

**VOLUME!**

## **Volume !**

La revue des musiques populaires

**13 : 2 | 2017**

**Inna Jamaican Stylee**

---

### **« *Wi likkle but wi tallawah !* » L'écho musical d'une petite île des Caraïbes**

*“Wi likkle but wi tallawah!” The Musical Echo of a Small Caribbean Island*

**Thomas Vendryes**

---



#### **Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/volume/5257>

DOI : [10.4000/volume.5257](https://doi.org/10.4000/volume.5257)

ISSN : 1950-568X

#### **Éditeur**

Association Mélanie Seteun

#### **Édition imprimée**

Date de publication : 21 avril 2017

Pagination : 7-23

ISBN : 978-2-913169-42-5

ISSN : 1634-5495

#### **Référence électronique**

Thomas Vendryes, « *« Wi likkle but wi tallawah ! » L'écho musical d'une petite île des Caraïbes* », *Volume !* [En ligne], 13 : 2 | 2017, mis en ligne le 21 avril 2017, consulté le 08 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/5257> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.5257>

---

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

# Introduction

## « Wi likkle but wi tallawah! » L'écho musical d'une petite île des Caraïbes

par

Thomas Vendryes

École normale supérieure Paris-Saclay,  
département de sciences sociales

### La Jamaïque dans le monde de la musique

**La** Jamaïque semble constituer un cas tout-à-fait particulier dans l'histoire des musiques populaires. Avec moins de trois millions d'habitants, cette petite île des Caraïbes s'est révélée être, depuis la fondation de son industrie musicale et la pression de ses premiers disques au début des années 1950, un lieu d'intense production musicale. En un demi-siècle, ce sont peut-être plus de 100 000 disques qui y ont été produits (Barrow & Dalton, 2004 : x),

et près de 6 000 artistes qui ont été actifs<sup>1</sup>. Aujourd'hui, trois ou quatre mille titres y sortent par an<sup>2</sup> – sans compter les « *dubplates* », « *specials* » et autres morceaux exclusifs non destinés à la commercialisation au grand public. La Jamaïque – et en particulier sa capitale Kingston, 600 000 habitants environ aujourd'hui – peut probablement se targuer d'être un des plus prolifiques lieux de production musicale à l'échelle mondiale. La Jamaïque a aussi généré au moins six types de musiques qui lui sont spécifiques – mento, ska, rocksteady, reggae, dub et dancehall –, et suffisamment distincts les uns des autres pour que les

amateurs d'un genre puissent en rejeter un autre. On raconte ainsi qu'en Jamaïque même, dans la seconde moitié des années 1970, les aficionados du dub menaçaient de « réduire en bouillie » [« *mash down* »] les soirées qui oseraient passer du reggae dans sa version vocale (Chang & Chen, 1998 : 56). Et depuis les années 1980, les amateurs de « *oldies* » – reggae notamment, mais aussi ska et rocksteady – ont tendance à voir d'un mauvais œil le développement et les pratiques du dancehall, une « gaminerie » [« *kid's play* »], pour reprendre le titre du chapitre de Bradley (2001 : chap. 21) consacré à l'émergence de ce nouveau genre.

Au-delà de cette quantité et de cette diversité de sa production musicale, qui la rendent déjà singulière, l'île se distingue également, probablement, par sa place sur la scène musicale mondiale. D'un côté, les musiques issues de Jamaïque sont bien labellisées comme telles – « jamaïcaines », donc issues d'un espace géographique, mais aussi culturel et musical non-occidental. À ce titre, elles ont parfois été classées dans la catégorie générale des « musiques du monde », du fait de cette dimension « ethnique » (Rakhonen, 1994), et de caractéristiques qui les distinguent, dans leurs pratiques et dans leurs formes, du *mainstream* des musiques populaires des pays occidentaux. Mais d'un autre côté, elles y sont profondément connectées et liées. La Jamaïque est l'un des très rares endroits du monde non-occidental à être présent sur la carte des musiques populaires occidentales, et le seul à y être aussi connecté<sup>3</sup>.

C'est que la musique jamaïcaine, avec ses racines plongeant dans les héritages et pratiques des Afri-

cains déportés vers les Caraïbes, puis dans ceux des esclaves eux-mêmes, a aussi été nourrie des formes musicales européennes de l'époque coloniale (musique militaire, valse, quadrille, *etc.*), puis, plus proche de nous, du jazz, comme le discutent Herbie Miller et Roberto Moore dans ce numéro, et, à partir des années 1940 et 1950, de certains des principaux genres occidentaux, du rhythm'n'blues au hip-hop. En ce sens, les musiques jamaïcaines participent du monde musical de l'Atlantique noir (Gilroy, 1993), et donc, plus globalement, de celui de l'Occident.

Symétriquement, la Jamaïque a eu un écho considérable dans le développement des musiques « noires » et des musiques populaires occidentales. Écoutés dans pratiquement toutes les régions du monde, certains de ses principaux genres musicaux, notamment le ska, le reggae, le dub et le dancehall, ont été réappropriés et pratiqués jusque dans des contrées bien éloignées des rivages de la Jamaïque (Kroubo Dagnini, 2017) : les *mods* et *skinheads* britanniques s'approprient le ska et le rocksteady à la fin des années 1960 (Lescop, 2012), Serge Gainsbourg a sorti deux albums de reggae en 1979 et 1981 (voir aussi Hill Jr, 2003 et Francfort, 2007) et, en 1999 et 2000, c'est un *sound system* japonais, le Mighty Crown, qui remporte la compétition mondiale organisée annuellement en Jamaïque – avant que Junko, japonaise elle aussi, soit couronnée Dancehall Queen sur les pistes de danse jamaïcaines. Plus profondément, les sonorités et les modalités musicales jamaïcaines sont une des sources de courants musicaux nouveaux, aujourd'hui partie intégrante du paysage des musiques populaires

« Wi likkle but wi tallawah ! »

occidentales – comme, par exemple, la jungle. Et plus profondément encore, elles ont affecté la manière dont la musique populaire est pratiquée : pour en prendre l'exemple probablement le plus significatif, les innovations des ingénieurs du son jamaïcains, avec leurs « *versions* » et leurs « *dubs* » sont la source d'un principe créatif fondamental pour les musiques d'aujourd'hui, celui du « *remix* » (Sullivan, 2014).

