

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

8 : 2 | 2011

Sex Sells, Blackness too?

Tout n'est pas si noir dans cet Atlantique... noir ! Du Bandit au Rebelle : transformations de la masculinité dans la musique reggae Dancehall

Werner Zips

Traducteur : Franck Freitas et Jedediah Sklower



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/volume/2718>

DOI : 10.4000/volume.2718

ISSN : 1950-568X

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2011

Pagination : 123-159

ISBN : 978-2-913169-30-2

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Werner Zips, « Tout n'est pas si noir dans cet Atlantique... noir !

Du Bandit au Rebelle : transformations de la masculinité dans la musique reggae Dancehall », *Volume !*

[En ligne], 8 : 2 | 2011, mis en ligne le 15 décembre 2013, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/volume/2718> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.2718>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Tout n'est pas si noir dans cet Atlantique... noir!

Du Bandit au Rebelle :
transformations de la masculinité
dans la musique reggae Dancehall

par

Werner Zips

Universität Wien

Résumé : À contre-courant des discours essentialistes et des explications racialistes sur la responsabilité envers les victimes et/ou des auteurs de violences, ma contribution analysera les formations textuelles et performatives de la violence dans la musique reggae dancehall. Dans cette perspective, je m'intéresserai aux influences tant extérieures que locales, qui contribuent à la construction d'une figure complexe qu'est celle du « Rude Boy ». J'analyserai cette identité sous l'angle des théories de la pratique, notamment à travers le concept bourdieusien d'habitus. La figure du « Rude Boy », analysée sous le prisme de ces « outils analytiques », devrait permettre de questionner certaines des hypothèses paradigmatiques autour du concept d'hybridité développé par Paul Gilroy dans son ouvrage majeur *L'Atlantique Noir – Modernité et Double conscience*, et qu'il oppose à la revendication de l'« authenticité » d'une pensée essentialiste et nationaliste.

Mots-clés : *hybridité – authenticité – habitus – Rude B(w)oy – Reggae Dancehall*

« Born and raised as a Rebel
 Some folks say, I may be miserable
 Always stand up for my rights
 And that's the reason why they give me a fight...
 Yes, I'm a Rebel with a cause
 For that cause, that cause, that old babylon cause... »
 (Gregory Isaacs, *Rebel with a Cause*, 1987)

Le reggae dancehall représente l'une des expressions artistiques de l'expérience caribéenne les plus vibrantes et les plus innovantes de ces dernières décennies¹ et pourrait servir de champ d'étude viable pour analyser empiriquement certains des attributs distinctifs des formes culturelles noires, celles sur lesquelles Paul Gilroy s'est appuyé pour fabriquer le concept d'« Atlantique noir », comme version critique spécifiquement noire d'une contre-modernité.

Dans cette contribution, j'analyserai le champ très spécifique du reggae pour remettre en cause certaines des propositions de Gilroy (1993), qui découlent de son concept de « contre-culture de la modernité », développé pour critiquer vivement les diverses formes de nationalismes culturels et politiques qui étaient dominantes dans les discours politiques noirs au moment de la rédaction de son ouvrage. Cet article aura pour seul objectif de proposer une analyse alternative à celle formulée par Gilroy sur la musique reggae. Son aspiration à dépasser l'opposition stérile entre une politique noire (*Black politics*) dite essentialiste (ou afrocentriste, celle du « *Blakk Africa* » supposément prémoderne et/ou antimoderne) et celle dite anti-essentialiste de l'« Atlantique noir légitimement hybride » me semble tourner court. [En effet] l'hybridation et l'authentification pourraient être interprétées comme autant de stratégies situées d'émancipation [*empowerment*]. Au lieu d'incarner des principes d'action absolus, l'hybridité et l'authenticité pourraient toutes deux être interprétées comme des formes de capital symbolique donnant sens à une situation précise, pendant une période donnée, dans

1. Pour une vue d'ensemble de la musique reggae et de ses différents sous-genres, en particulier du reggae dancehall, cf. : Chang et Chen (1998), Davis et Simon (1979), et Johnson et Pine (1982).

Tout n'est pas si noir dans cet Atlantique... noir !

le but d'atteindre des objectifs stratégiques. L'auteur de *L'Atlantique noir* privilégie, selon moi, une conception positive de l'hybridation en opposition avec une idéologie de l'authenticité construite négativement. L'exemple empirique du reggae dancehall offre cependant un accès parfait à une scène jamaïcaine locale, dans laquelle, par comparaison, la puissance politique et anti-raciste de ses variantes hybrides et « authentiquement afrocentristes » n'est d'emblée pas si évidente.

Retraductions locales d'images globalisées

La musique reggae dancehall émergea dans les conditions violentes de la géographie politique de Kingston. Celles-ci se trouvent dans une certaine mesure reflétées et reproduites dans cette musique, qui la déconstruit et la critique aussi occasionnellement. Par conséquent, l'abondante violence quotidienne que la dancehall exprime ne devrait pas être (exclusivement) comprise comme une activité endogène ou du fait d'artistes irresponsables, contrairement à l'image véhiculée majoritairement par la presse jamaïcaine ou les médias internationaux. Non pas que les « gens du ghetto », expression qui englobe l'ensemble des populations noires de Jamaïque, partagent une quelconque « tendance commune » à la résolution violente des problèmes. Ce sont les conditions économiques et sociales d'une pauvreté et d'une aliénation désespérée qui alimentent un foyer de criminalité et qui généralisent le recours à la force et à la justice arbitraire. Dans cet espace social pré-structuré, les tendances transculturelles à la violence proposées par l'industrie cinématographique globalisée trouvent un terrain fertile pour perpétuer et reproduire ces structures de comportements violents. À contre-courant des arguments essentialistes et racialisés sur la responsabilité des victimes/auteurs de violence, cette contribution scrutera les émanations textuelles et performatives de violence émanant du dancehall, afin de déceler les facteurs internes et externes qui contribuent à la construction de l'identité complexe du « mauvais garçon » [*rude boy*], ou plus récemment celle du « *Gangsta for life* » (pour paraphraser Mavado, le dernier phénomène dancehall à la mode au moment de la rédaction de cet article). Cette identité hybride sera analysée par le truchement des théories de la pratique [*praxeological theory*] et particulièrement à la lumière de la production de l'« habitus du Rude Boy ».

Le concept d'habitus peut se définir comme un « système durable et transposable de schèmes de perception, d'appréciation et d'action qui, en intégrant les expériences passées, fonctionne à chaque instant comme une matrice de perceptions, d'interprétations et d'actions rendant possible l'accomplissement de tâches infiniment diversifiées » (Bourdieu, 1972).

Les théories de la pratique concernent la relation entre les pratiques culturelles et des processus sociaux plus vastes. En me concentrant sur un champ spécifique de la production culturelle et de son histoire, je compte déterminer les positions et les rôles sociaux d'artistes reggae qui produisent cette « culture populaire ». Ceci passe par la dissection des relations sociales entre les systèmes de pensée, les institutions sociales, et les différentes formes de pouvoir matériel et symbolique². L'application de ces notions ou de ces « outils analytiques » à cet exemple empirique devrait permettre de remettre en question les présupposés paradigmatiques du concept d'hybridité qui est au cœur de celui d'Atlantique noir formulé par Gilroy, qu'il a conçu comme moyen pour lutter contre la pensée raciale et essentialiste. Je soutiendrai l'idée selon laquelle la mutation, l'hybridité et le brassage en tant que tels n'ont pas de légitimité incontestable pour « élaborer des théories plus pertinentes du racisme et de la culture politique noire » (Gilroy, 2010 : 313). L'exemple d'identités hybrides comme celles du « *Rude Boy/Outlaw* » dans les mondes jamaïcains et les réflexions émanant de la musique dancehall révèlent le besoin d'une histoire structurelle de la domination, qui semble manquer à l'essentialisation de l'hybridité comme contre-modèle aux théories essentialistes.

Par le biais des affrontements verbaux, les Deejays et les *sound systems* offrent un accès au fascinant univers cinématographique reproduit dans leurs performances scéniques, qui brouillent la frontière entre réalité et fiction³. Les pratiques scéniques de cette musique ressemblent à s'y méprendre aux chorégraphies des films de Quentin Tarantino, notamment à la revanche sanglante de *Kill Bill 1* (1994a) et *2* (1994b). En fait, les productions dancehall s'imprègnent des

-
2. La théorie de la pratique de Pierre Bourdieu (1972 et 1993) fournit un cadre théorique utile pour examiner empiriquement ces questions. En particulier, les notions de champ et d'habitus qui permettent une analyse empirique de la dialectique entre les structures sociales et les agents (Johnson, 1993 : 5-7). Cf. aussi Calhoun (1993).
3. Cf. Gayle (1982) sur les pratiques populaires de *Deejaying*.

Tout n'est pas si noir dans cet Atlantique... noir !

récits de ce genre de films, ou du moins des versions occidentale et asiatique qui influencent ce réalisateur hollywoodien. Les amateurs de reggae peu habitués à ces pratiques artistiques couramment utilisées dans la dancehall n'apprécieraient sans doute pas ce mélange des genres. En l'occurrence, ce sont des pratiques politiquement incorrectes qui dominent : l'éloge de la virilité mise en scène dans les mythes du pionnier et du gangster qui irriguent les films occidentaux. Ceux-ci mettent en scène une arrogance, une attitude misogyne envers toute forme de « féminité », une homophobie obsessionnelle et leur violence « gratuite », une culture de l'excès, des menaces de mort contre tout ce qui prétend s'opposer à ce style de vie (notamment les informateurs de la police) ; sans oublier d'autres pratiques provocatrices comme le salut au canon, les pétards, la pyrotechnie, le vol à la tire, le harcèlement sexuel, etc. (voir Salewicz et Boot, 2001 : 170-199). En d'autres termes, la réalité actuelle de la musique dancehall – la scène reggae la plus influente en Jamaïque, et de plus en plus dans le monde – est loin de l'image idéalisée du « Rebelle noir » tel qu'il est incarné par l'icône Bob Marley⁴.

