Agôn

Revue des arts de la scène

3 | 2010

Utopies de la scène, scènes de l'utopie

Musiques dancehall et utopie dans deux sociétés caribéennes, la Jamaïque et la Martinique

Mylenn Zobda-Zebina

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1423>

DOI : 10.4000/agon.1423

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Mylenn Zobda-Zebina, « Musiques dancehall et utopie dans deux sociétés caribéennes, la Jamaïque et la Martinique », *Agôn* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 13 mai 2011, consulté le 02 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1423> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.1423>

Ce document a été généré automatiquement le 2 juin 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

Musiques dancehall et utopie dans deux sociétés caribéennes, la Jamaïque et la Martinique

Mylenn Zobda-Zebina

- 1 Le *dancehall* désigne un genre musical jamaïcain, le *reggae* et le *raggamuffin*, très populaire en Martinique comme en Jamaïque. L'analyse des textes produits dans ces deux îles met en lumière une mythologie émergente qui puise grandement son fondement dans les idées et les valeurs du rastafarisme, ce mouvement culturel, religieux et philosophique apparu en Jamaïque dans les années trente et importé en Martinique un demi-siècle plus tard. Dans le *dancehall*, la thématique¹ inspirée par le rastafarisme porte le nom de « *culture* ». Loin du « désenchantement du monde » évoqué par Marcel Gauchet (1985)², la thématique « *culture* » cherche à renouer avec le religieux pour inscrire l'Homme dans un lien de subordination à un ordre transcendant : un ordre divin qui prendrait acte dans un ailleurs géographiquement localisable, l'Afrique. Cependant il s'agit d'une Afrique fictive puisqu'inscrite dans une dimension mythique.
- 2 Le discours utopique qui émane des textes de *dancehall*, s'il emprunte les mêmes référents symboliques en Martinique et en Jamaïque, est cependant loin d'être identique dans ces deux îles. Il en va de même pour l'organisation des soirées où se jouent le *dancehall*, les *sound systems*. Apparue en Jamaïque à la fin des années 1940, les *sound systems* désignent le matériel audio qui permet de diffuser de la musique, une définition qui doit être révisée dans le cas de la Martinique, comme nous le verrons dans nos prochains développements. Les *sound systems* ont révolutionné la culture musicale populaire en faisant des disques et autres supports audio l'axe majeur de leur fonctionnement. Comme le souligne Gilroy (1987)³, les prestations publiques de musique enregistrée sont centrales dans le *dancehall* et dans la culture qui lui est associée. Les disques sont devenus les matériaux qui ont rendu possible des performances spontanées durant lesquelles les artistes – sélecteurs, *deejays*⁴ – promeuvent de nouvelles façons de se définir et de concevoir les relations et le monde

social, ainsi que l'histoire à l'origine des sociétés caribéennes. Loin de la culture orale dont pourtant se revendiquent les artistes, les *sound systems* exaltent la technologie sans laquelle ils ne sauraient exister⁵. C'est par le biais des innovations technologiques que la musique *dancehall* évolue, mais surtout que les *sound systems* peuvent matérialiser, par le message qui y est clamé, par le désir des participants de faire corps autour des valeurs dispensées par la musique, une utopie fondatrice qui fait des descendants d'esclaves éparpillés aux quatre coins du globe un groupe uni par le sentiment de partager une cosmogonie fondatrice.

- 3 Les *sound systems* offrent les conditions à la conceptualisation d'une unité rêvée afrodiasporique. Cependant, la comparaison de deux sociétés caribéennes, la Martinique et la Jamaïque permet de rendre compte de l'adaptation de l'imaginaire d'une société idéale au contexte politique et social d'une société réelle. « L'utopie construit une image critique de la société présente qu'elle redéfinit sous les apparences de l'imaginaire » (Ansart 1999 : 557)⁶, elle se forge à partir d'une représentation du système social duquel elle émerge ou dans lequel elle s'enracine.
- 4 La Martinique et la Jamaïque partagent des valeurs historiquement comparables : la colonisation par une puissance européenne, la mise en place d'une économie basée sur l'esclavage. Cependant ces deux îles, par leur colonisation par deux puissances européennes aussi différentes que la France et la Grande-Bretagne, forment deux figures isomorphes dans la diversité des sociétés créoles. Des sociétés où les liens entre les individus, la représentation de l'ordre collectif diffèrent.
- 5 Le *dancehall*, par les liens qu'il entretient avec ce culte messianique qu'est le rastafarisme, mais aussi par le cérémonial des soirées où il se joue, offre un prisme pertinent pour analyser l'utopie dans ces terres des Amériques. Comment s'y incarne-t-elle ? Peut-on en tirer un éclairage sur les enjeux idéologiques de ces deux îles ?

Le discours utopique du *dancehall*

La thématique « root'n culture » : la rencontre du rastafarisme et du reggae

- 6 Le *dancehall* a toujours symbolisé une structure de loisir en marge du modèle englobant. Dès les débuts de la colonisation de l'île par les Anglais au dix-septième siècle, le mot *dancehall* est un terme générique qui désigne tout espace de danse mis à la disposition des esclaves. L'abolition de l'esclavage au dix-neuvième siècle s'accompagne d'un fort mouvement d'exode rural qui donne naissance aux ghettos ou *shanty towns*⁷, ces « villes poubelles », véritables refuges des plus déshérités. C'est dans ces enclaves territoriales qui ceinturent la ville, le *downtown*, que vont se répandre deux mouvements, l'un d'ordre religieux, le rastafarisme et l'autre d'ordre musical, le *reggae*. Leur rencontre est à l'origine de la thématique *roots'n culture* qui va s'exporter dans les années soixante-dix avec la popularité du chanteur rastafari Bob Marley.
- 7 Le rastafarisme se répand dans les ghettos⁸ dans les années cinquante. La foi en un Dieu vivant, l'empereur Hailé Sélassié, la valorisation de la négritude, la défense d'un mode de vie naturel séduisent les déshérités du ghetto. L'accession de la Jamaïque à l'indépendance en 1962 et le vent de nationalisme qui l'accompagne coïncident avec une période musicalement foisonnante. Des musiques *rythm'n blues* et soul américaines

reprises par les artistes jamaïcains naissent des formes musicales inédites : le *ska*, qui donne naissance au *rock steady* marqué par le ralentissement du rythme de la basse, suivi dans à la fin des années soixante du *reggae*, reconnaissable par l'accentuation d'un temps puis le *raggamuffin* dans les années quatre-vingts au tempo rapide. Ce sont toutes ces musiques, en particulier le *reggae* et le *raggamuffin* que l'on désigne aujourd'hui sous le vocable de *dancehall*.

- 8 À la fin des années soixante, les artistes jamaïcains à la recherche d'un langage et d'un mouvement culturel qui traduisent leur vécu, à savoir le ghetto et ses valeurs, se tournent vers le Rastafarisme et le *reggae*. Dans un pays où les conditions d'accès à l'instruction sont déterminées par l'appartenance sociale, pour les classes pauvres, la musique *reggae* représente la possibilité de s'extirper de la misère. Les rastafaris encouragent cette conversion puisqu'ils considèrent la musique comme un outil politique qui leur permettra d'acquérir l'autonomie économique et culturelle. Leur musique, le *nyabingi*, jouée lors des rassemblements rastafari, les *groundations*, a pour fonction d'invoquer et de célébrer le divin, et de diffuser leur philosophie au plus grand nombre. Ils considèrent le *reggae*, par sa large diffusion, comme un puissant medium pour relayer à un plus large public les enseignements rastafari, à savoir le rejet de la société jamaïcaine perçue comme l'archétype du mal, le rapatriement en Afrique, la déification de l'empereur éthiopien Haïlé Sélassié et le respect des préceptes bibliques – les rastafari considérant la Bible comme le livre de Vérité. Les musiciens de *reggae*, les chanteurs et *deejays* sont donc perçus comme l'avant-garde de la lutte contre la société coloniale jamaïcaine, renommée *Babylone*.