La musique jamaïcaine n'est donc pas seulement une « musique du monde », au sens d'une musique distincte du *mainstream* des musiques populaires occidentales, elle en est aussi une partie. Et cette position singulière la distingue sur la carte des musiques populaires contemporaines. Il y a quarante ans, lorsque Bob Marley porte le reggae aux quatre coins de la planète, il est profondément jamaïcain, dans son langage, dans sa musique, dans ses inspirations, et il est bien perçu comme tel : la première star internationale issue du Tiers-Monde, face à l'Occident et Babylone – mais en même temps il est le seul artiste non-occidental à être inclus dans la liste établie par le magazine américain *Rolling Stone* des cent plus grands artistes « de l'ère du rock & roll<sup>4</sup> », c'est-à-dire du paysage musical occidental. Plus près de nous, un artiste comme Vybz Kartel – dont la carrière et le personnage sont discutés par Emmanuel Parent dans ce numéro –, à l'ancrage si profondément jamaïcain qu'il est la figure tutélaire de son quartier, un ghetto surnommé « Gaza », a collaboré avec des figures aussi centrales des musiques populaires contemporaines que Rihanna ou Missy Elliott.

## Des pratiques musicales jamaïcaines

Bien que partie prenante de la musique populaire globale, du *mainstream* des musiques populaires occidentales, les musiques « jamaïcaines » restent pourtant, paradoxalement, par leur appellation même, définies en référence à leur origine ou nationalité. Il serait alors tentant de chercher une essence ou une exception « jamaïcaine » dans ces musiques – mais cette quête serait probablement aussi vaine voire dangereuse, que celle d'une essence « noire » dans ce qu'il est commun d'appeler les musiques « noires » (Tagg, 2008<sup>5</sup>). Plus humblement, mais aussi probablement plus justement, le dossier proposé dans ce numéro spécial – et il rejoint en cela les recherches contemporaines sur les musiques issues de Jamaïque – propose, à travers ses différents articles et recensions, une présentation, une analyse et une discussion de ce qui peut concrètement distinguer et caractériser ces musiques, dans leurs pratiques comme dans leurs discours, et de comment elles s'articulent avec la scène musicale mondiale.

Quand on cherche à caractériser une musique, une première solution peut être de s'appuyer sur des éléments strictement musicaux ou musicologiques. Cependant, si une telle option est envisageable pour distinguer des genres musicaux, c'est compliqué, voire impossible, pour des musiques définies par leur « origine » ou leur « ethnie » – comme le discute par exemple Tagg (2008) pour les musiques dites « noires ». Si la syncope, par exemple, ou l'importance des basses fréquences sont des caractéristiques généralement associées aux musiques jamaïcaines<sup>6</sup>, cela

n'empêche la valse « Send Me That Love » de Bob Marley [1971/1972] de rester jamaïcaine, comme la syncope de se retrouver dans bien d'autres types et genres de musique.

Un second élément de réponse pourrait être alors la pratique de ces musiques jamaïcaines. C'est-à-dire tout d'abord, au-delà de leurs sonorités, la manière dont ces musiques sont construites et produites. Or, de ce point de vue, un de leurs traits caractéristiques et spécifiques, dès les années 1970, est une démarche artistique et créative organisée autour de la distinction entre, d'un côté, la production de structures rythmiques (les « *riddims*<sup>7</sup> ») et, de l'autre, leur interprétation vocale, instrumentale ou dub par un ingénieur du son – démarche dont j'ai discuté l'émergence et l'évolution dans cette revue (Vendryes, 2010) et ailleurs (Vendryes, 2015), et qui a été décrite et analysée en détail par Peter Manuel et Wayne Marshall (2006), dans un article de référence dont la première traduction en français est proposée dans ce numéro : ils y décrivent et explorent la tendance à l'autonomisation, dans les musiques jamaïcaines entre *riddim* et partie vocale [« *voicing* »], et son articulation avec, de manière plus générale, les pratiques de la scène et de l'industrie du disque jamaïcaines. En effet, un autre élément fondamental est que, en Jamaïque, la musique est d'abord et avant tout produite pour être jouée par un *sound system* et dansée dans le *dance hall*<sup>8</sup>. Et cette modalité de consommation et de vécu de la musique tout-à-fait spécifique affecte la manière dont l'ensemble de la scène musicale jamaïcaine fonctionne, dont la musique jamaïcaine est écoutée et perçue, et comment elle est produite

– comme le décrit dans ce numéro Jean-Christophe Sévin à travers la trajectoire d'un fan français devenu finalement producteur de musique jamaïcaine, et qui découvre, au travers de ce parcours, l'« écologie médiatique » de ce milieu, structuré autour du *sound system*, du *dance hall* et du support que constitue le vinyle 45 tours.

Cette articulation entre *sound system*, *dance hall* et *riddim* pourrait donc apparaître comme un des traits propres de la musique jamaïcaine – comme l'ont par ailleurs souligné certains ouvrages fondamentaux (par exemple Stolzoff, 2000 ; Hope, 2006 ; Stanley Niaah, 2010 ; Henriques, 2011). Cela semble en outre confirmé par le fait que, lorsque les musiques jamaïcaines sont écoutées ou pratiquées en-dehors de Jamaïque et/ou par des non-Jamaïcains, elles le sont bien dans le cadre de cette « écologie », transposée et réappropriée loin des rivages de leur île d'origine. Comme mentionné plus haut, Jean-Christophe Sévin l'analyse dans son article pour le cas de la France. Un ouvrage récent de Samra *et al.* (2014) – au titre évocateur de *Sound System Culture* – l'illustre dans le cas de l'humble cité anglaise de Huddersfield. Et de manière plus générale, la contribution de D'Aquino, Henriques et Vidigal, montre, à travers leur série de symposiums Sound System Outernational, comment le *sound system* et les pratiques liées sont associées, partout dans le monde, à la musique jamaïcaine.

« Wi likkle but wi tallawah ! »

## Des expressions musicales jamaïcaines

Enfin, il est difficile d'évoquer cette musique sans que vienne immédiatement à l'esprit un « message », un ensemble de discours militants et revendicatifs qui lui sont propres, et qui s'articulent notamment autour de la figure du mouvement Rastafari. En effet, si, comme probablement toutes les musiques populaires, les musiques jamaïcaines chantent l'amour ou les problèmes du quotidien, elles restent profondément associées à ce qu'on appelle ses dimensions « *conscious* », « *roots* » ou « *culture* ». Dans l'imaginaire commun, l'archétype de l'artiste jamaïcain, c'est le Rasta engagé – Bob Marley. Et de fait, les discours Rastafari sont rares en-dehors des genres musicaux jamaïcains, et ceux-ci ont toujours été très riches de morceaux explicitement orientés vers des problématiques culturelles, sociales ou politiques – jusqu'à aujourd'hui, avec le développement du mouvement Reggae Revival, dont une des figures de proue est le chanteur Chronixx. Dans ce numéro, Giulia Bonacci en analyse ainsi le morceau « Capture Land » (2014) et les clips et courts métrages associés, et illustre ainsi la prégnance, dans les discours portés par les musiques jamaïcaines – et notamment dans le reggae dit *roots* –, des échos de l'esclavage et de ses souffrances passées et actuelles, de la figure de l'Afrique, lieu d'origine des esclaves mais aussi destination des futurs « rapatriés », et de l'influence du mouvement Rasta.