La formation des gangs ou des « *posses* » [*posseism*] – comme on a coutume de les nommer dans les Westerns – émergea comme type de formation dominante dans les « politiques partisans » ou « de garnison⁵ » de Kingston (Gunst, 1995 ; Stone and Brown, 1981). Un lieu de naissance (ou une implantation, dans le cas d'une migration de la campagne vers la ville ou un pays étranger) dans un « coin » particulier d'une rue de Kingston renvoie immédiatement à une appartenance politique, donc à une affiliation et une allégeance à un *posse* en particulier. Toute personne née dans une rue appartient de fait au parti politique qui contrôle cet espace (soit à l'un des deux partis dominants – le PNP ou le JLP⁶), et ceci indépendamment de ses convictions idéologiques ou de ses affinités. Parler de la géographie politique de Kingston renvoie à ces répartitions spatiales du territoire, marqueurs d'une appartenance politique. Résider dans une localité, même une rue particulière, indique ainsi (de manière ne serait-ce factive) une identité politique. Ce phénomène fait que toutes les personnes vivant dans le

4. Cf. Cooper (1993) sur la dimension de genre ; Cooper (2004) sur la culture de la dancehall jamaïcaine en général.

5. En Jamaïque, les « garnisons » [*garrisons*] sont des enclaves urbaines où domine un parti [*ndt*].

6. People's National Party, parti social-démocrate, et Jamaican Labour Party, parti conservateur de droite (contrairement à ce que laisse entendre son nom) [*ndt*].

pâté de maison adjacent pouvaient être perçues comme des ennemis naturels. La rivalité entre les deux partis politiques était (et continue d'être) intense. Lorsque tu nais dans un « *posse* » politique – pour citer la célèbre allégorie de DJ Josey Wales – « tu bouges toujours avec le *posse* ». Au moment de la naissance de la musique dancehall dans les années 1970, cette devise avait de nombreuses similitudes avec la pensée politique du président G. W. Bush : « qui n'est pas avec nous est contre nous. » Les ennemis se définissaient par leur appartenance spatiale qui, à une certaine époque – lorsque Kingston était politiquement « *hot*⁷ » – se réduisait à une dichotomie simpliste : « tuer ou être tué ». Les habitants de Kingston devaient se préparer à tout donner (même leur vie) au parti (politique) et à son leader politique local appelé « seigneur de la zone » (*Area Don*) (Güldner, 2004 : 64).

Ce contexte particulier s'appuyait sur l'image occidentale d'un groupe d'hommes (essentiellement des bandits) se déplaçant en bande. En substance cette position présuppose un ensemble de « règles » – un code de l'honneur et de conduite régissant le groupe⁸. Une autre notion renvoie aux pratiques du *deejaying* plus que toute autre chose : *chevaucher le riddim* (le rythme) [*ride the riddim*⁹]. Le sens de cette métaphore renvoie à la capacité des artistes à « se poser sur le riddim » [*stay on the riddim*] en surpassant leurs compétiteurs par leur savoir-faire rythmique et rimique (voir Zips, 1994 : 118-145). Il y a des milliers de titres reggae qui incluent des expressions standardisées telles que « pose-toi sur le riddim comme le lézard sur une branche [*siddung [sit down] 'pon de riddim like a lizard 'pon a limb* »] ou

7. Comme cela a été vivement dépeint dans le titre dancehall « *Kingston Hot* » (1993) de Ninja Man (feat. Cocoa Tea).

8. La notion de *posse* – qui désigne au départ les bandes de criminels dans les films occidentaux – contient bien entendu des sens variables, qu'elle soit utilisée pour un groupe d'amis, pour une appartenance ou pour une organisation (légitime ou illégitime), un quartier comme le Jardin Tivoli, Waterhouse ou Dungle à Kingston, ou plus largement pour une identité nationale, voire pour une (quasi-) ethnie comme le *posse* jamaïcain, le *posse* américain, le *posse* africain, ou le *posse* étranger.

9. En musique jamaïcaine, un « *riddim* » est une structure rythmique de base, enregistrée et reprise par les DJs pour la constitution de « *versions* » spécifiques (avec ajout d'éléments mélodiques, *sampling*, chant, etc.). Cf. l'article de Thomas Vendryes (2010), « Des Versions au riddim. Comment la reprise est devenue le principe de création musicale en Jamaïque (1967-1985) », *Volume!*, n° 7-1, dossier « La Reprise », p. 191-222. [ndt]

Tout n'est pas si noir dans cet Atlantique... noir !

« chevauche le riddim comme un Cow-boy son cheval » [« *ride de riddim like a Cowboy on his horse* »]. À l'instar des rodéos, les compétences et les talents des deejays sont constamment mis au défi par leurs pairs. Les facultés artistiques à « chevaucher le riddim » sont en ce sens sémantiquement liées aux confrontations musicales du « *Sounds Clash* » (défi sonore) ou des « *Dj Clash* » (affrontement de Dj) au moment où deux *Sounds Systems* ou Deejays (ou plus) confrontent leur capital culturel (aptitudes musicales et rhétoriques), social (leur capacité à attirer les personnalités politiquement ou culturellement puissantes sur la piste de danse), et économique (infrastructures matérielles et techniques ¹⁰).

Les armes de ces duels sont, bien entendu, les « riddims » et les paroles, bien qu'à certaines occasions la violence physique semble l'emporter (Cooke, 2008 : 13). Compte tenu de la logique sous-jacente de défi et de réponse, l'ambivalence de ces rencontres artistiques n'est guère surprenante. Les confrontations sont en effet mises en scène dans une dramaturgie spectaculaire typique des acteurs des fictions importées d'Occident (Zips, 2001). Et c'est à ce moment là que la dramaturgie spectaculaire se transforme en vrai drame, lorsque des armes réelles entrent en scène. La métaphore locale pour qualifier une telle situation est le « *Sounds crash* » (collision sonore) ; elle signifie qu'un *Sounds Clash* s'est brisé en raison de l'éruption de violence – une violence qui n'est bien entendu pas une réponse directe à la musique mais qui se trouve plutôt conditionnée par les modes d'agir inscrits dans leur habitus (hybride). Contrairement aux interprétations essentialistes qui ramènent l'émergence de la violence, de la domination masculine, du sexisme et de la misogynie de ces artistes noirs (et de leurs fans) à des questions d'appartenance raciale, ces attitudes et ces pratiques ne proviennent pas exclusivement – c'est peu dire – de l'expérience culturelle noire mais, dans une large mesure, des valeurs en vigueur transmises par les expressions culturelles dominantes tels que les Westerns occidentaux (hooks, 1994 : 118).

Lorsque l'épreuve de force fortement ritualisée dans les films occidentaux ou asiatiques est remodelée dans la dancehall sous forme de duel lyrique, un processus syncrétique – souvent défini comme l'ancrage local d'un phénomène global [« *glocalisation* »] –

10. Cf. Bourdieu (1993) et Calhoun (1993) pour un aperçu général du cadre praxéologique d'analyse utilisé dans le présent article.

a lieu. On peut retrouver l'origine des performances artistiques et d'autres pratiques sociales dans diverses traditions religieuses et culturelles. Les valeurs et les attitudes inculquées par la diffusion continue des films produits à Hollywood, Hongkong ou Tokyo se combinent avec la profonde histoire des modèles de discours hérités du « *Black Talk* » (Sidran 1981). Les formes de disputes de *Men of Words* (Abrahams, 1983 : 3) dans les actes et les performances des discours noirs se joignent à la quête de respect motivant les bandits de l'Ouest ou de l'Est sauvage¹¹. Les situations et les codes présents dans ces films s'accompagnent de sens et d'intérêts qui reflètent les conditions sociales actuelles des artistes et de leurs publics dans la société jamaïcaine. Un grand nombre de ces inventions artistiques sont en réalité des reconstitutions d'images et de thèmes importés d'Hollywood, et appartenant à la culture populaire états-unienne. Au cours de l'intériorisation de ces structures inspirées des films occidentaux, le jeu se transfère dans un autre environnement culturel. Ce qui est généralement perçu comme la « personnalité jamaïcaine violemment masculine » pourrait donc être considérée comme mythique¹².

Un mythe de la violence transmis dans le contexte jamaïcain à partir des centres de production culturels les plus puissants et prospères du monde. Inutile de souligner que la culture politique guerrière qui cherche l'accès illimité et le contrôle des ressources les plus importantes, a les mêmes origines que l'arsenal d'armes de guerre et les pistolets importés dans l'île dans des quantités astronomiques.

Il n'y a aucune corrélation nécessaire entre les fictions proposées par l'industrie cinématographique occidentale, le mythe de l'Ouest sauvage et les cultures caribéennes façonnées par

11. Les joutes verbales pour obtenir la réputation de « lyriciste » [*Man of Words*] ont été interprétées comme une partie essentielle de la rhétorique noire dans les cultures africaines et diasporiques. Les compétitions (performances) techniques sont privilégiées lors des rassemblements publics et peuvent prendre une diversité de formes. Les affrontements sonores et de Djs sont la version jamaïcaine d'une forme expressive que l'on trouve dans le jazz, le calypso, la capoeira, le rap ou les joutes sarcastiques [« Playing the Dozens »] (Abrahams, 1983 : 3 ; et Zips, 1994 : 135-143).

12. Un mythe sur lequel s'appuie la structure de l'Occident avec sa « conceptualisation symboliquement simple et remarquablement profonde des croyances sociales américaines » (Wright, 1994 : 119).

Tout n'est pas si noir dans cet Atlantique... noir !

les structures de domination violente et de résistance face aux diverses formes d'oppression. Les acteurs sociaux font signifier, dans le contexte des ghettos jamaïcains, des fragments symboliques tirés de scènes spectaculaires de ces films. Ce processus ne devrait être ni interprété comme la formation d'une identité consciente, ni comme l'application ferme d'une règle ou même un ajustement structurel ordonné, mais plutôt comme l'incorporation (acceptée) subconsciente de structures de domination dans l'*habitus* (Taylor, 1993). Grâce à cette notion-clé d'*habitus* chère à sa théorie de la pratique (1972), Bourdieu cherchait à échapper aux théories mécanistes de l'action sociale sans pour autant occulter le moment structurel (ou la reproduction) de la domination :

« J'ai dit "habitus" aussi et surtout pour ne pas dire "habitude" – c'est-à-dire la capacité génératrice, pour ne pas dire créatrice, qui est inscrite dans le système des dispositions comme art – au sens fort de maîtrise pratique -, et en particulier *ars inveniendi*. » (Bourdieu et Wacquant, 1992 : 97)

« Hybridité » vs. Authenticité : certaines erreurs catégoriques

L'*habitus* – comme agrégat de dispositions durables et transposables – tend à se prémunir contre tout type de remise en cause et de critique. Un tel ensemble de structures intériorisées « cherche » des situations, des groupements sociaux et des discours auxquels il est déjà accoutumé, contribuant ainsi à sa reproduction. Mais une situation de crise sociale prolongée et récurrente le rend vulnérable à l'auto-critique et à l'auto-réflexivité. Dans le contexte (post) colonial jamaïcain, l'émergence du mouvement rastafari menaçait les présupposés eurocentrés sous-jacents à l'idée de « juste » développement social¹³. En réaction, le système dominant lança une vaste campagne de répression durant quatre décennies (des années 1930 aux années 1970) afin de « punir » les opposants à l'*habitus* colonial qui jouissaient d'une grande influence symbolique. Ce n'est que lorsque certains représentants rastafari obtinrent le capital symbolique, qui venait avec la reconnaissance internationale, que la situation changea.