Zion : un ailleurs utopique aux accents passéiste et millénariste

- 9 Le Rastafarisme est un mouvement messianique et millénariste basé sur le triomphalisme africain. Il apparaît dans les années trente par une conjonction de facteurs. Le premier provient des courants d'idées panafricanistes et éthiopianistes ramenés et diffusés par des Jamaïcains, de retour de leurs séjours en Afrique, aux États-Unis ou au Costa Rica, tel Leonard P. Howell, le premier prêcheur officiel du rastafarisme à Kingston. Le deuxième facteur réside dans la pauvreté persistante des descendants d'esclaves dans les Amériques. Cette pauvreté amène des activistes à proposer des mesures radicales, tel le rapatriement en Afrique des descendants d'esclaves. Marcus Garvey, ce jamaïcain considéré par les Rasta comme un prophète, crée même en 1919 une compagnie maritime visant à transborder les descendants d'esclaves des Amériques vers le Libéria. Les mouvements panafricanistes qui fleurissent en Angleterre, dans la Caraïbe et aux États-Unis sont aussi d'essence chrétienne et il est fréquent d'y discuter du degré d'africanité du Christ ; l'évangéliste afro-américain James M. Webb dit d'ailleurs que « Jésus a les cheveux bouclés (crépus) et du sang éthiopien dans ses veines et qu'il serait rangé dans la catégorie des Nègres en Amérique⁹ » (cité par Bisnauth, OP. CITÉ : 187) ¹⁰.
- 10 Le garveysisme insistait sur la rédemption sociale et politique de l'Afrique, les Rastafaris y ajoutent la rédemption spirituelle en combinant influences panafricaine et chrétienne pour proposer une refonte de l'herméneutique biblique. Ainsi Jésus est remplacé par un Noir, l'empereur éthiopien Haïlé Sélassié, le royaume des justes, Israël, est transposé en Ethiopie où régnera un nouvel ordre social d'essence divine introduit par les enfants d'Israël que sont les rastas. Cette conviction d'avoir un lien unique avec

la terre biblique d'Israël est profondément ancrée dans le système de représentation des Jamaïcains, introduit par les premiers prêcheurs baptistes. Pour sensibiliser les foules, ils comparent les souffrances du peuple jamaïcain à celles du peuple de Sion. La terre idyllique ne peut-être pour les Rastafaris que *Zion*, la terre promise dont ils ont été arrachés et vers laquelle ils retourneront :

In this world of pure confusion/People died cause sufferation/But I know a place where there is no confusion /And here is your chance to make your decision/ We're going home Holy Mount Zion /Marching on cause we're African children¹¹ (Freddie McGregor "Zion chant")¹².

- 11 Cette terre rêvée *Zion* s'oppose au monde réel, *Babylon*, où règne la souffrance, l'iniquité et la justice ; la société jamaïcaine étant par excellence l'incarnation de *Babylon* (Babylone). Babylone est le monde décrié par les Rastafaris « basé sur l'ignorance, les valeurs matérielles, la compétition et les animosités raciales¹³ » (Hepner, 1998: 211)¹⁴, c'est le lieu du « matérialisme compétitif, de l'individualisme et du nihilisme¹⁵ » (ibid : 211). Dans l'attente et en préparation du jour où « la droiture » [régnera] sur terre, symbolisée par *Zion*, « les Rastas tentent de mettre en place les conditions « *Zion* iques » au sein de leurs communautés « d'exode », en identifiant des locations spatiales et temporelles positives où les gens peuvent se rassembler pour travailler et jouer, avoir des loisirs et des relations d'amitié¹⁶ » (ibid : 211).

- 12 Dans les textes, *Zion* est un espace de vie, un espace communautaire, une « réunion de famille » baignée par la clémence d'un être supérieur, *Jah*¹⁷ et par la fraternité entre tous : « *I saw Zion in a vision /Jah was there, amidst everyone/Stretching for his right hand/It's like a family reunion*¹⁸ » (Garnett Silk, *Zion in a vision*)¹⁹. La méditation et la sagesse y sont préférées aux biens terrestres :

It's Zion train come take a ride now/ to the realm where Jah his angels reign / catch a view and see the purity of it ya/pure meditation/ the new Jerusalem lives within I and I / you and I can make a difference with a livity listen up/ and hear Israel story/ Zion opens up for I and we come Itiopians come, we have a message for you²⁰ (LMS, *Zion Gate*)²¹.

- 13 L'avènement de *Zion* se prépare par la pratique d'un mode de vie *livity*, à savoir le mode de vie en conformité avec les principes rastafari. La méditation, le choix d'une alimentation '*ital livity*'²² et l'écoute et la diffusion de messages « *roots'n culture*²³ » sont insérés dans un nouveau système de croyance qui fait des Rastafaris le peuple élu, de l'Afrique, la Terre mère et de l'Éthiopie, la terre promise. Dans ce nouveau triptyque, les artistes *dancehall* affiliés au rastafarisme se voient comme les pasteurs qui relaient les évangiles à un large public afin de préparer l'avènement de *Zion* sur terre.
- 14 *Zion* et *Babylon* sont respectivement les métaphores d'un monde utopique et du monde vécu. Cette vision manichéenne de l'univers constitue l'une des principales sources d'inspiration pour les artistes *dancehall* convertis au rastafarisme. La chanter est une pratique religieuse tout autant qu'un acte militant, un médium pour éveiller les consciences et amener le règne sur terre de *Zion*. La notion de « communauté d'exode » peut être comparée au purgatoire des catholiques, cet entre-deux qui n'est ni l'enfer, ni le paradis mais garantit l'accès par ses mérites au paradis. Elle fait le lien entre le monde réel et le monde rêvé, un lieu intermédiaire et un espace de sociabilité qui rend possible le « plan d'immanence d'une terre rééquilibrée » (Shérier, 1992 : 5)²⁴ déroulée par l'utopie. La confrontation de *Zion* et de *Babylon* et la préparation d'un mode de vie zionique décrivent un réel qui ne donne pas dans le réalisme politique : « un réel tissé de ses virtualités, et non contradictoire avec l'utopie.[...] En d'autres termes, il est cette

utopie qui ne fait qu'un avec les passions, les désirs, C'est cet instant du devenir, où la vie et la liberté surmontent tout abandon à la fatalité qu'il faut désigner comme utopie. » (ibid :4). La préparation de *Zion* chantée par les artistes *dancehall* passe par la résistance au pouvoir établi, le développement de formes langagières et la foi en une religion libératrice. Le retour dans une Éthiopie précoloniale s'avère déterminant, mais ce sont surtout les notions de « libération avant le rapatriement » et « l'Africanisation des sociétés afrodiasporiques » qui sont cruciales. Ainsi si les Rastafaris « ne peuvent être (rapatriés) dans *Zion* , alors *Zion* doit sous une forme ou une autre être créé au sein des sociétés avec lesquelles les rastafaris ont été forcé de composer²⁵ » (Hepner, ibid : 212). Durant l'apogée de la thématique culture, les *sound system* jamaïcains vont symboliser ces espaces zioniques qui concourent à l'avènement d'un nouvel ordre. Cette fonction demeure dans les *sound system* martiniquais qui se définissent dans la continuité de la philosophie rastafari comme des lieux destinés à préparer et célébrer un nouvel ordre social, *Zion*.

- 15 Le militantisme défendu par les artistes de *dancehall* en conformité avec l'idéologie rastafari passe par le refus du système politique, social et culturel de la société moderne, une approche englobée par le religieux en rattachant *Zion* à une dimension divine. Le projet utopique du *dancehall jamaïcain* révèle une société qui se construit autour d'une morale protestante puritaine relue par un prisme symbolique afro-centriste. Le fondamentalisme religieux, l'acceptation de la Bible comme livre de vérité s'accompagnent de puritanisme et d'une morale puissamment manichéenne (Bien/mal, interdit/autorisé) qui amène à concevoir la religion comme une morale qui guide l'individu dans sa quête individuelle de salut ; un salut qui ne peut s'obtenir que dans le royaume de Dieu. Le projet utopique du *dancehall* énonce un ordre biblique. La communauté se loge dans le lien de l'individu à Dieu et dans sa relation à l'Afrique. L'individu jamaïcain a acculturé le particularisme local donné par l'exaltation de la négritude à l'universalisme du christianisme pour créer une communauté qui se considère d'ascendance africaine et d'essence divine. La religion en Jamaïque possède deux faces, l'une qui présente une humanité universelle, celle de l'individu chrétien, et l'autre qui encourage le particularisme jamaïcain, celui du Noir élu.
- 16 Le projet utopique du *dancehall* acculture la tradition à la modernité en terme idéologique. La contestation comme son projet communautaire sont formulés dans des termes individualistes. Ne nous y trompons pas : si l'individualisation est encouragée dans le *dancehall*, elle n'annule jamais la relation sociale. Le projet utopique du *dancehall* est à la fois communautaire (créer une communauté rastafari, une communauté *dancehall*) et holiste (créer une société qui englobe la communauté rastafari). Il ambitionne de fonder une communauté et une société sur le principe d'un individu collectif²⁶ en relation à Dieu - la relation de l'individu à Dieu se confondant avec la relation de l'individu à la communauté. Si la nation moderne subordonne la religion pour la renvoyer généralement au domaine de croyances privées, dans le communalisme, la religion de groupe prétend constituer la particularité du groupe. Face aux changements qui touchent la société jamaïcaine, la morale est utilisée comme un rempart qui encadre l'ordre social et tente de le prévenir du chaos.
- 17 La colonisation britannique, la mise en servitude des Africains et leur acculturation imposée sont à l'origine de la société jamaïcaine contemporaine. Face à cette histoire douloureuse, le projet utopique du *dancehall* défend la cause d'une reconquête de la dignité perdue, la construction d'un avenir meilleur pour les opprimés. Les termes de

cette reconquête affirment cependant l'artificialisme²⁷ de ce projet. La quête d'un passé nostalgique prend les traits d'un modèle hybride où les racines de la tradition sont coupées, reconstruites. L'Éthiopie-Afrique ne donne pas dans le réalisme et apparaît comme le catalyseur de désirs ambigus et de nostalgie confuse. Il s'agit d'une Afrique fantasmatique, nostalgique et uchronique par sa quête d'un autre temps et d'un retour à un passé glorieux. Un ancrage symbolique qui permet au *dancehall* de donner forme à une communauté avec une mythologie créée « de toutes pièces » : une mythologie qui participe au rêve éveillé d'une nouvelle société.