Mais si elle représente un aspect constitutif de la musique jamaïcaine, cette dimension *conscious* ou *culture* ne peut être un critère pour la délimiter, car, paradoxalement, les musiques jamaïcaines constituent aussi un espace d'expression d'un « *slackness* » radical, parlant de sexe, de drogue, de bling, de violence et d'armes – phénomène illustré, par exemple, par les polémiques autour du titre violemment homophobe de Buju Banton, « Boom Bye-Bye » [1992], ou bien celles, plus contemporaines, autour du personnage très controversé de Vybz Kartel – peut-être l'artiste le plus influent en Jamaïque actuellement, bien qu'il soit emprisonné à vie pour meurtre. Dans ce numéro, Emmanuel Parent utilise d'ailleurs cette figure majeure du dancehall contemporain pour mettre en perspective le *slackness* porté par une partie de la scène musicale jamaïcaine à l'aune de son contexte historique, social et culturel – et notamment de la violence coloniale et postcoloniale.

La musique jamaïcaine ne peut donc pas être caractérisée par un ensemble de discours ou un message spécifique, puisqu'elle est le lieu d'expression aussi bien de l'inspiration Rastafari que des excès provocateurs et brutaux du *slackness*. Cependant, derrière cette apparente opposition et même contradiction entre ses deux facettes, ce qui rend peut-être profondément « jamaïcaines » ces musiques et ces pratiques issues de Jamaïque, c'est qu'elles paraissent être le lieu de construction d'une identité spécifique et unique, subversive, revendicatrice et émancipatrice. Comme le soutient ici Carolyn Cooper dans sa contribution, et en écho avec les analyses développées par

d'autres chercheurs jamaïcains évoqués plus bas, le dancehall, le *dance hall* et le *slackness* sont aussi des modalités de contestation et d'émancipation des ordres sociaux et politiques oppressifs hérités de l'esclavage et du colonialisme. Et encore plus profondément, cette construction identitaire pourrait même représenter, à travers l'« orali-ture », c'est-à-dire une forme de littérature orale, incarnée par la musique jamaïcaine (Devonish, 1998), l'émergence d'une conscience nationale. C'est l'analyse que développent dans ce numéro Hubert Devonish et Byron Jones, en soulignant, au-delà des discours, la langue portée et promue par les musiques jamaïcaines : le jamaïcain, aussi appelé Patois ou Patwa. Derrière la langue officielle qu'est l'anglais, le jamaïcain est en effet la langue populaire, nationale, de la Jamaïque, et elle est devenue, au fil des années, la principale langue de création musicale, contribuant en cela à la constitution d'une identité nationale proprement jamaïcaine, qui finit par rentrer en contradiction et conflit avec l'ordre établi de l'État jamaïcain lui-même.

### **Communautés de fans et diffusion de la culture musicale jamaïcaine en Occident**

Cette introduction et ce dossier n'ont bien sûr pas pour ambition de définir et de caractériser une fois pour toutes les musiques jamaïcaines, et ce qui les rend, justement « jamaïcaines » – quête très probablement vaine et trompeuse. Ils n'ont pas non plus pour objectif d'en rendre compte de manière exhaustive et encyclopédique, mais celui

d'offrir une présentation, une analyse et une discussion des principaux traits caractéristiques de la production musicale issue de cette île, en écho avec les thématiques et débats qui alimentent le champ des recherches académiques sur la musique jamaïcaine – champ relativement récent, mais à l'essor très marqué depuis les années 1990.

Avant cela, avec l'arrivée des premières sonorités jamaïcaines dans les années 1960 (avec le ska au Royaume-Uni notamment) et puis, surtout, dans les années 1970 (avec l'écho mondial de Bob Marley), les musiques jamaïcaines se sont constituées un milieu de fans dévoués et investis hors de Jamaïque, peut-être du fait de leurs sonorités spécifiques, de leur aspect « contre-culturel » et contestataire (Hebdige, 2008), de leurs pratiques propres – qui prennent du temps à découvrir et acquérir – et enfin de leur structure en réseau, par l'intermédiaire notamment de ces *riddims* qui invitent à l'organisation et à l'exploration. Pour reprendre des analyses économiques, le plaisir tiré de l'écoute des musiques jamaïcaines est probablement fortement dépendant de la connaissance et de la familiarité de l'auditeur, construites comme un « capital de consommation » (Stigler & Becker, 1997) au fur et à mesure de son écoute et de son exploration de cette écologie spécifique.

Quoi qu'il en soit, cette communauté de fans et ses figures d'experts – collectionneurs, journalistes ou spécialistes – ont permis la préservation et la construction d'une somme considérable d'informations sur les musiques jamaïcaines et leur contexte. Les sites internet mentionnés plus haut de recension et d'organisation de la production musicale jamaïcaine en sont des exemples, dans la

« Wi likkle but wi tallawah ! »

lignée de l'immense et exceptionnel travail initié il y a 25 ans par Bob Schoenfeld et Mike Turner dans le cadre du projet Roots Knotty Roots, qui continue aujourd'hui<sup>9</sup>. Notons à ce propos que l'apprentissage et la valorisation par cette communauté de l'expertise discographique (avec tous les cultes, polémiques et manies qui en découlent) inscrivent pleinement les musiques jamaïcaines dans la « discomorphose » (Hennion, Maisonneuve et Gomart, 2000), caractéristique typique de l'histoire et des mondes des musiques populaires à l'échelle mondiale.