13. Cf. Yawney (1978) sur les dynamiques sociales des rastafari.

Les émules de Bob Marley purent alors semer le trouble dans la doctrine officielle sur la formation de l'identité nationale jamaïcaine qui cherchait à intégrer les valeurs et les institutions coloniales héritées de l'Empire britannique, un héritage majoritairement constitué d'expériences d'expropriation, de désintégration et d'endoctrinement culturels (Nettleford, 1978 : 187-188). *Out of many one?* La devise officielle de l'État, qui insistait sur la dimension intégratrice de l'identité nationale, fut constamment critiquée par le mouvement (rasta) reggae¹⁴. Les Rastafari sont rétifs à tout processus de syncrétisme, de créolisation ou d'hybridation, qu'ils perçoivent d'habitude comme un dénigrement des postures émancipatrices enracinées dans les résistances africaines contre l'esclavage, la dépendance et l'assimilation.

Une analyse littéraire des variantes musicales du reggae (comme la musique roots ou rasta) semble offrir davantage d'éléments à charge contre les aspects violents de la modernité que les styles musicaux hybrides du dancehall, et sa porosité à la culture dominante, notamment aux productions cinématographiques états-uniennes ou asiatiques. Avec sa prétention explicite à l'authenticité – rejetée par le modèle théorique de l'Atlantique noir – le reggae rasta fournit peut-être un point de départ adéquat pour une théorie littéraire d'un contre-modèle de modernité. Ironiquement, c'est justement le nationalisme noir afrocentriste et panafricain des artistes rastafari qui conteste explicitement les formes culturelles hybrides de la formation identitaire et de la « construction nationale ». Perçues par ceux-ci comme un « esclavage mental » (Bob Marley), un « lavage de cerveau » (Sizzla), ou une « méconnaissance » (Mutabaruka), ces positions apparaissent pourtant comme plus utiles à la reformulation consciente d'une modernité universelle qui rendrait justice aux expériences noires, les intégrant à l'ensemble de l'expérience humaine¹⁵. Même les images dominantes de scènes et de personnages typiquement occidentaux font l'objet d'un retour critique par des artistes rastafari comme Pablo Moses qui a intitulé l'une de ses chansons « Outlaw » (album *Tension*, 1985). Dans cette

14. Le poème de Mutabaruka intitulé « Out of Many One » (1983) en est une parfaite illustration.

15. Cf. Zips 2006a et 2006b (XX-XXIII) sur la dimension universelle de la philosophie rastafari et 2006c (99) sur l'« héritage du vol » (« *thieving legacy* ») – pour employer le titre d'un poème de Mutabaruka (1989) – dans la musique de l'Atlantique noir; cf. également le film « *Rastafari – Death to all Black and White Downpressors* » par Werner Zips (2004a).

Tout n'est pas si noir dans cet Atlantique... noir !

chanson, l'artiste a inversé l'imagerie dominante, non seulement en déconnectant l'image de l'icône occidentale du « bandit armé », mais aussi en la bouleversant en insinuant que la vertu, l'honnêteté et le bandit ne font qu'un dans une société qui repose sur la violence :

« Outlaw
 I am an Outlaw
 With no ma an paw (Ma and Pa)
 I have no gun to draw
 Found guilty for honesty
 Wrongly charge by their sarge (seargent)...
 I gave my statement
 They know I am innocent
 But wanting me to suffer
 They make it rougher
 I am an Outlaw...
 I have no gun to draw¹⁶... »

La célèbre chanson de Bob Marley « *Buffalo Soldier* » (sur l'album *Confrontation*, publié en 1983, bien après sa mort) constitue un autre exemple. La stratégie de détournement symbolique des mythes y est de nouveau employée. Marley s'inspire de l'image du « Buffalo Soldier » (luttant pour l'indépendance des États-Unis) pour donner sens à la figure du « Dreadlocks Rasta » (déporté d'Afrique) et faire une déclaration politique appelant à la formation d'une conscience (historique) noire en général et, particulièrement, à l'adhésion à l'africanité :

« Buffalo Soldier, Dreadlock Rasta
 There was a Buffalo Soldier
 In the heart of America
 Stolen from Africa, brought to America
 Fighting on arrival, fighting for survival...
 If you know your history
 Then you would know where you coming from... »

16. Moses Pablo : *Outlaw*, LP : Tension. Sunset Records (1985).

I'm just a Buffalo Soldier
 In the heart of America
 Stolen from Africa, brought to America...
 Said he was a Buffalo Soldier
 Win the war for Americ¹⁷... »

La plupart des exemples utilisés par les artistes reggae dans leur critique autoréflexive des éléments répressifs de la modernité, étaient effectivement tirés des doctrines rastafari et de leurs expressions philosophiques. Mais l'abondance des exemples du « *Rebel without a cause* » sur la scène du marché (plus ou moins) mondial du reggae ne devrait pas brouiller la critique de la reproduction de l'imagerie du « Bandit occidental » [*Western Outlaw*] et de son arsenal symbolique de violence sur la scène dancehall jamaïcaine, qui est une importante source de créativité pour le reggae. L'habitus du Bandit – le « rebelle sans cause » – prédomine dans ce champ, bien que les hymnes et les performances du « gangster » se confrontent de plus en plus aux impératifs afrocentristes et panafricanistes des Deejays rasta, particulièrement ceux du mouvement *Bobo Ashanti*¹⁸ qui s'identifia au « Fire Bu(r)n » du reggae dancehall à partir milieu des années 1990. Depuis quelques temps, de telles « confrontations » dans la formation d'habitus divergents peut même se trouver chez un seul et même artiste, à l'instar de Munga Honarebel, la dernière révélation de la musique reggae dancehall. Le « Gangsta Ras » autoproclamé a acquis une certaine notoriété en 2007 grâce à la combinaison hybride d'un militantisme *Bobo Shanti* et de l'adoption délibérée d'un mode de vie et d'une attitude « Gangsta ». Les grands festivals de reggae en Jamaïque tels que le *Eastfest* ou le *Rebel Salute*, avec des performances d'artistes reggae qui emportent la compétition dans un champ plus large, permettent l'observation directe de la lutte stratégique pour le pouvoir symbolique. Ils donnent également accès à la manifestation effective de contradictions non résolues, qui mettent en garde contre des généralisations intenable et qui juxtaposent une qualité prétendument émancipatrice de l'hybridation aux tendances « conservatrices » ou vraisemblablement réactionnaires de l'« authenticité pure ».

17. Bob Marley and the Wailers, *Buffalo Soldier*, LP : *Confrontation*, Island Records (1983).

18. Cf. Zips (2003d) sur les sources et les débuts de la tradition militante rasta dans le reggae dancehall.

Tout n'est pas si noir dans cet Atlantique... noir !

Dans le champ du reggae, comme espace central de la production culturelle – jamaïcaine, un bon nombre d'artistes reproduisent principalement les structures mondiales de la violence dominante. Ce fait peut apparaître en contradiction avec leur critique occasionnelle de l'« empire ». Pourtant, la conscience politique et historique, l'interrogation des rapports oppressifs de « race », de classe ou de genre, ainsi que la réaffirmation visionnaire de l'unité, de la paix et de l'amour pourraient facilement prendre le dessus et leur obtenir à la fois l'adhésion du grand public (particulièrement à l'étranger) et des récompenses internationales (comme les Grammy Awards). À l'échelle locale, ces groupes considérés comme « internationaux » sont implicitement méprisés par « le noyau dur » du dancehall local. La population jeune de la société jamaïcaine se confronte à une large diversité de traditions, qui sont souvent contradictoires ou antagonistes. Certaines productions culturelles « étrangères » comme les films occidentaux ou orientaux sont altérées au cours d'adaptation aux expériences locales (par exemple, celle des ghettos de Kingston). Ces éléments culturels acclimatés à de nouveaux contextes sont dépouillés de leurs histoires et accumulés dans la formation d'un habitus hybride. Leurs actualisations artistiques dans le reggae dancehall permettent un accès pratique aux sites d'intégration, d'hybridation ou de « mixage » de diverses traditions. Ces sites fournissent donc une scène pour la mutation, l'hybridation et le mélange d'idées, de pratiques et de structures. Mais toutes ces pratiques de « fusion » sont remises en question par la conscience afrocentriste du reggae autoproclamé « roots », et qui adhère aux principes d'autoréflexivité, de résistance, et de subversion de la domination culturelle. D'ailleurs l'antinomie hybridité/authenticité est loin d'être convaincante, puisque la réappropriation d'une identité africaine perdue ou volée n'implique pas l'affirmation d'une image authentique, pure ou statique de l'Afrique. Elle constitue plutôt une déconstruction consciente de l'identification forcée à l'expérience de l'« esclave », une façon de ne pas subir l'impuissance et l'aliénation de la situation de pauvreté.

L'hybridité et le brassage ne garantissent donc pas de meilleures théories sur le racisme, ni une critique effective de la « modernité occidentale », ni une proposition innovante d'un contre-modèle de la modernité, tel que le voudrait le modèle de l'« Atlantique noir » de Gilroy. À mon sens, tout dépend d'autres facteurs inclus dans la réalisation particulière d'une

rationalité communicationnelle, dans la mesure où de tels objectifs peuvent être atteints. Les théories de la pratique pourraient ainsi être d'un bon conseil pour s'abstenir de se rattacher à un modèle particulier, de « bonne » pratique culturelle et/ou politique. L'hybridité et l'authenticité seront plutôt analysées comme des stratégies flexibles orchestrées par des agents évoluant empiriquement dans des constellations de (luttres de) pouvoir.

Atlantique noir et identités essentielles

Les théories de la pratique cherchent à la fois à examiner les rapports de pouvoir inhérents et à trouver une position critique face aux situations de domination. Elles essaient de dévoiler les modes de domination qui ne sont parfois pas reconnus comme tels par les acteurs sociaux. Ces corrélations systématiques doivent trouver un chemin vers la conscience de ces acteurs pour qu'ils adoptent une posture réflexive sur ces structures qui favorisent la reproduction des rapports de domination. Ainsi les sciences humaines occupent et assument pleinement une fonction critique qu'elles se sont toujours données. Ce que bell hooks (1994 : 115-118) analyse au sujet des politiques culturelles qui se dissimulent derrière le phénomène du *gangsta rap* – une autre culture du bandit qui s'inspire largement de l'imaginaire cinématographique – apparaît tout aussi applicable au dancehall. Selon cette auteure, le rap comme genre musical n'est pas simplement un produit créé dans l'isolation du monde noir ségrégué, mais bien plutôt l'expression d'un croisement culturel, de brassages et de l'engagement culturel d'une jeunesse noire avec les valeurs, les attitudes et les préoccupations de la majorité blanche :

« les modes de pensée sexistes, misogynes, patriarcaux et les comportements glorifiés par le *gangsta rap* sont une réflexion sur les valeurs dominantes de notre société, des valeurs créées et soutenues par un capitalisme patriarcal défenseur de la suprématie blanche » (hooks, 1994 : 116).