Zion en Martinique, une société idéalisée

- 18 En Martinique, le *dancehall* s'implante d'abord avec le *reggae* à la fin des années soixante-dix, sous l'influence des adeptes Rastafaris. La scène *reggae* se structure lentement et prend forme avec les *sound system* lancés et fréquentés, à leur début, par des adeptes Rastafari.
- 19 La thématique « *roots'n culture* » apparaît souvent dans les textes de *dancehall* martiniquais comme une figure de style qui célèbre l'ordre de valeurs du rastafarisme. On y retrouve à l'identique la subordination de l'individu à Dieu et l'existence en un lieu d'un ordre naturel en accord avec la volonté divine. Le lieu qui symbolise cet ordre naturel est le *Zion*. Le *Zion* dont il est question ici est la nature, sens qui lui est communément attribué en Martinique. C'est un espace boisé, un lieu de verdure laissé en l'état. Par extension, il symbolise le lieu préservé des influences néfastes de la civilisation moderne : un hallier peut être qualifié de *Zion* car il n'est pas domestiqué, de même qu'un terrain vague inoccupé.
- 20 La nature est valorisée en tant que symbole de l'état originel, préservé de la corruption de l'ordre social moderne. Elle est le lieu où résident les valeurs qui, pour les artistes, doivent forger le lien social : le communautarisme, la valorisation des racines africaines, l'intérêt porté à l'histoire du peuple noir, le créole, l'équité et la transcendance d'un ordre naturel. *Zion* n'est plus une abstraction incarnée sous les traits d'une tradition africaine et religieuse réinventée, mais une force tangible qui prend vie en un lieu donné, ici et maintenant :

Heureux, heureux heureux / Que la terre promise est sous ses pas / Avec ma guitare
je chante toujours l'espoir / Mais que Babylone est longue à s'écrouler / Malgré tout
je rêve un jour de ne plus voir / Les hors-la-loi gouverner la cité (Kali, « Heureux
celui qui »)²⁸.
- 21 Dans ce texte, la terre idéale ne se situe pas dans un ailleurs fantasmatique, mais réside dans le monde vécu, la société réelle. Toutefois cette dernière doit être révisée afin de bannir les injustices sociales et instaurer un nouvel ordre social. L'ordre actuel qui gouverne la société est analysé pour mieux souligner ses dysfonctionnements et appeler à la réalisation d'un système social régi par les principes de justice et d'égalité entre les Hommes. Dans cette quête le rastafarisme demeure un modèle conceptuel de référence. La critique de l'ordre social établi fait l'objet d'une thématique dans le *dancehall* qui porte le nom de '*reality* (la réalité), la société y est analysée sous tous ses aspects : économique, politique, culturel. Cette thématique très populaire dans le *dancehall* martiniquais porte les aspirations citoyennes des artistes en questionnant tout particulièrement le statut politique de l'île et la nature du lien social qui unit les individus en Martinique. Les artistes interrogent le pouvoir politique français et formulent en terme identitaire une critique de la départementalisation. La

départementalisation est décrite comme une « malédiction » pour Sixième Continent dans « *Reggae Dom Tom*²⁹ » :

Papa Dom, mama Tom / Reggae DOM TOM / Comme une malédiction, malédiction /
Je suis vraiment d'une race très spéciale / Je suis un Nègre départemental / Façonné
par le style colonial

- 22 Dans l'ensemble, l'assujettissement à la France est perçu comme une force oppressive qui corrompt l'individu, le conduit vers un monde aliénant où l'univers irréel des séries, le repli sur soi tiennent à l'écart de la réalité :

Oh Martinique ouvre tes yeux et puis sois réaliste / Ne vois-tu pas que ton état est triste / Que tes enfants y vont à la dérive / Ô Martinique c'est pourtant vrai que tu as une belle plastique / Et dans ton cœur il bat un vide d'Afrique / Alors sois pas « Peaux noires et masques blancs » / « Amour, gloire et beauté³⁰ » ont embrumé ta face / Mais dans la rue sais -tu ce qui se passe ? / Il y a tes enfants qui bouffent, qui couchent avec la mort ? (Rose Haïlé, « Pauvre Martinique »)³¹

- 23 Dans son ouvrage « Peaux noires, masques blancs », Frantz Fanon décortique les mécanismes psychologiques en œuvre dans les sociétés colonisées. Il constate qu'en Martinique, la culture du maître blanc et la blancheur de peau s'opposent à la culture créole et à la noirceur de peau associées à l'esclavage et donc reléguées aux strates inférieures de l'échelle sociale. Submergé par ce conflit intérieur, l'individu peine à assumer sa négritude et s'enlise dans un comportement morbide stérile. Pour la chanteuse, le mal-être de la société martiniquaise vient de son impossibilité à se réconcilier avec son lointain passé. Le cadre naturel idyllique de l'île masque ses blessures à savoir la négrophobie et l'intériorisation de jugements auto dépréciatifs par les descendants d'esclaves. Rose Haïlé voit dans la Martinique une mère coupable qui condamne les siens à vivre avec le poids des erreurs passées.

- 24 La départementalisation de l'île et l'acquisition de la nationalité française, l'ascendance africaine et la couleur de peau, la dévalorisation des traits de culture africains et de la culture créole, le délitement des liens sociaux sont des problématiques récurrentes dans les textes de *dancehall* martiniquais. Ces problématiques soulignent les questionnements identitaires qui agitent la société martiniquaise. Le projet social du *dancehall* martiniquais exprime la lutte contre l'individualisme et la recherche de quelque chose qui aurait pour caractère d'être martiniquais et qui dépasserait l'individualisme moderne.

- 25 Les deux thématiques les plus récurrentes dans le *dancehall* martiniquais sont « le *reality* » et « l'ambiance des *sound system* ». Le premier comprend la description de la réalité sociale et le second celle de la réalité de la scène *dancehall*. La prévalence de ces thématiques renseigne sur la place accordée au monde réel et à la société contemporaine martiniquaise. L'une comme l'autre de ces thématiques comparent le monde réel au monde idéal, tel qu'il devrait être, en conformité avec l'ordre naturel *Zion*. Or, en Martinique, le glissement de sens de *Zion* vers un ordre immanent naturel originel s'est accompagné d'une autre adaptation donnée par l'idéologie englobante de la société martiniquaise. Pour Louis Dumont, l'idéologie est « le système des représentations collectives d'une société globale » (cité par V. Descombes, 1999 : 71 note 5). L'idéologie fondatrice de la société martiniquaise qui définit le contrat social sur les bases de l'engagement citoyen républicain subvertit la représentation de l'ordre naturel évoqué dans le *dancehall* martiniquais. Ce dernier se confond avec l'idéal égalitaire républicain en appelant à la réalisation d'une société plus juste sur la base des valeurs fondatrices de la devise républicaine « liberté, égalité, fraternité » :

Mwen déchééné/ Déchééné pou libété, égalité, fraternité/ Sé pou sa ki Black man lèvé
doubout é koumansé krié/Libété, égalité, fraternité/So Libété pou viv et circulé la
nou lé/ Egalité o mem nivo ké tout pèp ki ja rivé/³² Fraternité que nous sommes des
frères quelle que soit la couleur et que /Papa Jah est notre père, c'est lui le seul
créateur (Supa High, Black Man)³³.