À l'international, dès les années 1970 et 1980, avec l'arrivée des musiques jamaïcaines en Occident, puis la constitution de scènes locales de ska, de reggae, de dub et de dancehall, certains amateurs en sont devenus de véritables experts. Au Royaume-Uni, Steve Barrow, auteur avec Peter Dalton du *Rough Guide to Reggae* (1<sup>ère</sup> édition en 1997), qui reste une des principales références du champ, avec Lloyd Bradley (2001) ou John Masouri (2008, 2013), sont ainsi des figures de l'érudition sur les musiques jamaïcaines. Aux États-Unis, Roger Steffens (voir par exemple ses ouvrages de 2001 et 2017) est depuis les années 1970 une des sommités internationales sur le reggae et son histoire – et notamment sur Bob Marley. David Katz, auteur, journaliste et conférencier américain installé à Londres (voir par exemple ses ouvrages de 2000, 2003/2012 et 2011), semble aujourd'hui constituer la figure de proue de la nouvelle génération de spécialistes sur les musiques jamaïcaines. Au Canada, la photographe et journaliste Beth Lesser (1989/2002, 2008, 2011 et 2012) a joué un rôle fondamental dans la collection et la conserva-

tion de l'histoire des musiques jamaïcaines entre la fin des années 1970 et celle des années 1980. Comme le montrent les dates de publication des ouvrages des auteurs mentionnés, la littérature associée n'émerge véritablement qu'au début des années 2000 – assez récemment, donc. Mais elle a été précédée, dès la fin des années 1960, par une riche activité de fanzines, plus ou moins durables, certains de très haute tenue, alimentés par la vitalité des communautés d'amateurs des musiques jamaïcaines – tels *Pressure Drop*, *Small Axe*, *The New York Reggae Times* ou encore *Reggae Beat* (devenu *The Reggae & African Beat*<sup>10</sup>).

Plus près de nous, en France, la connaissance du reggae – mais aussi des autres types de musique jamaïcaine – s'est développée plus tardivement, le lien historique avec la Jamaïque étant, dans une perspective postcoloniale, beaucoup plus ténu en France qu'en Grande-Bretagne (Guibert, 2006 : 256-8). Il s'est construit en parallèle de l'émergence d'une véritable scène reggae, dub et ragga française, entre la fin des années 1980 et le début des années 1990 (Musso, 2010 ; Kroubo Dagnini, 2017 : 251-3) : la production musicale venue de Jamaïque connaît une diffusion accrue, tandis qu'un milieu d'artistes reggae et dancehall français se constitue, inscrivant certains titres au hit-parade (Princess Erika avec « Trop de bla bla » [1988], Tonton David avec « Peuples du Monde » [1990]), puis intégrant pleinement le paysage musical français (avec Sinsemilia, Tryo, Pierpoljak, pour ne citer qu'eux). Le développement d'une scène dub spécifiquement française, avec des groupes comme High Tone, Zenzile ou Improvisators Dub, aux membres souvent issus de la mouvance rock, comme celui des festivals dédiés



aux musiques jamaïcaines, tels le Garance Reggae Festival dont la 1<sup>ère</sup> édition remonte à 1989 (mais qui se trouve en difficulté depuis quelques années) ou le Dub Camp Festival, qui, depuis 2014, est devenu le plus grand festival européen dédié à la culture *sound system*, témoignent de l'ancrage des musiques jamaïcaines dans la culture musicale française.

Parallèlement, la connaissance et la diffusion en France de ces musiques issues de Jamaïque ont aussi pour beaucoup reposé sur l'effort remarquable d'amateurs devenus spécialistes, érudits et experts, notamment Bruno Blum (par exemple 2000/2010 et 2004/2010) et Thibault Ehrengardt (2012, 2015 et 2016). Ce dernier, qui dirige aujourd'hui la maison DREAD Éditions consacrée notamment à la Jamaïque et à ses musiques, fut rédacteur en chef de *Natty Dread*, fanzine francophone de référence de 1995 à 2010 – auquel Kenneth Bilby lui-même, un des principaux chercheurs contemporains sur les musiques jamaïcaines, rend hommage dans sa recension de l'ouvrage d'Alexandre Grondeau (2016) publiée dans ce numéro. C'est également une journaliste et écrivaine française, Hélène Lee, qui a publié l'ouvrage de référence sur « le premier Rasta », Leonard P. Howell (2010).

### Un champ de recherche académique récent mais dynamique

Tous ces amateurs et fans, devenus collectionneurs, érudits et experts, ont joué et continuent à jouer un rôle fondamental dans la construction, la conservation et l'analyse des musiques

jamaïcaines, et donc dans la compréhension et la diffusion de leurs modalités d'expérience et de pratique – en particulier pour les publics non-jamaïcains. Même si les frontières sont poreuses entre ces milieux, avec par exemple David Katz qui est devenu un acteur majeur des activités de recherche du champ aujourd'hui, l'intérêt plus strictement académique ou universitaire sur la Jamaïque et sa production musicale, qui émerge entre la fin des années 1960 et le début des années 1970, semble n'avoir pris véritablement son envol qu'à la fin des années 1990 – mais son développement a été extrêmement rapide depuis. Pour en prendre une illustration, le premier guide bibliographique des ressources pour l'étude des musiques jamaïcaines est un article publié en 1980 par Leroy M. Backus III : il compte un peu moins de 150 références, sur tous les aspects de la Jamaïque et son histoire. Son successeur est un ouvrage de John Gray publié en 2011, qui en compte un peu plus de 3 600. Même si le champ couvert par John Gray en 2011 est un peu plus large que celui de Backus III trente ans plus tôt, il n'en reste pas moins que la différence d'ordre de grandeur est assez significative sur l'expansion du champ sur cette période.

À partir de la fin des années 1990, de nombreux chercheurs, au Royaume-Uni, aux États-Unis et ailleurs, publient en effet une série d'ouvrages cruciaux d'histoire et d'analyse des musiques jamaïcaines et de leur contexte – des travaux généraux (Moskowitz, 2006 ; Bilby, 2016), mais aussi un grand nombre d'ouvrages et d'articles sur des thèmes et problématiques plus spécifiques, comme la commercialisation de la

« Wi likkle but wi tallawah ! »

musique jamaïcaine en Occident (Alleyne, 1998, 2000), la pratique du *sound system* (Stolzoff, 2000 ; Henriques, 2011 ; MacLeod, 2015), le dub (Veal, 2007), le ska (Augustyn, 2010 et 2013), le rapport à la mémoire (Daynes, 2010), la danse (Sörgel, 2007) ou encore la lutte des Marrons et le mouvement Rasta (Zips, 1999, 2006 et 2011). Et cette liste déjà trop longue ne rend pourtant pas justice à la quantité, à la qualité et à la diversité des contributions scientifiques sur cet objet. Le soutien financier apporté aujourd’hui par le Arts and Humanities Research Council britannique au projet Bass Culture porté par Mykaell Riley<sup>11</sup> et au Reggae Research Network<sup>12</sup>, manifeste l’arrivée à maturité de ce champ de recherche dans le milieu académique occidental.