De ce fait, on pourrait avoir besoin d'une critique contextuelle afin d'éveiller les consciences aux structures de domination plus larges. Son objectif principal consiste à interroger l'intériorisation de « la norme » par les acteurs sociaux. Les valeurs générales de notre « culture dominante »

Tout n'est pas si noir dans cet Atlantique... noir !

– soit celles de l'individualisme (incarné par les cow-boys), du matérialisme (incarné par les gangsters) ou du patriarcat (incarné par les samourais des films asiatiques) – fournissent des normes qui sont ensuite reproduites dans la culture populaire¹⁹. L'entrepreneuriat et les politiques du « consumérisme hédoniste » perpétuent et maintiennent ces valeurs en renforçant les normes incarnées de la violence, du sexisme et de la misogynie :

« Combien d'hommes noirs privés de droits civils renonceraient à l'expression virulente du sexisme s'ils savaient qu'ils seraient récompensés par une puissance matérielle et une gloire inédites? » (hooks, 1994 : 117)

Seuls des acteurs sociaux eux-mêmes peuvent finalement démanteler les processus masqués de l'habitus. En devenant l'instrument de la reproduction des structures de domination et de pouvoir, la musique populaire devient le moyen même par lequel peut également se formuler leur critique. Certaines paroles de chansons dancehall peuvent être analysées comme des exemples empiriques d'une perpétuation inconsciente de rapports de pouvoirs historiques, tandis que d'autres sont clairement critiques, par le recours à la contextualisation (historique) directe, l'ironie et d'autres formes rhétoriques ainsi que de stratégies tropologiques de déconstruction. Ces dernières scrutent minutieusement les ordres ancien et nouveau pour y choisir des actions militantes au détriment de solutions politiques. Cependant les jeunes des ghettos jamaïcains intègrent les structures fictives, les dispositions ainsi que les pratiques tirées des films occidentaux et asiatiques. Bien entendu, ces produits culturels sont eux-mêmes la reproduction d'une réalité en général violente. Les informations quotidiennes sur les guerres et les interventions militaires entendues comme le « droit du plus fort » perpétuent la leçon principale de la culture dominante : la violence paie. Les actes de violence locaux, au sens tant physique que symbolique, peuvent ainsi être interprétés comme des manifestations systémiques. La liste des artistes reggae assassinés ne raconte pas toute l'histoire. Leurs cas pourraient servir d'exemples tragiques, comment les jeux de rôle et les métaphores utilisés dans les performances scéniques ont fini par coïncider avec la réalité des acteurs sociaux.

19. Cf. le film de Perry Henzel « *The Harder They Come* » pour une illustration du processus de formation de cet habitus.

Leurs reconnaissances nationale et internationale font qu'ils représentent la partie émergée de l'iceberg sous laquelle se dissimule des dizaines de milliers de victimes d'une violence continue en Jamaïque depuis les années 1970. Parmi eux se trouvaient bien évidemment des responsables de la violence, comme par exemple ces bandits jamaïcains localement connus, les bandits, les parrains de quartiers ou encore les policiers à la gâchette facile. Certaines de ces personnalités célèbres ont bénéficié d'une reconnaissance posthume grâce à la chanson « Warrior Cause », chantée par Elephant Man et Spragga Benz, deux des deejays les plus en vue des années 2000 :

« Elephant Man me say hail up all warrior...
 Well me come fe big up every warriors from the present to the past
 Ah who know dem fight for a cause...
 So I big up all the warrior from the present to the past
 Ah who know dem died for a cause me nuh know
 So I big up all the warrior from the present to the past
 Ah nuff a dem died for a cause^{20...} »

La géographie politique du centre de Kingston, qui est divisé en quartiers, pourrait être identifiée comme une cause objective. Ces zones partisans ont été formées sur la base de l'héritage colonial du système bipartisan de Westminster. Sa variante jamaïcaine participa d'une longue histoire de ce qui est localement appelé une « guerre tribale » entre les partisans des deux partis. La politique partisane mena à une série de vives épreuves de force. Leurs lois et règles de conduite (non-officielles) ont sans doute été alimentées et reproduites par la matrice (fictive) des films occidentaux et asiatiques (Zips, 2001). Ce climat « culturel » si étrange formait et informait (partiellement) l'habitus dont émergent les expressions artistiques. Il pourrait être défini comme une lutte quotidienne pour la survie au sein de l'environnement difficile des ghettos divisés de la capitale Kingston et de la violence politique.

20. Elephant Man et Spragga Benz : *Warrior Cause*. CD : Elephant Man : *Log On*. Greensleeves Records (2001).

Tout n'est pas si noir dans cet Atlantique... noir !

Les artistes dancehall occupent un territoire local et politique qui se distingue par des frontières clairement délimitées. Ces démarcations physiques ne sont que l'émanation de loyautés métaphysiques qui ont été construites, reproduites et nourries par les structures de luttes politiques et par la concurrence entre les deux principaux partis politiques. Cependant les artistes franchissant les frontières internationales ont introduit des produits transculturels et transnationaux dans le champ esthétique. De telles dynamiques textuelles et performatives dans le champ du reggae dancehall étayent les hypothèses de base de l'« Atlantique noir », concernant l'instabilité et la mutabilité des identités, toujours inachevées, constamment remodelées et qui, selon le paradigme de Gilroy, désignent « l'hybridité et le brassage inévitables des idées » (Gilroy, 2010 : 12). Mais qu'est-ce que ce diagnostic empirique affirme de plus que l'évidence ? Gilroy part d'une « identité africaine » comme point de départ décisif pour sa « promotion » de l'hybridité, du syncrétisme, de la créolisation, du bricolage²¹, ou plus généralement du brassage des idées en tant que vecteur d'une théorie de la contre-modernité à partir de l'Atlantique noir. Selon sa lecture de l'art africain-américain, les romanciers et les performances ainsi que la textualité de générations de musiciens et d'auteurs noirs (en littérature, littérature orale et en musique), « [...], chez qui la convergence du racisme, de la rationalité et de la terreur systématique détermine à la fois leur désenchantement vis-à-vis de la modernité et leur aspiration à sa réalisation » (Gilroy, 2010 : 312).

Gilroy emploie et développe ainsi une théorie de la « double conscience » qu'il emprunte à W.E.B. Du Bois pour revendiquer une prise de position significative des intellectuels, écrivains et musiciens noirs dans le projet incomplet de la modernité. Il s'éloigne de l'objectif louable consistant à démontrer que la polarisation entre les théories essentialistes et non-essentialistes de l'identité noire devient inutile – comme d'ailleurs la plupart des polarisations pourraient se révéler l'être à la lumière de leur potentiel inachevé de rationalité communicationnelle.

21. Le bricolage est une autre notion descriptive pour la « formation de nouvelles formes culturelles à partir d'éléments de pratique culturelle issus de diverses origines » (Shaw et Stewart, 1994 : 10). Toutes ces catégories ne facilitent pourtant pas une détermination des structures inhérentes de pouvoir à l'œuvre dans le processus. Une telle analyse empirique fondée sur une théorie sociale permettant de combiner les points de vue des structures sociales et des agents apparaît comme indispensable.

L'Atlantique noir propose un authentique déploiement universaliste de penseurs s'autoproclamant universalistes comme Marshall Berman et Jürgen Habermas, dont les travaux visent de manière eurocentriste à la réalisation du projet inachevé de la modernité dans et par la démocratie occidentale (Zips, 2002 : 214-228).

Pour Gilroy (2010 : 79), cette « foi profonde dans le potentiel démocratique de la modernité » est beaucoup trop exagérée, mais il défend l'idée centrale que la modernité peut être appréhendée par ses contre-discours. L'Atlantique noir constitue potentiellement un contre-exemple de la modernité. Sa conception confirme le fait évident que la modernité eurocentrée a hérité de l'ère prémoderne un ordre de la différence raciale qu'elle a soutenu et redistribué dans des sphères de pouvoir dispersées. Des structures de domination contraires aux aspects émancipateurs qui fondent ce concept occidental de modernité ont inoculé les relations transatlantiques. Gilroy critique ainsi des auteurs tels que Berman et Habermas dont les travaux soutiennent une approche (auto-)critique de la modernité qui négligent les masses noires transplantées et réduites en esclavage. Ils ignorent que c'est l'énergie physique des esclaves qui a garanti les conditions matérielles d'une modernité capitaliste. C'est ici que réside le principe de leur propre perpétuation d'une violence (symbolique) :

« [...] leur analyse est à peine affectée par la longue histoire de barbarie qui joue un rôle si considérable dans l'écart grandissant entre l'expérience de la modernité et les écarts qu'elle a fait naître » (Gilroy, 2010 : 80).

Réagissant à des auteurs eurocentrés comme Jürgen Habermas, Paul Gilroy fait appel aux contributions vitales, fondamentales et même centrales d'intellectuels, d'écrivains et d'artistes noirs qui ont cherché à dépasser les limitations de versions eurocentrées, violentes et racistes des Lumières, qui ont retourné le projet de la modernité contre ses propres potentialités. La critique philosophique et littéraire de Gilroy se livre, plutôt, à une réflexion sur la manière dont les générations d'intellectuels noirs se sont réapproprié leur connexion avec l'héritage des Lumières occidentales. Cet héritage étant entendu comme l'une de leurs cultures adoptives et parentales, Gilroy vise à démontrer comment ces générations ont travaillé avec, au sein et davantage encore contre les limitations à la fois de l'eurocentrisme, de l'hégémonie,

Tout n'est pas si noir dans cet Atlantique... noir !

de l'impérialisme, du colonialisme et de l'esclavage. Il souligne ainsi toute la puissance de la contribution de la production littéraire de ces intellectuels noirs dans la quête de liberté, de citoyenneté, et d'autonomie sociale et politique ; une idée qui a récemment et clairement été exprimée par Okpewho (1999 : xiv) au sujet de l'histoire des États-Unis :

« Dans son enfance, le capitalisme américain avait besoin d'une force de travail noire. Au moment de sa maturation au vingtième siècle, la démocratie américaine avait besoin du mouvement des droits civils et de la déracialisation pour concrétiser son concept fondateur établissant que "tous les hommes sont égaux". Ce sont les Noirs qui tenaient la démocratie américaine pour responsable de l'accomplissement de ses idéaux ultimes. Ils eurent un écho dans toute l'Afrique, lorsque celle-ci luttait pour se libérer d'un héritage d'exploitation vieux de plusieurs siècles, s'étendant de l'ère du travail jusqu'à l'ère de l'expansion coloniale. »

Cow-boys, ninjas et samouraïs jamaïcains, en route vers de meilleures théories du racisme ?