- 26 Les valeurs qui apparaissent dans ce texte acclament la modernité, elles sont cependant plus légalistes qu'égalitaires. Loin du modèle holiste qui dévalue l'individu au profit de la totalité sociale, l'individu, par sa réalisation personnelle se voit comme le chantre de la société en devenir, aussi refuse-t-il la discrimination par la couleur de peau ou l'origine social pour réclamer l'accès aux mêmes droits que tout citoyen français. Les revendications qui apparaissent sont équistatutaires, elles conjuguent à la fois la quête d'une expression communautaire différenciatrice et l'application d'une loi égalitaire homogénéisante.
- 27 La contestation dans le *dancehall* jamaïcain débouche sur un monde utopique sous-tendant une tentative de créer une tradition perdue, *Zion*. Dans le *dancehall* martiniquais, la contestation s'appuie sur les principes égalitaires de l'idéologie républicaine française, ceux-là mêmes qu'elle critique. Ainsi les *deejays* exaltent le retour à un ordre coutumier et ses valeurs d'entraide, de solidarité et de respect tout en faisant l'apologie des droits de l'Homme. Une quête de justice et d'égalité qui ne s'exprime plus comme en Jamaïque dans une société fantasmée incarnée par *Zion*, mais dans une société définie par l'idéal républicain.
- 28 En Jamaïque, l'apport du rastafarisme au *dancehall* donne à cette musique une forme hybride qui empiète sur le répertoire sacré avec un discours religieux. Mouvement profondément religieux, la célébration de l'idéologie rastafari lors des soirées *sound system* permet d'exalter une autre dimension, celle du sacré, affranchie du cérémonial et des codes religieux judéo-chrétiens. Dans les soirées *reggae dancehall* consacrées à la seule thématique « *roots'n culture* », la rythmique lancinante de la basse, les messages de rédemption et de salut participent à la célébration d'un rituel où les sphères profane et sacrée se rejoignent pour célébrer le lien qui unit l'homme à l'ordre cosmique comme le croient les rastafaris.
- 29 En Martinique, le système social relègue le domaine religieux dans la sphère privée. La figure de Dieu est absente et remplacée par celle du pouvoir politique et de ses enjeux socio-économiques. On comprend le glissement d'un monde idéal, *Zion*, vers un monde idéalisé, où la devise « liberté, égalité, fraternité » prendrait effet dans la pratique. Le mythe fondamental de la cité idéale pour reprendre les termes de Mucchielli³⁴ part d'une révolte, mais ne débouche pas dans l'imaginaire sur un ailleurs mais dans une société magnifiée par les principes républicains.

Scènes de l'utopie : les *sound systems* en Jamaïque et en Martinique

- 30 Le caractère commercial des musiques contemporaines, leur circulation à une échelle mondiale, la pression des firmes multinationales de l'industrie musicale sur le formatage des morceaux et les styles musicaux ont réduit la musique à une marchandise culturelle. Or l'analyse des espaces où elle se joue et leur mise en contraste révèlent le poids du local. Loin d'assister à l'homogénéisation des pratiques

sociales et des systèmes de représentations comme certains ont pu le craindre, les soirées *dancehall* décrivent des imaginaires bien différents.

- 31 Dans les années soixante-dix, la prépondérance de l'influence rastafari dans les compositions des artistes avec la thématique « *sculture* » rejaillit sur la scène où se joue le *dancehall*. La foi en l'avènement de *Zion* et en la fraternité entre tous les hommes s'y matérialise par une esthétique vestimentaire, une décoration de la salle aux couleurs et symboles du rastafarisme et la relégation de la danse au second plan tant idéologiquement que scéniquement. Les codes vestimentaires, l'iconographie rastafari forment un système symbolique qui, partagé par tous, donne au lieu une dimension transcendante en créant un rituel activé par les participants et en interaction avec les performances des artistes. En Jamaïque comme en Martinique, au contraire de ce qu'avance Roland Hafen³⁵ sur la vacuité des concerts, ces soirées produisent des expressions identitaires en mobilisant une esthétique et un discours performatif de sens pour l'auditoire. Grâce à la thématique « *culture* », les « différences » historiques et raciales (l'ascendance africaine, l'esclavage) sont mises en avant pour servir des aspirations identitaires revendicatrices dont le *dancehall* se fait le porte-parole. Comme le décrit Ernst Bloch³⁶ (1977), « l'utopie est la sphère du désir, de attentes, des rêves, d'une vie meilleure, elle englobe l'art sous toutes ses manifestations » (cité par Bouchard, 1983 : 280-281)³⁷. On la retrouve donc dans toute forme musicale et dans ses représentations scéniques, comme durant les soirées *dancehall*. Le système symbolique de la culture dancehall lors des *sound system* fonctionne comme un mythe mobilisateur, dont les participants ont pleinement conscience. Ce fond commun de représentations et d'intentions se pense suffisant pour créer une unité dispensatrice de sens à une communauté *dancehall*. Edmonds (1998)³⁸ rappelle que pour évaluer l'apport du symbolisme dans la formalisation d'un modèle culturel, il faut le ramener au rapport de force économique et culturel dans lequel il prend forme. Il se fonde sur les conclusions de Cashmore (1983)³⁹ et Paget (1986)⁴⁰ qui corrélient le développement de modèles symboliques au statut des groupes qui le produisent. Les groupes marginalisés, dépossédés et exclus du pouvoir économique et politique, ont recours à des stratégies et des processus symboliques, afin d'articuler leurs reproches et d'œuvrer au changement social. En terme symbolique, les musiques *dancehall* aidées du symbolisme du rastafarisme ont largement contribué au développement des luttes sociales, à l'organisation d'une conscience, à la diffusion d'informations et de formes de subjectivité individuelle ou collective dans les sociétés des Amériques noires en offrant un large éventail d'attitudes, de pratiques discursives, de pratiques culturelles relayées ou issues de l'univers des *sound system*.

Les *sounds systems* jamaïcains : l'émulation et la compétition

- 32 L'histoire du *dancehall* en Jamaïque est indissociablement liée à l'apparition dans les années cinquante des *sound systems*. Les *sound systems* émanent de l'idée d'un ou deux propriétaires de magasins de créer un espace de danse payant, diffusant les titres vendus en boutique. Leur succès en fait, dans les décennies qui suivent, des tremplins pour la créativité musicale foisonnante qui règne dans l'île. Quand apparaissent les nouvelles formes musicales, le *ska*, le *mento*⁴¹ puis le *reggae* et le *raggamuffin*, c'est dans l'enceinte des *sound systems* qu'elles sont diffusées. Devenues des sonos mobiles, les *sound systems* se rencontrent en un lieu donné et s'affrontent musicalement. Dans les années soixante-dix, ils deviennent les espaces où se joue la créativité du *dancehall* ;

chaque *sound system* se déplace avec des artistes qui effectuent leur prestation en direct, c'est le *rub a dub*. Cette période, par l'intense énergie créative qui règne dans l'enceinte des *sound system*, est aussi celle de leur apogée.

- 33 L'instrumentalisation des ghettos par les pouvoirs politiques durant la seconde moitié des années soixante-dix amène une poussée de violence qui se répercute dans l'enceinte des *sound systems*. Durant les deux décennies qui suivent, ces derniers retrouvent peu à peu leur popularité mais les artistes n'y viennent plus se produire en direct et les thématiques sont désormais bien éloignées des rêves messianiques et de la subordination à Dieu acclamés dans les années soixante-dix. Les thématiques *slackness* et *gun's bizness* font l'apologie de la licence et d'un mode de vie hors-la-loi ; la danse est de retour, danse avec des styles hétéroclites.
- 34 Les évolutions décrites précédemment dans l'enceinte des *sound systems* soulèvent une interrogation : l'utopie a-t-elle disparue de la scène *dancehall* jamaïcaine ? Ne subsiste-t-elle que comme forme discursive chantée par les artistes *dancehall* proches du rastafarisme ?
- 35 Les *sound systems* sont les supports, les réceptacles et les moteurs des changements musicaux majeurs de la société jamaïcaine depuis presque un demi-siècle d'existence. Cérémonies dédiées au *dancehall*, les *sound systems* reposent sur la participation commune des différents intervenants que sont les danseurs, le public et les artistes. Leurs particularités sont soulignées par la ritualisation du cérémonial qui accompagne les performances des artistes et les moments forts que sont les *clashes*, ces affrontements entre *sound system*. La soirée se déroule en deux temps. Le premier est dédié aux danseurs qui s'affrontent sur la piste de danse, le second au *clash*, une compétition qui oppose les sélecteurs de chaque *sound system* en liste. Chaque *sound system* passe des titres pendant une durée égale qui se raccourcit avec l'avancée de la soirée. Le *deejay* doit montrer toute son adresse et sa capacité à innover dans les mixages de ces sélections, à trouver les injonctions et les formules à succès qui vont réveiller la foule, la « chauffer » et l'inciter à le soutenir. Vers deux ou trois heures du matin, l'exercice devient périlleux au moment où les choses sérieuses se mettent en place : le « *early ting* » (le début des choses). Ceci signifie que le temps imparti à chaque *sound system* diminue jusqu'au « *dub fi dub* » ou « *tune fi tune* » ('titre contre titre'). C'est à ce moment que le choix des « *specials* » et des « *dub plates* » s'avère déterminant dans la bataille. L'ambiance est à son paroxysme. La fin du *clash* est vécue très intensément. Des groupes rivaux se créent, donnant lieu à des rixes bien avant que le gagnant puisse être désigné par la foule.
- 36 À travers les règles spécifiques à l'univers *dancehall*, ritualisées durant les *sound systems*, les relations sociales converties en différents modes de participation (les danseurs, le public et les artistes) assurent la continuité et le renouvellement de la soirée. L'existence du *clash* renseigne sur l'ordre de valeurs des *sound systems* : la performance et la compétition. Ces deux éléments doivent être reliés à une utopie qui tire son essence non plus dans la refonte du système social autour d'un ordre transcendant et d'essence divine mais dans une immanence où la nouveauté et la rivalité célèbrent un ordre de valeur pragmatique.
- 37 Les règles qui prévalent dans les *sound systems* n'ont rien à voir avec la société globale jamaïcaine. Le style vestimentaire des participants montre qu'on entre dans un autre monde où les règles du jeu sont différentes de la société englobante. Le corps est mis en scène dans des vêtements aux couleurs vives, amples pour les hommes et hyper-sexy

