, Bobby Ellis à la trompette, Vin Gordon au trombone, Tommy McCook au sax ténor...
17. Pour le talk-over, voir par exemple Big Youth, *Dreadlocks dread* (Virgin), et U Roy, *Dreadinna Babylon* (Virgin). Pour le *reggae dance-hall*, les différents volumes des compilations *Strictly the best* ou *Jet Star Reggae Hits*, publiés chaque année, constituent une bonne description du « paysage musical ».
18. Une analyse des hit-parades reggae jamaïcains entre 1970 et 2000 montre une évolution en trois temps de l'influence du mouvement Rastafari et de l'engagement socio-politique, qu'il s'agisse des artistes ou du contenu des textes: une forte croissance durant les années 1970 ; un net recul entre 1982 et 1993 (proche de la disparition, en particulier à la fin des années 1980) ; et une reprise depuis, disons, 1995.
19. Tamara King, « Drawing the Musical Line - Experts define reggae and dancehall ». *The Jamaica Gleaner*, August 18, 2002.
20. Il est intéressant de noter que le reggae, et le mouvement Rastafari avant lui, étaient auparavant eux-mêmes considérés comme « immoraux »
21. A l'exception des travaux de Carolyn Cooper et Norman Stolzoff, le *dancehall* n'est qu'évoqué, quand il n'est pas ignoré, par les travaux universitaires qui concernent le reggae.
22. Il dit par exemple que le reggae n'existe plus (Conférence, New School for Social Research, New York, 5 Février 2003). Voir aussi *TheBlackAtlantic: ModernityandDoubleConsciousness*, 1993, et *Againstrace: Imaginingpoliticalculturebeyondthecolorline*, 2000, tous deux publiés chez Harvard University Press.
23. « Introduction » dans le livret accompagnant le coffret de 4 CD *TougherthanTough: Thestoryof JamaicanMusic* (Mango/Island, 1993).
24. Dans son travail sur les sound systems londoniens par exemple, Les Back dit: « *With the movement of Caribbean peoples to Britain, mainly in the 1950s, the soundsystem has been transported to Europe. The first generation of Black Britons has taken this music, adapted it and transformed it to their situation, lives and struggles in the 'second Babylon' »*(Back 1988: 203).
25. « *I worried that I was illegitimate, and I tried to get real by studying reggae and its cultural roots. But I still felt like an outsider because I didn't know any Rastas or West Indians and I wasn't black. [...] Could whites really be Rastas? If so, what did it mean to be a white Rastaman? At concerts I observed white Rastas [...] Their imitation of Rasta styles and practices both encouraged and embarrassed me. I questioned their right - and my own - to identify as Rastas, even though the universalist message of countless reggae songs seemed to welcome people of all races* » (Stolzoff 2000: xvii-xviii).
26. Le *patwa* est le patois jamaïcain (voir Cassidy 1968, Lalla & D'Costa 1990, Sebba 1993 et 1996). Le *dread talk* est le langage développé au sein du mouvement Rastafari (voir Pollard 1982, Pochard 1988, Pulis 1993, Homiak 1995).
27. D'autres sociologues de la musique s'inscrivent dans cette perspective, parmi lesquels Andy Bennett, Tia DeNora, Anthony Seeger ou John Shepherd.
28. Dans la même veine que « les hommes ne peuvent comprendre l'expérience féminine », par exemple.
29. Entre autres, Osmundo de Araujo Pinho (2001: 195-196) souligne ce point dans le cas de Salvador de Bahia au Brésil: il parle de l'adoption de symboles Jamaïcains (sur un mode identificatoire) qui s'articule avec le système symbolique local.
30. Des artistes comme Steel Pulse, Ziggy Marley, Peter Tosh, et bien sûr Bob Marley, font maintenant partie de la « culture de masse » des jeunes (et moins jeunes) occidentaux.

31. Les *reggae shops* distribuent les nombreux disques singles et les albums en format CD et vinyl. Ils vendent aussi des cassettes d'enregistrements live (en particulier de *sound systems*), et parfois des livres, des t-shirts... Ils jouent un rôle fondamental de diffuseur de la musique, en particulier des nouveautés, mais ils constituent aussi un pôle de dissémination et de communication quant à la « vie quotidienne » du reggae, à travers la transmission de l'information et du savoir relatifs au reggae. On trouve aujourd'hui des *reggae shops* dans tous les centres urbains occidentaux (par exemple Dub Vendor à Londres, Jammyland à New York ou Patate Records à Paris).

32. Et l'on devrait ajouter: qui dépendent aussi du moment. Un style musical peut en effet devenir important à un moment donné et obtenir sa propre catégorie, qui reflète sa popularité. Cela est par exemple le cas de la « musique cubaine », passée dans les magasins occidentaux de quelques disques à une section entière. On peut imaginer qu'elle puisse à nouveau reculer en fonction de sa popularité.

33. Voir la table 2, qui rend compte de trois différentes classifications ; si en France le reggae est classé sous « musiques du monde » (par exemple sur le site internet de la Fnac: [www.fnac.fr](http://www.fnac.fr)), dans l'espace des magasins il a sa propre section, distincte des « musiques du monde ».

34. Il est aussi intéressant de noter que la catégorie « musiques du monde » inclut les genres occidentaux considérés comme « folkloriques » tels que les musiques tsiganes, celtes, irlandaises, etc. On ne peut s'empêcher de penser à la distinction longtemps faite entre le traditionnel et le moderne ou entre le primitif et le civilisé.

---

## RÉSUMÉS

En maintenant presque quarante ans d'existence, le genre musical « reggae » a grandement évolué: il a connu une diversification en son sein même, une diffusion internationale accompagnée d'un succès commercial important, et enfin une implantation locale hors de son foyer d'origine. Cet article s'intéresse à la définition du genre reggae et propose une analyse de trois tensions principales qui sont essentielles en son sein et qui concernent la définition du reggae, la distinction entre le *reggae roots* et le *reggae dancehall*, et l'implantation du reggae en-dehors de son lieu d'origine. Ces tensions témoignent de la construction subjective qui est à l'oeuvre dans la définition de tout style musical, dont les frontières symboliques sont établies de manière variable et dépendante du contexte social et culturel.

## AUTEUR

### SARAH DAYNES

Sarah Daynes est sociologue et enseigne à la New School University à New York. Sa thèse de doctorat (EHESS Paris, 2001), qui analyse les rapports entre mémoire collective, musique et religion dans le cas du mouvement Rastafari et du reggae, va prochainement être publiée aux éditions L'Harmattan. Une version remaniée, provisoirement intitulée *The Politics of Hope: Reggae, Rastafari, and Collective Memory*, est en préparation pour une publication en anglais.