Le concept d'Atlantique noir comme contre-modèle de la modernité révèle pertinemment que le racisme, dans ses formes les plus manifestes et pourtant subtiles, est le principal obstacle au développement d'une modernité embrassant l'ensemble de l'humanité. Il rejette explicitement « [l]es dangereuses obsessions de la pureté "raciale" qui circulent au sein et en dehors de la politique noire » (Gilroy, 2010 : 12). La rupture totale avec la pensée raciale, le nationalisme, même dans leurs formes réactives, est conçue comme un préalable à l'achèvement de la raison universelle. En suivant, à sa manière, la trace d'un racisme systémique qui a permis à l'Europe/Amérique du Nord/Occident de se positionner au sommet d'une pyramide évolutionniste construite par ses propres soins, et de se définir ainsi comme la « superpuissance » la plus apte à diriger le monde, Gilroy s'attaque aux expressions réactives d'un « autochtonisme culturel » (2010 : 18) lié aux idéologies essentialistes. À la recherche d'une culture de l'Atlantique noir capable de dépasser l'ethnicité et la nationalité, Gilroy critique la majorité de la production des *cultural studies* pour ses visions inhérentes de ce que le penseur réduit à un « afrocentrisme ».

Il accuse ce « tropisme passéiste » et le nationalisme noir de partager une conception absolue de la différence ethnique dérivée de l'idée de nationalisme culturel. De telles positions sur la « conscience noire » contredisent son propre objectif, qui est d'être un intellectuel à la fois européen et britannique noir, qui a sa pierre à apporter à l'édification d'une modernité accomplie. Ainsi, pour lui, les politiques afrocentriste et nationaliste noire sont fondées sur des conceptions trop homogènes de la culture où des différences ethniques immuables auraient créé une rupture absolue dans les histoires des populations dites « blanche » et « noire ». Sa propre vision de la modernité cherche plutôt à établir une passerelle entre les différentes expériences de l'histoire moderne qui s'est caractérisée par les extrêmes atrocités qu'elle a engendrées :

« Si cela apparaît comme une façon détournée de dire que les cultures et la conscience des colons européens et celles des Africains qu'ils ont réduits en esclavage, des "Indiens" qu'ils ont massacrés et des Asiatiques qu'ils ont exploités n'ont jamais été, même dans les situations de plus extrême violence, hermétiquement fermées les unes aux autres, qu'il en soit ainsi. » (Gilroy, 2010 : 17).

Avec sa propre logique hybride, le champ du reggae dancehall confirme bien évidemment le paradigme général de l'instabilité et de la mutabilité des identités. Mais peut-on pour autant affirmer que l'inévitabilité de l'hybridité et du mélange des idées – qui fait suite à la dissémination des populations africaines du fait de l'esclavage – répond à son tour aux aspirations d'émancipation inscrites dans l'« Atlantique noir » ? Suffit-il d'avoir des identités « toujours inachevées, toujours réélaborées » (Gilroy, 2010 : 12) ? Les formes contestées du capital symbolique présent dans le champ du reggae dancehall fournissent peut-être un bon exemple pour juger de la présumée préférence du brassage sur ses contreparties afrocentriste et nationaliste noire. Les idées et les postures performatives de certains artistes dancehall, et d'une partie de leur public, se sont adaptées à l'imagerie des structures dominantes – transmise à travers les canaux de l'impérialisme culturel – qui se sont implantées dans leur propre environnement.

Certains modèles de comportements spécifiques et de conduites éthiques les ont (également) accompagnés. Un habitus tout fait du « Bad B(w)oy », du « Rude B(w)oy » ou, plus récemment

Tout n'est pas si noir dans cet Atlantique... noir !

du « *Gangsta* » s'est imprégné de représentations cinématographiques du « rebelle » comme celle du bandit dans les Westerns ou encore celles mythiques du samouraï, particulièrement le samouraï rônin (qui ne doit aucune loyauté ni allégeance à qui que ce soit), ou le membre de clan yakuza dans les films asiatiques. Ces personnages fictifs et leurs pratiques encodées donnent du sens aux circonstances concrètes, survenant dans le « *Wild West and East* » de Kingston, où règne de façon anarchique la violence individuelle et collective. Leur hybridation avec les expériences historiques de l'esclavage, de la colonisation et de la pauvreté non seulement aggrave la dégradation pratique de l'État de droit, qui pourrait certes être considéré de toute façon comme « colonial », mais qui menace également l'action politique consciente avec ses violences entre Noirs et de la division qu'elle sème au sein des populations pauvres. Un nombre de paroles de dancehall célèbre l'ignorance et l'insubordination aux autorités laïques comme marque de « liberté » insouciant face au risque de sanctions. Les paroles qui s'en prennent aux « mouchards » [*so called « informers »*] – ceux qui rapportent à la police où se portent témoin devant les institutions judiciaires – sont devenus monnaie courante dans les performances et les albums. Mais cette « liberté » reste politiquement vague et illusoire, à l'instar des personnages que ces artistes rassemblent et réunissent à partir d'une variété de sources.

Composée d'une diversité de fragments tirés de figures comme celles du bandit armé et solitaire du Far West, du membre de gang, du samouraï ou encore du yakuza – associées à l'image opposée du rebelle solitaire [*social rebel*] et les figures, bien réelles, elles, du rastafari (avec son propre code de l'honneur et du défi) critique de Babylone – l'identité hybride réapparaît comme une « liberté » pluraliste à partir, ou plutôt en l'absence de standards critiques clairs. Pourtant la réflexivité et les positions critiques consciencieusement formulées pourraient à elles seules promettre des théories plus pointues sur le racisme et sur la culture politique noire auxquelles Gilroy aspire. Mais ces exemples empiriques sélectionnés dans la musique noire ne constituent à cet égard qu'une preuve partielle. Ceux choisis dans le vaste catalogue reggae, tels que Apache Indian et Macka B, semblent effectivement valider la puissance de l'hybridité et du brassage (Zips, 2003c). Les exemples textuels sélectionnés fournissent la preuve de la nécessité de couper les liens entre la culture de l'Atlantique noir et ses « racines africaines ».

C'est d'ailleurs à cette conclusion que Gilroy arrive à partir de sa lecture d'œuvres littéraires d'auteurs noirs comme Toni Morrison. Cette rupture sert de pré-condition à la formulation d'un contre-modèle élaboré de modernité. On donne l'impression soit que l'Afrique ne dispose pas des conditions propices à une pensée moderne, soit qu'elle reste enfermée dans un monde prémoderne, comme la conclusion finale de Gilroy et de « son Atlantique noir » semble le suggérer :

« Leur œuvre est fondée sur la reconnaissance du fait que le monde moderne représente une rupture avec le passé, non pas au sens où les africanismes "traditionnels" et prémodernes ne lui auraient pas survécu, mais parce que l'importance et la signification des formes à travers lesquelles ils ont survécu sont irrévocablement coupés de leurs origines. L'histoire de l'esclavage et celle de sa redécouverte imaginaire par le biais des cultures expressives vernaculaires nous mettent au défi de ressaisir la dynamique spécifique de cette coupure.

« La conclusion de ce livre, c'est qu'il ne faudrait pas qu'une telle recherche vise à retrouver des traditions raciales hermétiquement closes et culturellement absolues, qui se contenteraient à jamais d'invoquer le prémoderne comme antimoderne. Il s'agit au contraire d'affirmer que cette recherche est le moyen de démontrer la légitimité et le caractère inévitable de la mutation, de l'hybridité et du brassage, afin d'élaborer des théories plus pertinentes du racisme et de la culture politique noire que celles qu'ont avancées jusqu'à présent les partisans de l'absolutisme culturel, de quelque phénotype soient-ils. » (Gilroy, 2010 : 313)

La confiance en la vertu auto-rédemptrice et thérapeutique des expressions culturelles hybrides n'a rien de nécessaire. Cette confiance déduit, un peu hâtivement, d'une sélection d'exemples empiriques, une théorie au service d'une action politique émancipatrice et d'une production littéraire et musicale fondées sur la légitimité de la mutation, de l'hybridité et du brassage. Celles-ci ne sont-elles pas, dans la plupart des cas, confrontées à de puissants courants hégémonique, dominateur, et destructeur souterrains, particulièrement en ce qui concerne le cas (néo)colonial de la diaspora africaine? La mutation, l'hybridité et le brassage sont bien entendu légitimes dans la mesure où personne n'a le droit de refuser à une personne la liberté artistique et intellectuelle de choisir et de développer une forme d'expression tirée de sources culturelles et d'expériences historiques divergentes. Il serait en effet très difficile pour les « afrocentristes » (pour reprendre les termes de Gilroy) de

Tout n'est pas si noir dans cet Atlantique... noir !

critiquer le dynamisme de la plupart des traditions ouest-africaines et diasporiques et qui sont probablement fondées sur le principe fructueux de la reproduction avec variation (ou *différance*). Une telle « répétition avec une différence » structurelle a apparemment appliqué une conception de l'authenticité liée à l'innovation. Comprise ainsi, l'« authenticité » incluait par conséquent l'idée d'une dynamique (Gates, 1989 : 124).

Pour beaucoup d'artistes évoluant dans le champ plus large de la production musicale noire et caribéenne, l'Afrique sert de source d'inspiration dynamique, interactive et proactive pour créer des solutions originales face à l'existence et à la persistance de tourments nés de la rupture esclavagiste avec la « Terre-Mère ». Le concept d'Atlantique noir postule la nécessité productive de cette persistance des « racines » africaines, qu'il promet d'une façon peut-être un peu trop rigoureuse et précipitée sur la base de l'anti-essentialisme. Certes, Gilroy refuse sainement de répondre au racisme qui réifie le concept de « race » et établit avec clairvoyance une critique de l'absolutisme ethnique qui cherche à fixer absolument l'ethnicité, au lieu d'y voir un processus identitaire en formation permanente. Néanmoins, la théorie de l'Atlantique noir semble sous-estimer les possibilités créatives qu'offre l'exploration par la diaspora de significations anciennes et nouvelles de l'héritage africain. Par ailleurs, l'accent mis sur la rupture irréversible avec l'Afrique tend de façon problématique à rappeler l'imagerie caricaturale d'un continent stable, authentique et traditionnel, enfermé dans le passé et incapable de créer des solutions « modernes » viables. Cela permet en conséquence de soupçonner ceux qui promeuvent la remémoration du passé africain au sein de la diaspora africaine d'être réactionnaires ou « anti-modernes » (Mutabaruka, 2006a : 33-36).