Sans surprise, une importante communauté académique s’est organisée en Jamaïque même. Tandis que le Jamaica Music Museum, émanation de l’Institute of Jamaica et dirigé par Herbie Miller, œuvre à la préservation du patrimoine musical jamaïcain, une très intense dynamique de recherche s’est développée, notamment au sein de la University of the West Indies (UWI, Mona) et plus particulièrement du Institute of Caribbean Studies et de sa Reggae Studies Unit, dirigés par Sonjah Stanley Niaah. Une abondante littérature a donc émergé, notamment sur le dancehall comme genre et le *dance hall* comme espace. Une ligne particulièrement fructueuse d’argumentation s’est développée autour de la discussion de l’articulation entre pratiques et culture du *dance hall*/dancehall et construction identitaire et émancipation – individuelles comme collectives. Les travaux les plus influents

sont ceux de Carolyn Cooper (1995, 2002), de Donna Hope (2001, 2010), de Sonjah Stanley Niaah (2010) ou encore de Dennis Howard (2012). Par ailleurs, des recherches importantes ont été consacrées aux modalités et techniques de productions musicales dans le cadre jamaïcain (Hitchins, 2014 ; Howard, 2016). Au-delà du secteur musical *stricto sensu*, les chercheurs jamaïcains ont apporté des contributions décisives sur la construction d’une culture et d’une identité propres à la Jamaïque, à travers son histoire (Hutton, 2015), le mouvement Rasta (Hutton *et alii*, 2015), ou encore sa langue (Devonish, 1986/2007, 1998). Symbole de l’émergence de ce champ de recherche sur les musiques jamaïcaines, et – sans surprise – de son centrage en Jamaïque, l’Institute of Caribbean Studies et sa Reggae Studies Unit organisent tous les deux ans environ depuis 2008 la Global/International Reggae Conference, qui constitue maintenant le point de rencontre et d’échange entre les chercheurs – mais aussi les praticiens – de Jamaïque et d’ailleurs investis dans ce champ. L’édition 2017 s’est tenue en février, et ce numéro de *Volume!* propose les recensions des ouvrages issus de précédentes éditions, de 2010 et de 2013 (Hope, respectivement 2013 et 2015<sup>13</sup>).

En France même, le champ a été ouvert très précocement, dès 1982, par un ouvrage fondateur de Denis-Constant Martin. Mais, après les contributions importantes et discutées plus haut de spécialistes comme Bruno Blum ou Thibault Erhengardt, il faudra attendre les années 2000 voire 2010 pour qu’une véritable dynamique de recherche émerge. Depuis lors, une littérature

encore quantitativement limitée mais néanmoins significative s'est intéressée à l'exploration des musiques jamaïcaines, en général (Kroubo Dagnini, 2011), ou dans certaines de ses dimensions spécifiques, comme les pratiques des *versions* et du dub (Elfordy, 2002 ; Vendryes, 2010, 2015), ou des DJs (Doumerc & Kroubo Dagnini, 2015<sup>14</sup>). Sarah Daynes a également apporté des contributions importantes sur le rapport à la mémoire (Daynes, 2003), ainsi que Giulia Bonacci sur l'histoire du mouvement Rastafari et le rapport à l'Afrique (2010, 2013). Abdoulaye Gaye (2011) propose également une description et une analyse de la culture jamaïcaine – notamment musicale – dans son contexte social, tandis que Romain Cruse a porté son regard de géographe sur la Jamaïque et ses évolutions contemporaines (2012 [avec Fred Célimène], 2016). La recherche française sur les musiques jamaïcaines reste donc quantitativement assez limitée, mais très variée, et la soutenance d'au moins deux thèses très récentes (Marie-Magdeleine, 2013 ; et Razzanti, 2016), laisse espérer que sa dynamique d'émergence va se confirmer – dynamique à laquelle, espérons-le, pourront contribuer l'exposition *Jamaica Jamaica!* organisée cette année à la Philharmonie de Paris, la première de cette ampleur sur la musique jamaïcaine, accompagnée d'un catalogue qui réunit parmi les plus grands experts du sujet (Carayol & Vendryes, 2017), ainsi que ce numéro spécial.

## **Volume ! Inna Jamaican stylee**

Ce numéro spécial se propose donc d'offrir, pour la première fois dans une revue francophone portant sur les musiques populaires, un aperçu des perspectives et des thématiques qui animent la recherche contemporaine sur les musiques jamaïcaines. Il réunit ainsi tout un ensemble de contributeurs, français, jamaïcains et d'autres horizons, dont les réflexions nourrissent les trois grandes problématiques dégagées dans cette introduction : les pratiques des musiques jamaïcaines, leurs discours et leurs significations, et enfin leurs relations avec d'autres scènes musicales. Les huit articles proposés dans ce dossier ont été décrits plus haut, au fil de cette introduction, et s'organisent comme suit.

Une première section, « Pratiques phonographiques », traite des pratiques caractéristiques des musiques issues de la Jamaïque : le principe créatif du *riddim* (Peter Manuel & Wayne Marshall) et l'« écologie médiatique » auquel il correspond, présentée dans le cas français (Jean-Christophe Sévin). La deuxième section, « “Culture”, “slackness” et émancipation », quant à elle, présente différents aspects des discours et des significations portés par les musiques jamaïcaines : leurs facettes *culture* à travers le cas de Chronixx (Giulia Bonacci) et symétriquement *slackness* à travers celui de Vybz Kartel (Emmanuel Parent) ; Carolyn Cooper discute ensuite de la portée émancipatrice du *slackness*, tandis que Hubert Devonish et Byron Jones analysent la signification des musiques jamaïcaines et de leur langue pour la construction d'une identité nationale jamaïcaine.

« Wi likkle but wi tallawah ! »

Enfin, la troisième et dernière section, « Circulations », aborde les relations entre les musiques jamaïcaines et la scène musicale internationale, à travers les cas du jazz (Herbie Miller et Roberto Moore) et des pratiques et recherches associées au *sound system* à travers le monde (Brian D'Aquino, Julian Henriques & Leonardo Vidigal).