pour les femmes⁴². Les *sound systems* sont des spectacles interactifs, où se joue l'évolution du *dancehall*. Les tendances et les cycles qui les traversent n'affectent pas leur essence : ils demeurent des lieux où le *dancehall* se met en scène et brasse les relations sociales qui le constituent à travers l'ensemble des règles partagées par tous les participants – artistes et public. Ces règles sont déterminées par l'affrontement dansé et musical. C'est dans ce spectacle interactif et évolutif que réside l'utopie de la scène *dancehall*, étant entendu que l'utopie est « un projet égalitaire d'une société autre » (Desroche, 1973)⁴³. Les règles qui structurent les *sound systems* font état du désir d'instituer un ordre social où tout un chacun aurait la possibilité par son seul mérite, par son talent musical, par ses performances de danse d'être récompensé à sa juste valeur alors que la réalité sociale est celle d'un ordre où prédomine l'injustice et où les possibilités d'ascension sociale par l'instruction scolaire sont quasi-nulles pour les classes pauvres.

Une utopie de la nouveauté

- 38 Les *sound systems* bénéficient des techniques et des créations musicales qui se produisent dans les studios en interaction avec les innovations et les performances qui se déroulent dans sa propre enceinte. De nouvelles pratiques apparaissent ainsi, elles se greffent sur la structure existante, assurant à la fois la continuité des anciennes valeurs et l'introduction d'éléments originaux. La sphère locale du *sound system* exige que les *deejays* intègrent sans cesse de nouveaux éléments pour rester compétitifs: styles variés à maîtriser, adaptation aux nouvelles tendances langagières, gestuelles et vestimentaires. Ils doivent aussi se tenir informés des prestations des autres *deejays*. C'est au moment du *clash* que sont mises en valeur toutes ces innovations, ce qui fait de cet événement l'un des champs de production culturelle les plus actifs de la culture *dancehall*.
- 39 Le *dancehall* est tourné vers le « *fresh* » (la nouveauté) et ce besoin de nouveautés cristallise l'attention sur les innovations qui s'y succèdent avec rapidité. Les *sound systems* privilégient les nouveaux rythmes, les nouveaux lyrics. Le *dancehall* décrit un processus de continuité musicale dans le changement. L'exigence de nouveautés qui structure la production du *dancehall* évolue dans un modèle qui intègre l'héritage musical jamaïcain. Tout en évoluant, il continue à s'édifier sur les fondations passées. Ce processus cyclique assure sa continuité avec ses racines. On le voit dans le nom choisi par l'artiste débutant qui honore un artiste d'une génération antérieure. Il en est ainsi des *sound system*, où chaque nouvelle rencontre donne lieu à de nouvelles variations stylistiques musicales, vestimentaires, gestuelles, qui n'infirmant pas l'ordre suivant. Le renversement de valeurs n'annule pas le fait social, puisque la continuité est maintenue dans l'innovation ; elle n'implique pas un rejet de l'ancien au profit du nouveau, mais un ajout par couches successives et rapides. Ces deux niveaux opèrent ensemble, ils entretiennent un cycle qui se nourrit de son propre mouvement et pérennise l'univers *dancehall*. La continuité du *dancehall* passe également par l'adoption de nouvelles conventions musicales et sociales, qui relancent chaque fois le cycle et lui donnent une nouvelle dynamique qui contribue à son évolution. Les innovations dynamisent la continuité musicale du *dancehall*, elles débouchent sur des changements stylistiques qui « mènent aux changements dans les relations sociales de production et dans l'impact politique du *dancehall* tout entier » (Stolzoff, 2000: 91)⁴⁴. Leur impact ne se restreint pas à l'univers du *dancehall* et doit être relié aux changements de la société

jamaïcaine dans son ensemble. On peut citer l'exemple de la culture *rudeboy*, qui célébrait le mode de vie dans les années 1950 et 1960 des jeunes des classes pauvres en rupture avec le mode de vie de classes moyennes et aisées. Adoptée ou dénoncée par les artistes dont les titres sont produits pour les seuls *sound systems*, la culture *rudeboy* donne lieu à une esthétique vestimentaire et à un langage du corps qui se matérialisent dans l'enceinte des *sound system* avant de se répandre dans l'ensemble de la société jamaïcaine. Grâce aux *sound system*, cette culture a servi de modèle d'identification pour les jeunes Jamaïcains de sexe masculin, qui la découvraient dans les soirées *dancehall* et se l'appropriaient totalement ou simplement en termes de manière et de style pour les plus aisés d'entre eux.

- 40 Le *dancehall* peut être décrit comme un processus, un mouvement de référence animé par certaines figures individuelles. Il puise dans l'idéologie moderne individualiste pour produire « du nouveau » comme emblème de la modernité et ainsi s'affirmer en un modèle original, revalorisant ainsi son propre capital symbolique. John Blacking dans ses travaux sur le peuple Venda en Afrique du Sud, insistait sur la corrélation entre le changement musical d'une société et la mutation de l'organisation sociale de cette dernière. La continuité du *dancehall* est plus globalement celle de la société jamaïcaine au cours du vingtième siècle, dont elle anticipe, participe ou suit le changement. Cette relation est symétrique, car musique *dancehall* et société jamaïcaine entretiennent des relations d'interférences croisées. Toute mutation des structures sociales se matérialise par l'introduction de nouvelles conventions musicales, de nouvelles pratiques qui se donneront à voir sur la scène des *sound system*, de même que toute nouvelle convention adoptée dans l'enceinte des *sound systems* se propage par la suite dans le reste de la société. Ainsi le ska, cette forme musicale de laquelle naîtra le *reggae* est jouée uniquement dans les *sound systems* dans les années soixante. Musique au rythme rapide, aux textes patriotiques, elle déborde d'enthousiasme, annonçant ainsi l'indépendance de l'île en 1962. D'abord limitée à la seule enceinte des *sound systems*, elle se propage au reste de la société jamaïcaine jusqu'à devenir la forme musicale la plus populaire.
- 41 Les changements du *dancehall* sont ceux d'une société qui se cherche et tente de définir un nouvel ordre. L'utopie qui apparaît dans le déroulement du *sound system* est celle de la nouveauté, la quête de réalisation d'une société en transformation, à la recherche d'un « devenir », qui absorbe et édifie continuellement de nouvelles tendances.

Les *sound systems* martiniquais : un idéal de vie Zionique

- 42 À la Martinique, les *sound systems* sont le principal vecteur de diffusion des musiques *dancehall*. En Jamaïque, un *sound system* est une équipe de sélecteurs qui se déplace avec son matériel sonore et ses disques pour animer une soirée durant laquelle elle affrontera un ou plusieurs autres *sound systems* (équipes de sélecteurs). En Martinique, le *sound system* décrit l'espace, la salle où se déroule la prestation des sélecteurs et des artistes. Le propriétaire de l'espace est souvent celui qui fournit la sono à tous les participants.
- 43 En Martinique, l'univers musical du *dancehall* est contenu dans les *sound systems* qui assurent la diffusion en même temps qu'ils participent à sa dynamique et son évolution en un modèle martiniquais. Les *sound systems* martiniquais restent la scène privilégiée des artistes confirmés et débutants qui viennent s'y produire régulièrement. L'univers des *sound systems* sont donc une source d'inspiration pour les artistes.