Nul besoin de se référer aux sociétés de Marrons, qui survécurent à l'esclavage grâce à leur fort attachement à leurs expériences africaines antérieures de systèmes politiques, juridiques et sociaux²², ni à la créativité néo-africaine des multiples expressions rastafari, pour remettre en question l'hypothèse selon laquelle les pratiques et les idées africaines ont été « irrévocablement coupées de leurs origines » (313) par leur fragmentation au sein de l'Atlantique noir. Les discours de la société civile pour décoloniser et ré-africaniser

22. Cf. Zips (1998, 2002, 2003a, 2003b) pour l'histoire sociale, légale et politique des Marrons jamaïcains.

les corps constitutionnels des sociétés caribéennes présentèrent une vision alternative qui semblait plus convaincante pour une grande majorité, comme le cas de la Jamaïque l'a montré – bien que le processus de réforme ait peut-être été interrompu en raison de leurs intentions décolonisatrices (Zips, 2002 : 78-101). Du point de vue critique de nombreux intellectuels, activistes sociaux et mouvements caribéens comme les rastafari, la réorientation vers l'Afrique ne convient pas à une petite élite dominante/dominée. Les tactiques dilatoires de cette dernière – par exemple au niveau des réformes constitutionnelles – neutralisent le rétablissement de la relation complexe (entre l'Afrique et sa diaspora) qui a été violemment coupée pendant l'ère coloniale (Shepherd, 2002 : xvi-xviii). Contrairement aux autres tentatives de décolonisation qui interrogeaient les discours sur la créolisation dans la culture caribéenne, la préférence de Gilroy pour des auteurs comme Toni Morrison, W.E.B. Du Bois ou Richard Wright est explicitement motivée par le désir de documenter une rupture littéraire avec le passé pour ainsi légitimer la nécessité logique d'une séparation absolue d'avec les origines africaines (de l'expérience diasporique).

Il a bien entendu raison de souligner les dimensions globales de la diaspora et de réfuter l'idée puriste d'un flux à sens unique de la culture africaine allant d'est en ouest, mais ses propres exemples empiriques n'étaient même pas son dénigrement systématique des intérêts « afrocentristes » (Gilroy, 2010). Des artistes reggae comme Macka B, que celui-ci loue pour avoir établi des ponts entre l'Afrique, l'Amérique et l'Europe (dans sa chanson « Proud of Mandela », 1990), ont produit d'autres albums que Gilroy élude dans son analyse. Dans son titre sorti en 1991 « Gone Home », Macka B fait l'éloge du retour à la terre originelle (jamaïcaine) [*return back to yard*], au village rasta de Shashamane en Éthiopie. Devrait-on alors le taxer d'« afrocentriste » ? Ou bien ces deux exemples apparemment contradictoires ne présenteraient-ils pas tout simplement des stratégies critiques alternatives et pourtant non moins puissantes contre le racisme ?

Ce qui, dans la lecture que Gilroy fait des traditions musicales et littéraires noires, fonctionne comme moyen de créer un simulacre d'absolutisme essentialiste/racialiste devient plus problématique encore lorsque celui-ci érige quasi rituellement la mutation, l'hybridité,

Tout n'est pas si noir dans cet Atlantique... noir !

et le brassage en valeurs en soi. Le sacrifice des « absolutistes culturels » sur l'autel de la (contre-)modernité a pour but de requalifier en situation inévitable pour la pensée et l'action de la diaspora noire ce qui était à l'origine une position intellectuelle possible, relativement attrayante pour un universitaire noir britannique. Il suppose donc que tous ces processus sociaux d'hybridation sont des nécessités historiques. Il ne s'agit bien entendu pas ici de refuser le mélange en ce qu'il mènerait à des traditions « impures ». Il s'agit plutôt de savoir si l'hybridation et ses corollaires doivent avoir le même sens pour une personne qui a grandi à Rae Town (ghetto à l'est de Kingston) et pour un universitaire comme Gilroy (ou comme moi), ou même pour des auteurs, des musiciens et d'autres artistes cherchant à établir des ponts entre des contextes culturels divers et les expériences qui en découlent.

Pour Gilroy, comme aussi par exemple pour le militant et poète rastafari Mutabaruka, la « fusion » charrie une stigmatisation antérieure des cultures africaines, ainsi qu'une aliénation à celles-ci, ce qui mènerait inévitablement à la « confusion²³ ». Il interprète ainsi la mutation, l'hybridité et le brassage à partir de la perspective d'une victime potentielle de l'impérialisme culturel, rôle que l'artiste se refuse à endosser. La « valeur légitime de la mutation, de l'hybridité, et du brassage » (extrait de la citation ci-dessus) serait-elle donc invalidée par les poèmes reggae qu'il prend comme exemple²⁴? Des universitaires, des auteurs, des musiciens, entre autres, s'émancipent régulièrement [*empower themselves*] en franchissant les frontières. Dans la lutte pour des positions viables dans leur champ d'action respectif, un capital culturel hybride investit son détenteur d'une puissance lui permettant d'influencer (la narration de) l'histoire et le (la formation du) futur d'un champ particulier, donnant ainsi accès aux bénéfices tirés de cette intervention. Le positionnement d'opposition critique vis-à-vis de longs siècles de déprogrammation d'expériences, de visions de monde

23. Cf., par exemple, l'extrait suivant tiré du poème de Mutabaruka *Thievin Legacy* de l'album *Any Which Way... Freedom* (1989), Shanachie :

« Gimme mi dis, gimme mi dat...
Gimme mi reggae, gimme mi blues
Gimme mi musik dat yuh confuse. »

24. Cf. le film *Mutabaruka. The Return to the Motherland*, par Werner Zips (2004b).

et de concepts africains doit donc ne pas être confondu avec la conception romantique et même discriminatoire des « traditions » africaines vues comme statiques, non-créatives, anhistoriques, voire même authentiquement pures et « immaculées » (Mutabaruka, 2006a & 2006b). En fait, une grande majorité des paroles de reggae est favorable à la reconnexion avec l'Afrique et critique l'endoctrinement des traditions occidentales, sans mettre l'accent sur une quelconque idée de pureté.

Des courants philosophiques tel que le rastafari ont fortement influencé la créativité culturelle et les contenus politiques de l'ensemble du reggae. Cette musique, dans laquelle Gilroy a choisi de puiser sélectivement certains de ses exemples, contesterait sans équivoque et avec éloquence tout concept de modernité ou de contre-modernité niant la relation dynamique des populations de la diaspora africaine à l'Afrique. À partir des années 1960, une ligue d'artistes de reggae a combiné la réappropriation des racines africaines avec une critique des concepts occidentaux de modernité, conçue comme essentiellement eurocentrée. Pour ces acteurs, probablement, les représentations de l'Afrique, de la diaspora africaine et de l'Atlantique noir entendus comme des concepts antagonistes servant à saisir les expériences post-esclavagistes posent une fausse antinomie. Leurs aspirations à la liberté ont bien entendu peu à voir avec les expériences, les intérêts, les stratégies, et les formes de capital disponibles à un universitaire en Grande-Bretagne (ou même en Autriche). Je n'ai pas connaissance d'un seul exemple dans l'immense catalogue des productions reggae de ces quarante dernières années qui ait accepté la réification opérée par le concept de « race » pour créer une théorie de l'absolutisme ethnique. Pourtant ils sont nombreux à contester le postulat de l'inéluctabilité et de la légitimité de la mutation, de l'hybridité, et du brassage. La quête créative d'expériences partagées de liens politiques et culturels, et de visions futures communes entre la (Mère) Afrique et « sa » diaspora, n'implique pas une notion raciale, culturaliste, ethnocentriste ou même essentialiste de l'Afrique et de ses dynamiques historiques (c'est-à-dire ses « traditions »). Entre, d'un côté, la clôture de zinc, les cabanes faites de boîtes de carton de certaines zones de Kingston, puis la décharge de la violence moderne et l'héritage direct des structures de l'esclavage, la réévaluation des expériences

Tout n'est pas si noir dans cet Atlantique... noir !

africaines a énormément contribué à la formulation d'une critique noire de la modernité (occidentale). Ceci est peut-être radicalement différent du champ (heureusement) de plus en plus indifférent à la couleur de peau [*colour-blind*] des échanges universitaires transatlantiques. Du point de vue des défavorisés – majoritaires au sein de la musique reggae – la modernité occidentale offre une promesse d'émancipation qui a été brisée par des pratiques successives de « violence génocidaire ». On n'est peut-être pas si éloignés d'une excellente analyse formulée par Enrique Dussel :

« La modernité inclut un "concept" rationnel d'émancipation que nous affirmons et englobons. Mais, au même moment, elle développe un mythe irrationnel, celui de la justification d'une violence génocidaire. Les postmodernistes critiquent la raison moderne en tant que raison de la terreur; nous critiquons celle-ci en raison du mythe irrationnel qu'elle dissimule [...]. Le mythe de l'origine qui se cache derrière le "concept" émancipateur de modernité, et que ce dernier constitue afin de fonder la réflexion philosophique de plusieurs autres positions théoriques de la pensée européenne et nord-américaine, doit avant tout établir la connexion entre l'eurocentrisme et le faux raisonnement concomitant du "développementalisme". Ce dernier vise à montrer que le chemin du développement moderne de l'Europe doit être suivi unilatéralement par les autres cultures. » (Dussel 1995 : 66f.)

En lien avec la critique de Dussel de la modernité, le concept d'Atlantique noir restreint son horizon en insistant sur l'irrévocable rupture d'avec les origines africaines. En considérant l'immense variété de sociétés pluralistes qui appartiennent à cette diaspora africaine ainsi que son hétérogénéité interne, il devient évident qu'une conception de l'hybridité comme seule valeur légitime ne pourra être validée pour des sociétés entières, et encore moins pour une diaspora dans son ensemble. Même au sein d'un champ d'action particulier comme le champ artistique du reggae jamaïcain et de sa variante le dancehall, plusieurs perspectives interagissent, s'opposent les unes aux autres et revendiquent leur validité. Sur une échelle temporelle, ces perspectives sont également dynamiques et évoluent autour de tendances politico-culturelles dans le champ de la musique reggae dancehall et de la scène musicale en général. À cet égard, un examen approfondi des biographies de chacun des acteurs de ce champ devrait suffire. Beaucoup de jeunes artistes sont attirés par les rôles de héros que

les films occidentaux et asiatiques produisent et qui inspirent l'habitus hybride du *Rude B(w)oy* ou du *Gangster*. Cependant à un stade ultérieur de leur vie et de leur carrière²⁵, ces artistes se tournent vers une philosophie rastafari « *Peace and Love* », afrotropique.