Un dernier article, proposé en varia, sur l'« obsécité » des morceaux de l'artiste de blues Lucille Bogan, permet de mettre en perspective les débats

sur le *slackness* jamaïcain avec d'autres pratiques musicales de l'Atlantique noir.

Enfin, une série de douze recensions sur des ouvrages importants et récents sur l'étude des musiques jamaïcaines, de leur contexte et de leur culture, propose un tour d'horizon de la recherche contemporaine sur ces questions, en réunissant, à travers les travaux recensés et leurs recenseurs, un grand nombre des spécialistes et chercheurs évoqués au cours de cette introduction.

---

## Remerciements

Je tiens à remercier toutes les personnes qui ont permis la conception et la réalisation de ce numéro de *Volume!* consacré aux musiques populaires jamaïcaines. Il s'agit d'abord, bien sûr, de l'équipe de *Volume!* et des éditions Mélanie Seteun, en particulier Jedediah Sklower et Emmanuel Parent, ainsi que Jérôme Guibert, Matthieu Saladin, Béatrice Rattréma, Cécile Verschaeve, Dario Rudy, Catherine Guesde et Michael Spanu. Le projet de ce numéro a aussi été initié par l'exposition *Jamaica Jamaica!* organisée à la Cité de la Musique – Philharmonie de Paris, dont il a

bénéficié du soutien : je remercie en particulier Sébastien Carayol, Marion Challier et Stéphane Roth. Je remercie également chaleureusement les artistes – Robin Clare, Maya Mitten et Cosmo Whyte – dont les œuvres illustrent ce numéro. Enfin, je tiens également à remercier Claire Martinet et Alexandre Tanase pour leurs traductions, Audrey Bangou pour ses relectures, ainsi que les collègues qui ont participé au processus d'évaluation des différents articles proposés dans ce dossier.

## Bibliographie

- ALLEYNE Mike (1998), « “Babylon Makes the Rules” : The Politics of Reggae Crossover », *Social and Economic Studies*, vol. 47, n° 1, p. 65-77.
- (2000), « White Reggae : Cultural Dilution in the Record Industry », *Popular Music and Society*, vol. 24, n° 1, p. 15-30.
- AUGUSTYN Heather (2010), *Ska : An Oral History*, Jefferson, McFarland.
- (2013), *Ska : The Rhythm of Liberation*, Lanham, Scarecrow Press.
- BACKUS III Leroy M. (1980), « An Annotated Bibliography of Selected Sources on Jamaican Music », *The Black Perspective in Music*, vol. 8, n° 1, p. 35-53.
- BARROW Steve & DALTON Peter (2004) [1997], *The Rough Guide to Reggae*, 3<sup>ème</sup> édition, Londres, Rough Guides Ltd.
- BILBY Kenneth (2016), *Words of Our Mouth, Meditations of Our Heart : Pioneering Musicians of Ska, Rocksteady, Reggae, and Dancehall*, Middletown (Conn.), Wesleyan University Press.
- BLUM Bruno (2000/2010), *Le Reggae*, 1<sup>ère</sup> édition, Paris, J'ai lu ; 2<sup>e</sup> édition révisée, augmentée et illustrée, Paris, Le Castor Astral.
- (2004/2010), *Bob Marley, le reggae et les rastas*, 1<sup>ère</sup> édition, Paris, Hors Collection ; 2<sup>e</sup> édition révisée et augmentée et illustrée, Paris, Hors Collection.
- BONACCI Giulia (2010), *Exodus! l'histoire du retour des Rastafariens en Ethiopie*, 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.
- BRADLEY Lloyd (2001), *Bass Culture : When Reggae Was King*, Londres, Penguin Books.
- CARAYOL Sébastien & VENDRYES Thomas (2017), *Jamaica Jamaica!* (catalogue de l'exposition organisée à la Philharmonie de Paris sur les musiques jamaïcaines, 4 avril – 13 août 2017), Paris, Philharmonie de Paris & La Découverte.
- CHANG Kevin O'Brien & CHEN Wayne (1998), *Reggae Routes*, Philadelphie, Temple University Press.
- COOPER Carolyn (1995), *Noises in The Blood : Orality, Gender and the « Vulgar » Body of Jamaican Popular Culture*, Durham, Duke University Press.
- (2004), *Sound Clash : Jamaican Dancehall Culture at Large*, New York, Palgrave Macmillan.
- (ed.) (2012), *Global Reggae*, Kingston, University of the West Indies Press.
- CRUSE Romain (2016), « Jamaïque : l'envers de la carte postale », *Questions Internationales*, n°s 79-80.
- CRUSE Romain & CÉLIMÈNE Fred (2012), *La Jamaïque, les raisons d'un naufrage*, Presses universitaires des Antilles-Guyane.
- DAYNES Sarah (2003), « La notion de diaspora dans les paroles de reggae : l'exemple de l'élaboration d'une mémoire collective sociopolitique », in

« Wi likkle but wi tallawah ! »