- 44 À la différence de la Jamaïque où les *sound systems* ont existé en premier lieu comme espace ludique pour les classes pauvres, en Martinique, ils sont apparus avec le mouvement rastafari. Ces derniers cherchaient un lieu pour se rassembler et mettre en pratique le mode de vie et les préceptes rastafari : le partage entre les « frères » et les « sisters » d'aliments, le *ital livity*, de nourritures spirituelles (l'herbe et la Bible) et de nourriture intellectuelle (le raisonnement, les discussions autour d'un thème). Ces pratiques se déroulent dans la nature, le Zion. Elles sont ensuite transposées dans les *sound systems*. Les *sound systems* en Martinique sont d'abord des « ghettos ». À l'instar de Zion dont le sens est subverti par la représentation au monde et à la totalité sociale, le terme ghetto désigne en Martinique un lieu où vivent des rastafaris. En Jamaïque, le ghetto décrit un territoire et un modèle social autarcique déterminé par des conditions de vie difficiles hors des institutions englobantes (éducatives, scolaires, professionnelles). En Martinique, les rastafaris emploient ce terme pour désigner un habitat de fortune, un lieu improvisé qui accueille des rastafaris.
- 45 Les *sound systems* en Martinique fonctionnent comme des salles de concert en mettant à disposition un espace gratuit pour les artistes et à faible droit d'entrée pour les participants. Leur promotion a lieu surtout par le bouche à oreille, par tracts et par affiches. Ils fonctionnent les vendredis ou samedis soirs, il s'agit souvent de salles aménagées chez des particuliers, situées hors du bourg. D'envergure variable, la capacité d'accueil d'un *sound system* avoisine deux cents à cinq cents personnes.
- 46 La construction comme la décoration de la salle privilégient les matériaux de récupération, quelques chaises et bancs ici et là, des poutres en bois et en bambou, de la tôle et des feuilles tressées, constituent l'armature et l'habillage de la salle. La décoration fait appel à la symbolique visuelle du Rastafarisme avec quelques portraits épars de l'empereur d'Éthiopie, des drapeaux aux couleurs rouge, jaune, vert ; des Lions de Juda emblème du pouvoir royal éthiopien. On y trouve toujours une buvette qui conformément à la philosophie rastafari ne vend que des boissons non alcoolisées et de la nourriture végétarienne.
- 47 De façon générale, le public englobe des adolescents dont l'âge minimum de participation est rarement inférieur à seize ans, de jeunes adultes et des adultes dépassant les quarante ans, même s'ils ne sont pas majoritaires et sont souvent représentés par les Rastafaris. On retrouve une certaine homogénéité dans l'habillement, ce qui n'empêche pas de distinguer des micro groupes selon le milieu socioprofessionnel ou selon la tranche d'âge. La séduction entre sexes opposés n'est pas très apparente, car en général les *sound systems* martiniquais ne sont pas des espaces où les sexes se mélangent, les femmes représentant environ un tiers du public.
- 48 Le matériel sur lequel repose le déroulement de la soirée est rudimentaire: deux platines, une table de mixage, Les différentes techniques de mixages, de coupures, de transposition et de superposition du son découvertes par l'industrie du disque *dancehall* (le *dub*, le mixage, le *versionning*...) ⁴⁵ ont ouvert la voie à un ensemble de procédés de duplication, de transformation qui ont élargi l'expression et la créativité artistiques, modifiant durablement la structure des musiques modernes. Elles ont contribué à la production locale du *dancehall*, en particulier la technique permettant de poser sa voix sur des versions instrumentales. Ce procédé quand il se déroule dans un *sound system* se nomme le rub-a dub. Si ce dernier a disparu des *sound systems* jamaïcains depuis le début des années quatre-vingt-dix, il perdure en Martinique, héritage de l'époque où

les artistes martiniquais débutants posaient leur voix sur les compositions venues de Jamaïque.

49 La soirée se déroule toujours en trois temps :

La diffusion de morceaux destinés à mettre l'ambiance (environ 2 heures). Sont diffusés les titres à succès du moment, entrecoupés de bruitages empruntés à l'ambiance jamaïcaine (bruit d'armes à feu, sirènes de voitures de police) et bien sûr ses interventions orales qui fonctionnent comme des incantations échangées entre l'artiste et le public⁴⁶. Ces échanges interpellent par leur complexité et font état d'une culture commune partagée par les artistes et le public, qui ne saurait exister sans les *sound systems*.

Le passage des artistes (environ 2 à 3 heures) : Une légion de *deejays*, un ou deux "*singa*" (*singers*: chanteurs) passent les uns après les autres. Durant leur prestation, les artistes envoient des dédicaces à d'autres membres de leur *posse*⁴⁷. Ceux-ci étant constitués d'individus gravitant dans un même quartier ou une même commune, les artistes revendiquent souvent une identité 'territoriale'. En règle générale les *sound system* martiniquais ont évacué le *clash* et l'affrontement entre danseurs : les artistes se succèdent sans jamais s'affronter ; la virulence, quand elle a cours, apparaît comme la réponse à une quelconque attaque, une animosité entre *posse*.

La diffusion de morceaux moins rythmés ou issus des répertoires des décennies précédentes : ils annoncent la fin de la soirée.

50 L'ambiance des *sound systems* restent une source abondante d'inspiration car ils symbolisent pour les participants ce que devrait être un rassemblement amical :

À l'aide du MIC on a pris le public en proie/Le frère est sous l'emprise, je ne te parle même pas de sa *sister*/Mais c'est un respect total pour toutes les personnes qui sont là/C'est toujours comme cela que ça se passe dans nos *sound system*/Quand tu es là, c'est carré, t'oublies tous tes problèmes /C'est la *reggae* music et le *ragga* qui règnent/Tu dances et tu chantes, il n'y a personne qui te gêne (Terry Stick & Yarris, *Les vibes se suivent*)⁴⁸.

51 La scène *dancehall* est présentée essentiellement d'un point de vue interne, elle magnifie le pouvoir du *deejay* qui irradie les participants de son influence positive. Le travail du *deejay* consiste à maîtriser l'ambiance en diffusant de bonnes *vibes*, à savoir des messages progressistes qui valorisent la culture rastafari et la critique de l'ordre établi. Leur influence quoique dangereuse est cependant salvatrice et libératrice. La finalité de la soirée est la célébration du *dancehall* dans un espace qui cherche à reproduire l'idéal de vie prôné par le rastafarisme :

L'animateur construit son message comme un moyen de défendre sa vision du monde, de la vie (le Rastafarisme) et sa pratique (le *sound system*). Jusqu'à présent la musique *reggae* est considérée d'une façon générale comme l'émetteur privilégié de la symbolique rastafari au sein du corps social. La défense de la pratique qu'est le *sound system* (entendu comme pratique culturelle) passe pour l'animateur, par un élargissement des thèmes illustrés par cette symbolique, dans un contexte social plus large. (...) D'un autre côté, construire son message comme un moyen de défendre sa conception consiste pour l'animateur, à intéresser culturellement (dirons-nous) son public. » (Pulvar, 1988: 34)⁴⁹

52 On est en présence d'un espace où se joue une autre dimension, une tentative de créer le temps d'une soirée le projet d'un vivre ensemble conformément aux principes rastafari auxquels adhèrent les organisateurs comme les participants. La vente de nourriture *ital* et de boissons sans alcool, la consommation d'herbe, les décorations aux couleurs de l'Éthiopie, les gravures de l'empereur éthiopien sont autant de signes qui

rappellent l'utopie du rastafarisme d'œuvrer au règne de Zion, Zion étant ici une métaphore d'une société plus égalitaire.