Examinons brièvement la possible corrélation entre l'inscription de l'imagerie du Hors-la-loi [« *Outlaw* »] dans l'habitus des adolescents jamaïcains et la prépondérance de la violence, qui doit à l'île caribéenne de connaître l'un des plus hauts taux d'homicide au monde. À la lumière de la violence symbolique de la culture de masse remise en vigueur dans les pratiques locales, il semble n'y avoir que très peu d'éléments permettant de soutenir un paradigme faisant de l'hybridité la clé de voûte de meilleures théories du racisme et de la culture politique noire. La fusion n'est que l'un des résultats possibles de l'hybridation, du brassage et de processus similaires que Gilroy croit capables de réaliser un contre-modèle de la modernité avec un potentiel émancipateur. L'exemple des idoles des films occidentaux et asiatiques démontre que toutes ces catégories descriptives ne devraient pas être transformées en des valeurs sociales en tant que telles, avant que leur « légitimité » revendiquée soit validée par une procédure de communication rationnelle²⁶.

25. De tels exemples pourraient englober des artistes comme les Wailers eux-mêmes ou encore Buju Banton et d'autres.

26. Dans le sens d'un processus consensuel impliquant la société civile pour arriver à un accord, comme par exemple sur la valeur proposée de l'hybridation, etc. (cf. Habermas, 1992).

Tout n'est pas si noir dans cet Atlantique... noir !

Conclusion

Il y a beaucoup de bonnes raisons d'adopter sans réserve le but central de Gilroy de produire une contre-culture noire de la modernité. Il est grand temps de démanteler la « particularité qui se cache derrière les prétentions universalistes du projet des Lumières » (Gilroy, 2010 : 72). L'ethnocentrisme prospère à la racine de ce mythe. Gilroy a donc raison d'examiner les absolutismes ethniques qui constituent une partie du problème plutôt que leur solution. En suivant son souci de délégitimer la « tragique popularité des idées d'intégrité et de pureté de la culture » (*ibid.* : 23), il symbolise la « double conscience » d'une position intérieure/extérieure de penseurs noirs pris dans des traditions occidentales pour bénéficier de la « complicité et de l'interdépendance syncrétique de penseurs noirs et blancs » (de la modernité) (*ibid.* : 56). Les données empiriques fournies dans cet article n'étaient pas l'idée selon laquelle les « vertus » présumées « curatives » de l'hybridité sont si puissantes. La revendication d'une authenticité enracinée (en Afrique) n'est en rien en opposition nécessaire au déracinement. Beaucoup d'exemples du reggae dancehall rastafari font appel à des dynamiques culturelles et à une identité qui ne sont pas vraiment fixées, bien que fortement tournées vers l'Afrique. Le potentiel de l'hybridité et de l'authenticité au service d'une contre-modernité noire pourrait ainsi varier, en fonction de conditions spatio-temporelles spécifiques.

Certaines des appropriations des cultures dominantes dans des contextes locaux les plus hybrides révèlent une très faible puissance émancipatrice, tandis que certaines des expressions les plus manifestement afrologiques semblent bien plus tendre vers une déconstruction puissante de la violence moderne et vers la reconstruction de politiques noires rivalisant pour une conception anti-raciste et rationnelle d'une contre-modernité. Le concept d'Atlantique noir comme contre-modèle supérieur de la modernité (Gilroy, 1993) enraciné dans une double conscience, n'est pas suffisamment corroboré par l'exemple empirique du reggae dancehall. Une partie de sa production culturelle est mondialement diffusée à travers des cadres idéologiques faisant référence aux images et aux modèles du Cow-boy et du Bandit tirées principalement des films occidentaux ou des codes de conduite (des

ninjas, samouraïs, yakuzas) présents dans les films asiatiques. Alors qu'un autre secteur de ce champ artistique hétérogène tolère beaucoup moins la culture populaire dominante. Sous l'étiquette « *Fire Reggae* », de nouvelles générations d'artistes rasta dancehall comme Sizzla, Capleton, Anthony B, Turbulance, et Jah Mason (pour n'en citer que quelques-uns) « incendient » (verbalement) toutes les « corruptions » provoquées par les idéaux occidentaux de développement socioculturel, politique, économique et religieux. À l'opposé de ces valeurs dominantes, ces artistes font l'éloge d'une identité africaine des peuples de la diaspora noire qui pourrait être qualifiée d'« essentialiste » à certains égards (Zips, 2003d). Mais par leur mise en miroir des hypothèses racistes de la modernité européenne et des Lumières, ces assauts musicaux contre « l'Empire » du développementalisme ouvrent un espace réflexif à l'autoréalisation de la violence génocidaire impliquée dans le mythe de la modernité. Ils invitent également à développer un discours ou un « raisonnement » sur les exigences participatives et procédurales présidant à l'accomplissement de ses promesses universalistes (Zips et Kämpfer, 2001 : 365-376).

La forme reggae dancehall analysée dans la première articulation de cet article – une version de la modernité de l'Atlantique noire opposée à une approche afrologique – reconstitue abondamment les imageries hybrides des films occidentaux et asiatiques, et tend à réinventer la fixité des identités dans les frontières géographiques et génériques d'un lieu de naissance ou de résidence, comme par exemple un parti politique ou la circonscription d'un *posse* ou d'une zone à Kingston, et l'affiliation politique qui lui est associée. Le reggae dancehall d'influence rasta, en revanche, nie contre l'évidence les divisions créées historiquement par les rencontres culturelles répressives et hégémoniques (Zips, 2004). La flexibilité et même l'hybridité – comme facteurs évidents dans la production transculturelle et la diffusion de formes musicales comme le reggae – ne semblent pas conduire automatiquement à la désessentialisation prévue des identités ni à la dissolution des frontières géographiques et génériques. Le concept de l'Atlantique noir pourrait par conséquent avoir donné trop de poids éthique aux catégories descriptives et empiriques de la mutation, de l'hybridité et du brassage.

Tout n'est pas si noir dans cet Atlantique... noir !

Les fusions sont loin d'être toutes provoquées par des choix libres. De surcroît, de nombreuses pressions en leur faveur sont astucieusement voilées derrière le mythe libéral du libre marché. La légitimité a donc besoin de paramètres libérés de préférences contingentes qui diffèrent nécessairement d'une sphère (de pouvoir) à une autre. Un tour du côté d'Habermas pourrait, à cet égard, se révéler utile, dès lors que l'on affranchit son projet de ses limites ethnocentristes. Le contre-modèle de modernité noire élaboré par Gilroy pourrait largement contribuer à cet objectif. Sa focalisation sur l'antiphonie d'une structure d'appel et réponse pourrait servir de lien possible à la notion de rationalité communicationnelle fondée sur des procédures participatives sous-jacentes œuvrant à l'élaboration de consensus (Zips, 2002 : 177-234).

Pour récapituler, les principaux contenus de la musique reggae dancehall d'un point de vue transatlantique/transculturel – mutation, hybridité, brassage aussi bien que syncrétisme, bricolage, fusion et transculturalisme – ne mènent finalement pas, dans le contexte jamaïcain, à un concept de modernité plus universel, qui inclurait l'ensemble de l'humanité et qui déconstruirait les perceptions de soi eurocentrées de la modernité et des Lumières. Tous ces phénomènes ne possèdent aucune vertu émancipatrice en soi. En fait, dans de nombreux cas empiriques, ils prennent plutôt la forme de classements définis par les rapports inégaux d'une nature à la fois dominante et coercitive.

Alors que les expériences prédominantes de la diaspora africaine étaient marquées par la répression et l'exploitation, contradictoires aux idéaux (mythiques) de la modernité européenne, certains de ces mythes furent transposés dans la figure du « Bandit » transatlantique et d'autres figures appropriées par le champ de la dancehall jamaïcaine. Ils se heurtent à la critique acerbe d'autres artistes qui puisent dans la philosophie rastafari et son engagement ferme à réhabiliter l'Afrique, son peuple disséminé et sa rationalité violée. À partir de la perspective empirique et comparative du reggae dancehall, la figure des « Rasta Rebels (with a Babylone cause) » semblent plus stimulantes pour une contre-critique de la modernité eurocentrée que celle du Cow-boy/ Bandit/« Rude Boy » hybride qui s'inspire plutôt de modèles cinématographiques (comme le « *Rebel without a Cause* »). L'hybridité et sa présumée contrepartie qu'est l'authenticité – comme faits ou comme simple revendications

politiques – sont ainsi à la fois des signifiants contestables s'il faut les mettre au service de « théories plus pertinentes du racisme et de la culture politique noire ». La mise à disposition de leur potentialité agonistique au service d'une contre-culture de la modernité occidentale a finalement mené à la fausse antinomie d'un « Atlantique noir » et d'un « *Blakk Africa* ». Mais la recherche pragmatique de stratégies utiles de lutte continue pour l'égalité des droits et de la justice – comme la promesse utopique et « éternelle » de la modernité – requiert de puiser dans tout le spectre des expériences noires²⁷. Je considère donc le recours à toutes les formes d'hybridité et d'authenticité comme un exercice plus prometteur s'il s'agit d'élaborer de meilleures théories du racisme et de la culture politique noire.

Texte traduit de l'anglais par Franck FREITAS & Jedediah SKLOWER.

Bibliographie

- ABRAHAMS Roger D., (1983), *Man of Words in the West Indies. Performance and the Emergence of Creole Culture*, Baltimore et Londres, The John Hopkins University Press.
- BILBY Kenneth, (1995), « Jamaica », in Peter Manual (ed.), *Caribbean Currents. Caribbean Music from Rumba to Reggae*, Philadelphie, Temple University Press, p. 143-182.
- BOURDIEU Pierre, (1972), *Esquisse d'une théorie de la pratique; précédé de Trois études d'ethnologie kabyle*, Genève, Droz.
- (1993), *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, Cambridge, Polity Press.
- BOURDIEU Pierre, WACQUANT Loïc J.D. (1992), *Réponse : pour une anthropologie réflexive*. Paris, Seuil.
- CALHOUN Craig (1993), « Habitus, Field, Capital : The Question of Historical Specificity », in Calhoun Craig, Edward LiPuma, Moishe Postone (ed.), *Bourdieu : Critical Perspectives*, Cambridge, Polity Press, p. 61-88.

27. L'utopie, dans ce contexte, implique bien entendu rien de plus qu'une alternative tout à fait possible à l'eurocentrisme comme version violente et raciste de la modernité occidentale et « éclairée ».

Tout n'est pas si noir dans cet Atlantique... noir !