- BONACCI Giulia & FILA-BAKABADIO Sarah (eds), *Musiques populaires : Usages sociaux et sentiments d'appartenance*, Paris, Éditions de l'EHÉSS.
- (2010), *Time and Memory in Reggae Music : The Politics of Hope*, Manchester, Manchester University Press.
- DEVONISH Hubert (1986/2007), *Language and Liberation : Creole Language Politics in the Caribbean*, 1<sup>ère</sup> éd., Londres, Karia Press, 1986 ; 2<sup>e</sup> éd., Kingston, Arawak Press, 2007.
- (1998), « Electronic Orature: The Deejay's Discovery », *Social and Economic Studies*, vol. 47, n° 1, p. 33–53.
- DOUMERC Éric & KROUBO DAGNINI Jérémie (2015), *DJs & Toasters jamaïcains : 1970-1979. Histoire, thématiques et symboles*, Rosières-en-Haye, Camion Blanc.
- ELFORDY Wilfried (2002), « Le Dub jamaïcain : du fond sonore au genre musical », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 1, n° 1, p. 39-46.
- ERHENGARDT Thibault (2012), *Les Gangs de Jamaïque*, Le Perreux-sur-Marne, Dread Éditions.
- (2015), *Histoire de la Jamaïque, de 1494 à 1838*, Le Perreux-sur-Marne, Dread Éditions.
- (2016), *Reggae et politique dans les années 1970*, Le Perreux-sur-Marne, Dread Éditions.
- FRANCFORT Didier (2007), « La Marseillaise de Serge Gainsbourg », *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire*, vol. 2007/1, n° 93, p. 27-35.
- GAYE Abdoulaye (2011), *Jamaïque : La culture depuis l'indépendance*, Paris, L'Harmattan.
- GILROY Paul (1994), *The Black Atlantic : Modernity and Double Consciousness*, Londres, Verso.
- GRAY John (2011), *Jamaican Popular Music : From Mento to Dancehall Reggae : A Bibliographic Guide*, Nyack (NY), African Diaspora Press.
- GRONDEAU Alexandre (2016), *Reggae Ambassadors : la légende du reggae*, Aix-en-Provence, La Lune sur le toit.
- GUIBERT Gêrôme (2006), *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France*, Paris, Irma/seteun
- HEBDIGE Dick (2008) [1979], *Sous-culture : le sens du style*, trad. Marc SAINT-UPÉRY, Paris, La Découverte/Zones, en ligne sur : [http://www.editions-zones.fr/spip.php?page=lyberplayer&cid\\_article=61](http://www.editions-zones.fr/spip.php?page=lyberplayer&cid_article=61).
- HENNION Antoine, MAISONNEUVE Sophie & GOMART Émilie (2000), *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française.
- HENRIQUES Julian (2011), *Sonic Bodies. Reggae Sound Systems, Performance Techniques, and Ways of Knowing*, New York, Continuum.
- HILL Jr Edwin C. (2003), « Aux armes, et caetera! re-covering nation for cultural critique », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 2, n° 2, p. 115-127.
- HITCHINS Ray (2014), *Vibe Merchants : The Sound Creators of Jamaican Popular Music*, Farnham, Ashgate Publishing.
- HOPE Donna P. (2001), *Inna Di Dancehall : Popular Culture and the Politics of Identity in Jamaica*, Kingston, University of the West Indies Press.
- (2010), *Man Vibes : Masculinities in the Jamaican Dancehall*, Kingston, Ian Randle Publishers.

- (ed.) (2013), *International Reggae : Current and future trends in Jamaican Popular Music*, New Orleans, Pelican Publishers.
- (ed.) (2015), *Reggae from Yaad : Traditional and Emerging Themes in Jamaican Popular Music*, Kingston, Ian Randle Publishers.
- HOWARD Dennis (2012), *Rantin from Inside the Dancehall*, New York, Jahmento Publishers.
- (2016), *The Creative Echo Chamber : Contemporary Music Production in Kingston Jamaica*, Kingston, Ian Randle Publishers.
- HUTTON Clinton A., BARNETT Michael A., DUNKLEY D.A. & NIAAH Jahlani A.H. (eds.) (2015), *Leonard Percival Howell and the Genesis of Rastafari*, Kingston, University of the West Indies Press.
- KATZ David (2000), *People Funny Boy : The Genius of Lee « Scratch » Perry*, Londres, Omnibus Press.
- (2003/2012), *Solid Foundation : An Oral History of Reggae*, 1<sup>ère</sup> éd., Londres, Bloomsbury ; 2<sup>e</sup> éd., Londres, Jawbone Press.
- (2011), *Jimmy Cliff : An Unauthorised Biography*, Oxford, Signal Books.
- KROUBO DAGNINI Jérémie (2011), *Vibrations jamaïcaines. L'Histoire des musiques populaires jamaïcaines au XX<sup>e</sup> siècle*, Rosières-en-Haye, Camion Blanc.
- (ed.) (2016), *Musiques noires. L'Histoire d'une résistance sonore*, Rosières-en-Haye, Camion Blanc.
- (2017), « Exodus : les musiques jamaïcaines à travers le monde », in CARAYOL Sébastien & VENDRYES Thomas (eds.), *Jamaica Jamaica!* (catalogue de l'exposition organisée à la Philharmonie de Paris sur les musiques jamaïcaines, 4 avril – 13 août 2017), Paris, Philharmonie de Paris & La Découverte.
- LEE Hélène (2010), *Le premier rasta*, Paris, Flammarion.
- LESCOP Gildas (2012), « Skinheads : du reggae au Rock Against Communism », *Volume! La revue des musiques populaire*, vol. 9, n° 1, p. 129-149.
- LESSER Beth (1989/2002), *King Jammy's*, 1<sup>ère</sup> éd., Helsinki, Black Star/Music Tree ; 2<sup>e</sup> éd., Toronto, ECW Press.
- (2008), *Dancehall : The Rise of Jamaican Dancehall Culture*, Londres, Soul Jazz Records.
- (2011), *The Legend of Sugar Minott and Youth Promotion*, Londres, Muzik Tree.
- (2012), *Rub-a-Dub Style : The Roots of Modern Dancehall*, Toronto, Beth Kingston.
- MACLEOD Erin C. (2015), « “The Only Good System is a Sound System” : The Dub Riddim Revival in Kingston », *Dancecult*, vol. 7, n° 2.
- MANUEL Peter & Marshall Wayne (2006), « The riddim method: aesthetics, practice, and ownership in Jamaican dancehall », *Popular Music*, vol. 25, n° 3, p. 447-470.
- MARIE-MAGDELEINE Loïc (2013), *Entre violence, sexualité et luttes sociales, le destin paradoxal du dancehall*, thèse soutenue à l'École doctorale pluridisciplinaire (Pointe-à-Pitre), Centre de recherches interdisciplinaires en lettres, langues, arts et sciences humaines.

« Wi likkle but wi tallawah ! »