- 53 Dans l'ensemble, le *dancehall* - la musique, les soirées *sound system* et les artistes - est décrit sous un angle positif, il véhicule une énergie salvatrice et libératrice. Le *dancehall* tire sa légitimité de « l'authenticité » de son savoir : une connaissance intuitive guidée par un idéal culturel et communautaire, le rastafarisme. La réception, l'adoption des pratiques et des idées-valeurs (le rastafarisme, le garveyisme, éthiopianisme, afrocentrisme, la contestation sociale) proposées par le *dancehall* s'opèrent autour de cercles de diffusion qui sont conditionnés par l'origine sociale et la couleur de peau. Le principal soutien et l'adoption de la culture *dancehall* proviennent certes des classes pauvres en majorité noire, mais non exclusivement dans une société où le brassage racial a été très répandu au sein de toutes les classes sociales. L'ensemble de ces valeurs se propage d'abord auprès des classes sociales les moins favorisées. Plus on s'éloigne des classes pauvres, plus l'impact du *dancehall* est restreint et éphémère et se restreint à une mode dans laquelle les individus vont puiser des styles langagiers, vestimentaires et une gestuelle.
- 54 Dans les textes, les artistes, le public, les *sound system*, les rastafaris, tous les intervenants sur la scène *dancehall* doivent former une communauté qui instaurera un nouvel ordre social alternatif dont ils sont les précurseurs. Les artistes entendent retrouver une totalité sociale absente de la société martiniquaise
- 55 Il y a dans l'utopie du *dancehall* martiniquais, un agencement multiforme et une multiplicité d'expressions qui ne prennent en commun avec la Jamaïque que ce qui l'est. L'expression *dancehall* contient un système de croyance autour duquel se recomposent des groupes contestataires. Ces derniers n'ont cependant pas en tête la même utopie qu'en Jamaïque. Ils cherchent à construire une identité. Dans une société où les valeurs républicaines se sont superposées sur le modèle inégalitaire hérité de l'économie de plantation qui assigne à chacun un statut selon sa couleur de peau, le lien social n'a pu se construire sur les valeurs d'entraide et de solidarité constitutives de toute société. C'est par le politique que l'unité de la société martiniquaise s'est bâtie, une abstraction qui peine à rassembler les individus. Ce contexte historique et politique particulier nourrit les revendications identitaires, réactivées par le modèle jacobin qui stipule la mise à l'écart des différences régionales. En Martinique, il n'y a pas d'univers holiste mais des individus inscrits dans une logique de citoyenneté au sein d'un système social qui se présente comme une collection d'individus.
- 56 L'ordre de valeurs du rastafarisme martiniquais n'est pas donné, comme en Jamaïque, par la morale et l'utopie qui s'oppose au politique et au monde réel, mais dans la relation entre nature et culture. Dans l'ordre social englobant martiniquais, l'état de nature évoque les particularismes culturels martiniquais (les musiques de tambour, le créole...). Cet état est relégué au second plan par l'universalisme républicain. Les liens abstraits politiques et civiques que la configuration individualiste présuppose, contribuent à favoriser la réinvention de discours et de pratiques identitaires. La politique de reconnaissance du *dancehall* et du rastafarisme martiniquais est inscrite dans une logique de citoyenneté tout en conjuguant une aspiration culturelle différenciatrice. Cette identité appelle à une politique multiculturelle républicaine qui se heurte à une impossible réalisation dans un modèle assimilationniste.

Conclusion

- 57 L'époque actuelle est caractérisée par la faillite généralisée des utopies. Les mythes qui donnaient sens au monde perdent de leur vitalité. La multiplication des alternatives et l'obligation constante de se construire en relation au monde éclate les repères collectifs, isole l'individu sommé d'être « lui-même » pour se réaliser. L'utopie du *dancehall* attire l'attention sur les tentatives individuelles pour établir un système alternatif de signification collectivement partagé. Un système qui a pour but de résoudre les conflits et les contradictions présentes dans l'ordre réel, en se construisant sur des « vouloir-vivre » collectifs, des attitudes « d'être ensemble », des représentations collectives du monde. Si cette utopie sert de support à des pratiques d'individuation qui se veulent les ébauches d'un nouvel ordre « communautaire », elle est également symptomatique d'un problème, celui de la quête collective d'une société qui pour l'une, cherche son unité hors du domaine politique (la Martinique) et pour l'autre dans la subordination au religieux (la Jamaïque).
- 58 Le *dancehall* fonctionne comme mythe mobilisateur, dont les participants ont pleinement conscience ; les *sound systems* étant les lieux qui donnent forme à ce mythe. Sans *sound system*, l'impact de la culture *dancehall* serait anecdotique en Jamaïque comme en Martinique. Ce mythe emprunte aux vêtements, à l'apparence physique, à une forme dialectale et à une musique partagée les termes de son existence. Il contient un discours utopique que l'on peut comparer à « une nébuleuse culturelle et sociale » : un lieu de référence au sein duquel « les acteurs opèrent des choix d'identification, variables en nature, en intensité et en niveau. Ces choix varient en fonction des situations qui, selon les auteurs, sont notamment déterminées « par la forme des rapports entretenus avec la société englobante et ses institutions. » Bromberger, Centlivres et Collomb (1989:141)⁵⁰.
- 59 Le *dancehall* fait état d'un processus complexe avec des emprunts, des adaptations, pour donner *in fine* un modèle. Un modèle qui tire son existence en tout premier lieu du partage de règles communes de construction musicale.
- 60 Les *sound systems* font apparaître une culture partagée par un ensemble d'individus réunis par la réappropriation d'une même historicité visant à édifier un espace de projections collectives. Ils mettent en lumière l'idéal communautaire de la société martiniquaise, et le communalisme de la société jamaïcaine. Ainsi dans les textes diffusés dans leur enceinte, les thématiques rastafari, le partage d'une histoire – l'esclavage, le colonialisme – et d'une origine commune – l'Afrique –, le langage et le style de ces musiques donnent un sens historique et philosophique à l'action individuelle et collective. Les *sound system* mettent en lumière et dans le même temps sont les acteurs donnant vie à une « communauté interprétative » (Edward Said, 1980)⁵¹, et à 'une communauté de solidarité et de besoin qui est audible dans la musique elle-même. Il s'agit cependant d'une hétéronomie moderne infléchie par l'individualisme. Les éléments du passé sont imaginés sur une base réelle (la déportation d'Afrique, l'esclavage, la dévalorisation culturelle des Noirs) pour construire un avenir qui se veut radieux.
- 61 Les artistes de *dancehall* essaient de réécrire, revisiter et de réarticuler les récits populaires pour édifier un mythe reconstruit qui concourt à donner un sens collectif à ceux qui partagent son ordre de valeur. Par la musique et grâce aux espaces scéniques que sont les *sound systems*, apparaît une similarité de conditions qui jettent des

passerelles entre les sociétés coloniales des Amériques noires : le rappel de la déportation d'Afrique, l'édification de la mémoire historique par l'évocation de la terre d'origine, la marginalisation de la terre d'accueil, la volonté de raviver le lien avec la terre d'origine. Dans ce cadre, l'Afrique permet une territorialisation symbolique qui répond à la nécessité de recréer des liens distendus, atrophés entre différents membres d'une communauté reconstituée, donnant ainsi forme à une communauté imaginée selon l'expression de Bénédicte Anderson. Une Afrique mythique et nostalgique qui stimule l'imaginaire et procède en s'emparant de l'histoire qu'elle reformule. Cette réactivation d'un lointain passé dans un mode utopique et nostalgique sème dans l'imaginaire social et l'inconscient, les germes d'un idéal multicommunautaire en Martinique, tandis qu'en Jamaïque il traduit la volonté d'ancrer l'ordre social dans un fondement unificateur moral.

- 62 Hors de tout réalisme, l'expression *dancehall* cherche donc à « réenchanter le monde » en mettant en avant un projet utopique, conceptualisé à l'horizon d'un ailleurs idéalisé, porté par une vision passéiste presque révisionniste de l'ordre social. Une vision qui doit beaucoup à l'idéologie rastafari. Elle comble, au niveau idéologique les fissures de l'ordre culturel englobant, avec un modèle – même s'il s'avère idéal en Martinique – qui subvertit la négritude à la blancheur, les particularismes locaux à ceux du modèle englobant. Ces musiques vont à contre-courant de la culture créole valorisée par les élites intellectuelles qui mettent en avant le syncrétisme des sociétés créoles dans un modèle consensuel où les ajustements ignorent les rapports de force en jeu entre les divers groupes d'intérêt mis en présence. Ainsi les spécificités se noient en un être fusionnel : la créolité figée à un *antan lontan* littéralement le temps d'il y a longtemps, sorte de 'mise en carte postale du passé' selon les termes de Richard Price (1998) ⁵². « L'authenticité » dans l'ordre de valeurs de la société martiniquaise englobante renvoie à une conception essentialiste d'une culture créole rétrospective et régressive. C'est contre cette approche réductrice de 'l'identité collective' antillaise que s'opposent les artistes *dancehall*. Leur créolité fait apparaître une culture créole qui se renouvelle dans l'acculturation au *dancehall*. Les idées eurocentristes sont remplacées par un idéal afrocentriste.
- 63 Cependant, le *dancehall* tout en dressant un imaginaire communautaire qu'il souhaite voir partager par tous les descendants d'africains, fait valoir les différences locales entre la Martinique et la Jamaïque. Son discours emprunte aux valeurs modernes globalisantes, dont il se réapproprie la rhétorique au travers de l'histoire contrastée de ces deux territoires.
- 64 En Martinique, l'utopie du *dancehall* ne parvient qu'à affirmer sa conception constructiviste du social. Elle corrompt la réalité qu'elle subvertit, même si elle offre la possibilité de rassembler les groupes autour d'un projet commun. Cette utopie, si elle ne s'accompagne d'aucun passage à l'acte, tend à investir le discours. L'utopie participe au nihilisme et l'hédonisme en vertu de l'idée que l'individu se réalise par la quête de sa liberté et la satisfaction de ses désirs personnels. L'imagination devient alors une porte ouverte sur la façon dont la vie sociale doit être repensée et l'utopie, un refuge pour l'inconscient, dans la mesure où nul ne semble réellement croire en son existence. Sur le plan collectif, elle est symptomatique d'un problème, celui de la quête de sociétés qui cherchent encore les termes de leur unité. Au niveau de l'individu, elle est une catharsis, une promesse d'individualisation qui offre un nouveau système de croyance où l'individu peut se penser comme un sujet autonome et libre de ses choix.