- CHANG Kevin O'Brien, CHEN Wayne (1998), *Reggae Routes. The Story of Jamaican Music*, Kingston/Jamaica, Ian Randle Publishers.
- COOKE Mel (2008), « Schlägereien auf der Bühne. Ein Fall von Gefallsucht », in *Riddim*, n° 02, p. 13.
- COOPER Carolyn (1993), *Noises in the Blood. Orality, Gender and the "Vulgar" Body of Jamaican Popular Culture*, Londres et Basingstoke, Macmillan Caribbean.
- (2004), *Sound Clash. Jamaican Dancehall Culture at Large*, New York, Palgrave Macmillan.
- DAVIS Stephen, SIMON Peter (1979), *Reggae Bloodlines. In Search of the Music and Culture of Jamaica*, Londres, Anchor Press.
- DUSSEL Enrique (1995), « Eurocentrism and Modernity. Introduction to the Frankfurt Lectures », in John Beverley, Michael Aronna, and José Oviedo (ed.), *The Postmodernism Debate in Latin America*, Durham et Londres, Duke University Press, p. 65–76.
- GATES Henry Louis Jr., (1989), *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literature*, New York et Oxford, Oxford University Press.
- GAYLE Carl, (1982), « Long Time I No Deejay Inna Dance », in Davis, Stephen and Simon, Peter (ed.) : *Reggae International*. New York : Rogner and Bernhard, p. 111-124.
- GILROY Paul (2010), *L'Atlantique Noir – Modernité et Double conscience*, Paris, Éditions Amsterdam.
- GÜLDNER Ulli (2004), « The Outlaw Josey Wales... an army of one », in *Riddim*, n° 02/04, p. 60-67.
- GUNST Laurie (1995), *Born Fi' Dead. Journey Through the Jamaican Posse Underworld*, New York, Henry Holt and Co.
- HABERMAS Jürgen (1987), *Théorie de l'agir communicationnel. Tome 1, Rationalité de l'agir et rationalisation de la société*, trad. de l'allemand par Jean-Marc Ferry, Paris, Fayard.
- (1987), *Théorie de l'agir communicationnel. Tome 2, Critique de la raison fonctionnaliste*, trad. de l'allemand par Jean-Louis Schlegel, Paris, Fayard.
- (1997), *Droit et démocratie : entre faits et norms*, trad. de l'allemand par Rainer Rochlitz et Christian Bouchindhomme, Paris, Gallimard.

- HOOKS bell (1994), *Outlaw Culture. Resisting Representations*, New York et Londres, Routledge.
- JOHNSON Howard, PINES Jim (1982), *Reggae. Deep roots Music*. Londres et New York, Proteus Books.
- JOHNSON Randal (1993), « Editor's Introduction : Pierre Bourdieu on Art, Literature and Culture », in Bourdieu Pierre, *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Cambridge, Polity Press, p. 1-28.
- MUTABARUKA (2006a), « Ghana/Africa from Experience », in Werner Zips (ed.), *Rastafari. A Universal Philosophy in the Third Millenium*, Kingston, Ian Randle Publishers, p. 106-118.
- (2006b), « Rasta from Experience », in Werner Zips (ed.), *Rastafari. A Universal Philosophy in the Third Millenium*, Kingston (Jamaïque), Ian Randle Publishers, p. 21-41.
- NETTLEFORD Rex M. (1978), *Caribbean Cultural Identity. The Case of Jamaica*, Kingston, Institute of Jamaica.
- OKPEWHO Isidore (1999), « Introduction », in Okpewho Isidore et al. (ed.), *The African Diaspora. African Origins and New World Identities*, Bloomington et Indianapolis, Indiana Univ. Press, p. XI-XXVIII.
- SALEWICZ Chris, BOOT Adrian (2001), *Reggae Explosion. The Story of Jamaican Music*. Kingston, Ian Randle Publ.
- SHAW Rosalind, STEWART Charles (1994), « Introduction : problematizing syncretism », in Stewart Charles, Shaw Rosalind (ed.), *Syncretism/Anti-syncretism. The politics of religious synthesis*, Londres et New York, Routledge, p.1-26.
- SHEPHERD Verene A., RICHARDS Glen L. (2002), « Introduction », in Shepherd Verene A., Glen L. Richards (ed.), *Questioning Creole. Creolisation Discourses in Caribbean Culture*, Kingston et Oxford, Ian Randle and James Currey, p. XI-XXVII.
- SIDRAN Ben (1981), *Black Talk*, New York, Da Capo Press.
- STONE Carl, BROWN Aggrey (ed.) (1981), *Perspectives on Jamaica in the Seventies*, Kingston, Jamaica Publ. House.

Tout n'est pas si noir dans cet Atlantique... noir !

- TAYLOR Charles (1993), « To Follow a Rule », in Calhoun Craig, Edward LiPuma, Moishe Postone (ed.), *Bourdieu : Critical Perspectives*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 45-60.
- YAWNEY Carole (1978), *Lions in Babylon : The Rastafarians of Jamaica as a Visionary Movement*, Montreal, McGill University (Ph.D. Thesis).
- WRIGHT Will (1994), « The Structure of Myth & The Structure of the Western Film », p. 117-132. in Storey, John (ed.), *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader*. New York : Harvester Wheatsheaf.
- ZIPS Werner, KÄMPFER Heinz(2001), *Nation X. Schwarzer Nationalismus, Black Exodus & Hip Hop*. Wien : Promedia.
- ZIPS Werner (1994), « To Make War with Words : Soziale Organisation und Widerstand in afrikanischer-karibischer Oralliteratur », in Kremser Manfred (ed.), *"Ay Bobo" Afro-Karibische Religionen*, Teil 3 : Rastafari, Vienne, WUV-Universitätsverlag, p. 119-148.
- (1999), *Black Rebels. African Caribbean Freedom Fighters in Jamaica*. Kingston, Ian Randle Publ et Princeton, Markus Wiener.
- (2001), « Ragga Cowboys : Country and Western Themes in Rastafarian-Inspired Reggae Music », in Greenfield Sidney M., André Droogers (ed.), *Reinventing Religions. Syncretism and Transformation in Africa and the Americas*, Oxford, Rowman et Littlefield Publ, p. 163-182.
- (2002), *Theorie einer gerechten Praxis oder : Die Macht ist wie ein Ei*, (Anthropologie der Gerechtigkeit Band 3), Vienne, Wiener Universitätsverlag.
- (2003a) *Das Stachelschwein erinnert sich : Ethnohistorie als Praxeologische Strukturgeschichte*, (Anthropologie der Gerechtigkeit Band 1), Vienne, Wiener Universitätsverlag.
- (2003b), *Gerechtigkeit unter dem Mangobaum. Rechtsanthropologische Forschung zu einer Insel des Rechts*, (Anthropologie der Gerechtigkeit Band 2), Vienne, Wiener Universitätsverlag.
- (2003c), *Afrikanische Diaspora : Out of Africa – Into New Worlds. Band 1 in der Reihe Afrika und ihre Diaspora* (Manfred Kremser und Werner Zips (Hg.), Münster, Lit Verlag.

- ZIPS Werner (2003d), « Pure Militancy. Bobo Ashanti – Radikale Rastafari Propheten im Dancehall Reggae », in Rossbach de Olmos, Lioba and Bettina Schmidt (ed.), *Ideen über Afroamerika – Afroamerikaner und ihre Ideen*, Marburg, Curupira, p. 55-70.
- (2004), « "Global Fire". Repatriation and Reparations from a Rastafari (Re)Migrants Perspective », in Anne Griffiths, Keebet von Benda-Beckmann, Franz von Benda-Beckmann (ed.), *Mobile People, Mobile Law*, Édimbourg, Ashgate, p. 69-90.
- (2006a), *Rastafari. A Universal Philosophy in the Third Millenium*, Kingston, Ian Randle Publishers.
- (2006b), « Introduction – Rasta no partial! The Globalization of Rastafari Philosophy and Culture », in Werner Zips (ed.), *Rastafari. A Universal Philosophy in the Third Millenium*, Kingston (Jamaïque), Ian Randle Publishers, p. IX-XXXII.
- (2006c), « Mutabaruka : The Return to the Motherland. Notes on a Documentary Film of an African-Jamaican Artist's His-Story of Africa », in Werner Zips (ed.), *Rastafari. A Universal Philosophy in the Third Millenium*, Kingston (Jamaïque), Ian Randle Publishers. p. 72-105.

Filmographie

- HENZELL Perry (1972), *The Harder They Come*. International Films.
- TARANTINO Quentin (1994a), *Kill Bill Volume 1*. Miramax Films.
- (1994b), *Kill Bill Volume 2*. Miramax International.
- ZIPS Werner (2004a), *Rastafari – Death to All Black and White Downpressors*, Bayern Alpha.
- (2004b), *Mutabaruka. The Return to the Motherland*, Bayern Alpha.

Tout n'est pas si noir dans cet Atlantique... noir !

Discographie

ELEPHANT MAN ET SPRAGGA BENZ, (2001), *Warrior Cause*. CD : Elephant Man : *Log On*. Greensleeves Records.

ISAACS Gregory (1987), *Rebel with a Cause*, CD : Talk Don't Bother Me. SKD, Inc.

MACKA B (1990), *Proud of Mandela*, CD : Natural Suntan. Ariwa Sounds, Ras Records.

— (1991), *Gone Home*, CD : Peace Cup. Ariwa Sounds, Ras Records.

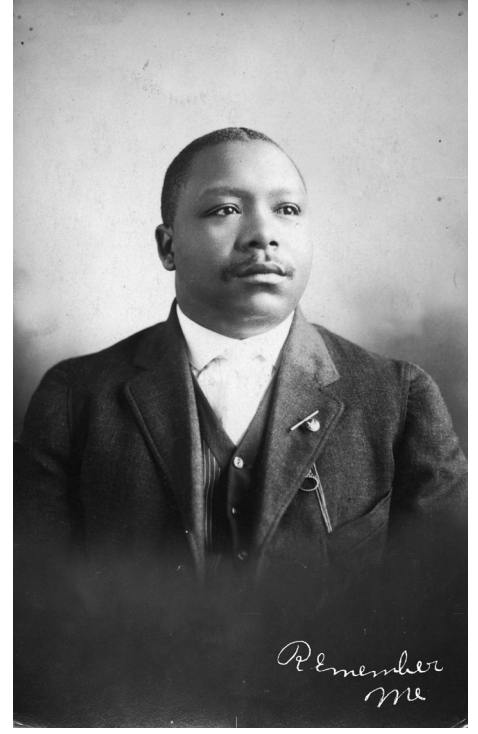
MARLEY Bob and the WAILERS (1983), *Buffalo Soldier*, LP : Confrontation. Island Records.

MOSES Pablo (1985), *Outlaw*, LP : Tension. Sunset Records.

MUTABARUKA (1983), *Out of Many One*, LP : V. A. Word Soun' 'Ave Power. Reggae Poetry. Heartbeat Records.

— (1989), *Thievin Legacy*, CD : *Any Which Wa ... Freedom*. Shanachie.

NINJA MAN feat. COCOA TEA (1993), *Kingston Hot*. CD : Run Come Test. Ras Records.



Hank Willis Thomas, *Remember Me*, 2009. Photo courtesy Hank Willis Thomas et Jack Shainman Gallery, New York.