- MARTIN Denis-Constant (1982), *Aux sources du reggae : Musique, société et politique en Jamaïque*, Marseille, Éditions Parenthèses.
- MASOURI John (2008), *Wailing Blues : The Story of Bob Marley's Wailers*, Londres, Omnibus Press.
- (2013), *Steppin' Razor : The Life of Peter Tosh*, Londres, Omnibus Press.
- MCCARTHY Leonard J. (2007), *The Significance of Corporeal Factors and Choreographic Rhythms in Jamaican Popular Music Between 1957–1981 (Ska, Rocksteady, Reggae), With an Historical and Critical Survey of all Relevant Literature Dealing with Jamaican Folk, Religious and Popular Musics and Dance*, thèse de doctorat, York University.
- (2017), « Caractéristiques d'une musique populaire », in CARAYOL Sébastien & VENDRYES Thomas (eds.), *Jamaica Jamaica!* (catalogue de l'exposition organisée à la Philharmonie de Paris sur les musiques jamaïcaines, 4 avril – 13 août 2017), Paris, Philharmonie de Paris & La Découverte.
- MOSKOWITZ David V. (2006), *Caribbean Popular Music : An Encyclopedia of Reggae, Mento, Ska, Rock Steady, and Dancehall*, Westport, Greenwood Press.
- MUSSO Joseph (2010), *Les pionniers du reggae en France*, Laboutiquedesartistes.
- PARENT Emmanuel (ed.) (2011), « Peut-on parler de musique noire? », *Volume! La revue des musiques populaires*, vol. 8, n° 1.
- RAZZANTI Valérie (2016), *Sidewalk doctor : naissance de l'industrie de la musique en Jamaïque : une histoire*, thèse soutenue à l'EHESS (Paris), Institut des mondes africains.
- RAHKONEN Carl (1994), « What is World Music? », *World Music in Music Libraries, Technical Report*, n° 24, Canton (MA), Music Library Association.
- SAMRA Mandeep, HUXTABLE Paul & FINGERS Al (2014), *Sound System Culture*, Londres, One Love Books.
- SÖRGEL Sabine (2007), *Dancing postcolonialism : the National Dance Theatre Company of Jamaica*, Bielefeld, Transcript-Verlag.
- STANLEY NIAAH Sonjah (2010), *DanceHall : From Slave Ship to Ghetto*, Ottawa, University of Ottawa Press.
- STEFFENS Roger (2001), *The World of Reggae Featuring Bob Marley : Treasures from Roger Steffens' Reggae Archives*, Global Treasures.
- (2017), *So Much Things to Say : The Oral History of Bob Marley*, New York, W. W. Norton & Company.
- STOLZOFF Norman C. (2000), *Wake The Town & Tell The People : Dancehall Culture in Jamaica*, Durham, Duke University Press.
- STIGLER George J. & BECKER Gary S. (1997), « De Gustibus Non Est Disputandum », *The American Economic Review*, vol. 67, n° 2, p. 76-90.
- SULLIVAN Paul (2014), *Remixology : Tracing the Dub Diaspora*, Londres, Reaktion Books.
- TAGG Philip (2008), « Lettre ouverte sur les musiques "noires", "afro-américaines" et "européennes" », *Volume! La revue des musiques populaires*, vol. 6, n° 1-2, p. 135-161.
- VEAL Michael (2007), *Dub : Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae*, Middletown, Wesleyan University Press.



- VENDRYES Thomas (2010), « Des *versions* au *riddim*. Comment la reprise est devenue le principe de création musicale en Jamaïque (1967-1985) », *Volume! La revue des musiques populaires*, vol. 7, n° 1, p. 191-222.
- (2015), « Versions, Dubs and Riddims : Dub and the Transient Dynamics of Jamaican Music », *Dancecult*, vol. 7, n° 2, p. 5-24.
- ZIPS Werner (1999), *Black rebels : African-Caribbean freedom fighters in Jamaica*, Kingston, Ian Randle Publishers.
- (2006), *Rastafari : A universal philosophy in the third millennium*, Kingston, Ian Randle Publishers.
- (2011), *Nanny's Asafo warriors : The Jamaican Maroons' African experience*, Kingston, Ian Randle Publishers.

## Discographie

- BUJU BANTON (1992), « Boom Bye-Bye », Shang Muzik.
- CHRONIXX (2014), « Capture Land », Chronixx Music.
- MARLEY Bob (1971/1972), « Send Me That Love », Tuff Gong.
- PRINCESS ERIKA (1988), « Trop de bla bla », Polydor.
- TONTON DAVID (1990), « Peoples du Monde », Virgin.

## Sites Internet

[www.algoriddim.org](http://www.algoriddim.org)  
[www.jamrid.com](http://www.jamrid.com)  
[www.riddimbase.org](http://www.riddimbase.org)

[www.riddimguide.com](http://www.riddimguide.com)  
[www.reggaefever.ch/rkr/](http://www.reggaefever.ch/rkr/)

« Wi likkle but wi tallawah ! »

## Notes

1. En s'appuyant sur les informations disponibles sur les sites de référencement de la production musicale jamaïcaine [www.riddimguide.com](http://www.riddimguide.com), [www.riddimbase.org](http://www.riddimbase.org) et [www.jamrid.com](http://www.jamrid.com) [consultés le 17 mars 2017].
2. *Ibid.*
3. Comme l'illustre très bien, quoique de manière probablement assez imprécise, la carte interactive de l'évolution de la musique de danse occidentale disponible à l'adresse suivante : <http://www.thomson.co.uk/blog/wp-content/uploads/infographic/interactive-music-map/index.html> [consulté le 17 mars 2017].
4. Liste disponible à l'adresse <http://www.rollingstone.com/music/lists/100-greatest-artists-of-all-time-19691231> – Bob Marley occupe la 11<sup>e</sup> place.
5. Article qui ouvre un numéro spécial de *Volume!* consacré justement à cette question : « Peut-on parler de musique noire ? » (Parent, 2011)
6. Voir McCarthy (2017) pour une présentation synthétique des caractéristiques musicales des musiques jamaïcaines, et McCarthy (2007) pour une étude approfondie.
7. Cette notion de « *riddim* » est d'ailleurs devenue tellement centrale dans la pratique et l'écoute des musiques jamaïcaines qu'elle structure toutes les sites web les référençant, qui y font directement référence dans leurs nom et adresse : [www.riddimguide.com](http://www.riddimguide.com), [www.riddimbase.org](http://www.riddimbase.org), [www.jamrid.com](http://www.jamrid.com) ou encore [www.algoriddim.org](http://www.algoriddim.org).
8. Pour éviter trop de confusion, il est choisi ici d'écrire dancehall quand il s'agit du genre musical, et dance hall quand il s'agit de l'espace de danse créé par le *sound system*.
9. Ce projet et ses résultats sont aujourd'hui disponibles en ligne à l'adresse <http://www.reggaefever.ch/rkr/> [consulté le 22 mars 2017].
10. Une liste de différents fanzines ainsi que de brèves descriptions sont par exemple proposées par la bibliothèque de l'Université de Miami, pour ceux qu'elle conserve : <http://proust.library.miami.edu/findingaids/?p=collections/findingaid&id=1460> [consulté le 20 mars 2017].
11. <http://gtr.rcuk.ac.uk/projects?ref=AH%2FN001826%2F1> [consulté le 22 mars 2017].
12. <https://reggaenetwork.wordpress.com/> [consulté le 22 mars 2017].
13. La première édition, de 2008, a également donné lieu à un ouvrage collectif, dirigé par Carolyn Cooper en 2012.
14. Voir aussi Kroubo Dagnini (2016).