BIBLIOGRAPHIE

Barret, L., E., [1977] éd. Revue et corr., 1998, *The Rastafarians: Sounds of Cultural Dissonance*, Beacon Press, Boston

Bennet, T., Mercer, C., Woollacott, J., 1986, *Popular Culture and Social relations*. Milton Keynes, England, Open University Press

Chivallon, C., 2004, *La diaspora Noire Des Amériques - Expériences et théories à partir de la Caraïbe*, coll espaces et milieux, CNRS Editions

Dumont, L.; [1983], 1991, *Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*

Edmonds, E.B., (a) 'Dread "I" In - a - Babylon: Ideological Resistance and Cultural Revitalization', in, *Chanting Down Babylon*, Murrel, N.M., Spencer W.D., Mac Farlane, A.A, (dir.), Kingston, Ian Randle Publishers, 1998, pp: 23-35

(b) 'The Structure and Ethos of Rastafari', in, *Chanting Down Babylon*, Murrel, N.M., Spencer W.D., Mac Farlane, A.A, (dir.), Kingston, Ian Randle Publishers, 1998, pp : 349-360

Elias, N., 1991 [1987], *La société des individus*, coll. Agora, Fayard.

Laplantine, F., 1974, *Les trois voies de l'imaginaire : le messianisme, la possession et l'utopie*, éd. Universitaire, Paris.

Ricœur P. , 1997, *L'idéologie et l'utopie*, Ed. du Seuil Paris

Utopie et Sciences Sociales, 1998, Textes réunis par Brunon Péquignot, L'Harmattan, 1998.

NOTES

1. Le dancehall se décline autour de plusieurs thématiques classées selon le contenu des textes. On peut citer par exemple le style *lover* (chansons d'amour), *gun'n' biznes* (fait l'apologie des armes et de la violence), *reality* (la critique de la société), comique, *culture*, *slackness* (la licence)...

2. Gauchet, M., 1985, *Le désenchantement du monde*, Gallimard.

3. Gilroy, P., 1987, *There ain't no Black in the Union Jack*, Londres, Routledge.

4. Dans le *dancehall*, le *deejay* est l'artiste qui toaste sur une version rythmique nommée *riddim*, à la différence du DJ (disc jockey) qui sélectionne les titres musicaux qui serviront aux *deejays* à poser leur voix. Dans le *dancehall* le D.J. se nomme le *selector* (sélectionneur).

5. Tricia Rose (1993) émet une analyse similaire pour le rap qui est souvent à tort rattaché à une culture de l'oralité alors qu'il s'agit d'une forme musicale des plus modernes qui n'autorise le rapprochement avec les formes traditionnelles que par la scansion orale.

6. ANSART P., 1999 « L'Utopie » in *Dictionnaire de Sociologie*, AKOUN A. et ANSART P. (sous la dir.), Le Robert/Seuil, pp. 557-558.

7. Titre d'un morceau de Bob Marley.

8. Le ghetto en Jamaïque désigne les quartiers où s'entassent les laissés-pour-compte de la société jamaïcaine, qui après avoir fui la misère des campagnes se retrouvent entassés dans des quartiers de fortune et ne disposent pas d'accès aux institutions socialisantes telles que l'école. L'un des plus connus est Trench Town, dont le chanteur Bob Marley en a fait une chanson du même nom. On peut citer Tivoly Garden d'où sont partis les émeutes lors de l'arrestation du dealer

Christopher 'Dudus' Coke en mai 2010, Rockfort, Concrete Jungle (titre d'un autre morceau de Bob Marley), Mathews Lane, Hannah Town.

9. « *That Jesus had curly hair and Ethiopian blood in his veins and that he would be classified as Negro in America* ».

10. BISNAUTH, D., 1996, *History of religions in caribbean*, Africa Word Press.

11. Dans ce monde de pure confusion / Les gens meurent de leurs souffrances / Mais je connais un endroit où il n'y a pas de confusion. Et voici ta chance de prendre une décision / Nous allons à la maison, Mont Sacré de Sion/ Avancant car nous sommes des enfants de l'Afrique.

12. Freddie McGregor, "Zion chant" in *Zion chant*, Kingston, Niney the Observer, 1977.

13. Based on crass, materialistic values, competition, and racial animosities.

14. Hepner, R.L, 1998 "Chanting down Babylon in the belly of the beast" in, *Chanting Down Babylon*, Murrel, N.M., Spencer W.D., Mac Farlane, A.A, (dir.), Kingston, Ian Randle Publishers, pp. 199-216.

15. Competitive materialism, individualism, and nihilism.

16. Rasta also attempt to identify positive spatial and temporal locations where people can come together for worship and play, for entertainment and fellowship.

17. Contraction de Jéhovah.

18. J'ai vu *Zion* dans une vision. *Jah* était là parmi tous / étendant sa main de clémence / C'est comme une réunion de famille.

19. Garnett Silk, "Zion in a vision" in *Gold*, Kingston, Scorpio, 1993.

20. C'est le train de *Zion*, viens faire un tour maintenant / au royaume où *Jah* et / viens et vois sa pureté/ La nouvelle Jérusalem vit dans *I and I* / vous et moi pouvons faire une différence avec un message de « *Livity* » / et entendent dire que l'histoire d'Israël / *Zion* s'ouvre car moi et nous venons itopiens vient, nous avons un message pour vous/ Ecoute l'histoire d'Israël/ *Zion* ouvre toi pour moi et nous venons les Ethiopiens, nous avons un message pour vous.

21. LMS, « *Zion gate* » in *Zion Gate*, Londres, Denroy Morgan/Xterminator/Fatiss Burell, 2001.

22. Le *Ital Livity* fait référence à une alimentation et à un mode de vie. Le *ital* désigne « ce qui pousse de la terre, qui est sain et naturel », « l'alimentation végétarienne, les légumes, fruits ou produits naturels comestibles » ; le *livity* : « le mode de vie en conformité avec les principes rastafari » (Voir Edmonds, E.B., (b), 1998: 349-360).

23. *Roots'n'culture* : traduit mot à mot les racines et la culture. Cette expression contient à elle seule la philosophie rastafari : la valorisation des racines africaines, la défense d'un mode de vie naturel, le refus de la société de consommation.

24. Shérer, R. 1992, *l'Utopie reformulée*, colloque Crollo del comunismo sovietico, Lecce.

25. If they cannot be transported (repatriated) to Zion, then Zion must somehow be brought to or created within the societies in wich Rastafarians have been forced to dwell.

26. Voir Dumont (*Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne* 1992), l'individu collectif fait référence à l'idée d'une société qui n'est pas holiste et pense bâtir son unité sur le partage par tous les individus qui la composent du même prédictat, ici la subordination à Dieu et la couleur de peau ; on parle alors d'un individu collectif puisqu'on demeure dans un modèle individualiste avec des individus qui aspirant aux même idéaux se voient comme une collectivité.

27. Le terme désigne la construction artificielle d'un objet, mais surtout est utilisé ici en référence à Louis Dumont (*Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne* 1992) qui définit ainsi le projet artificiel autour duquel se sont constituées les sociétés modernes (par opposition aux sociétés holistes).

28. Kali, « Heureux celui qui » in *Francofaune*, Déclic, Fort-de-France, 1998. Kali est l'ancien chanteur du groupe 6eme Continent, premier groupe de reggae martiniquais à connaître un succès sur la scène locale et à l'étranger au début des années 1980.

29. Sixième Continent, « reggae Dom Ton » in *L'intégrale de 6eme Continent*, Déclic, 1995 [1980]

30. Nom d'un sitcom très populaire dans l'île. Sa popularité a donné lieu à de nombreuses anecdotes. Voir à ce propos Lucrèce (1992)
31. Rose Haïlé, « Pauvre Martinique » in *Ultimatum*, Fort-de-France, First Sound Production, 2005.
32. DESCOMBES, V. "Louis Dumont ou les outils de la tolérance", in *Esprit* n°6, juin 1999 : 65-82.
33. Créateur Supa High, Black Man, 1998, Paris, CD auto-produit.
34. MUCCHIELLI, R., 1960, *Le mythe de la société idéale*, Paris, P.U.F.
35. HAFEN R., 1993, Hedonismus und Rockmusik: Eine empirische Studie zum Live-Erlebnis Jugendlicher, in: GEMBRIS, H./KRAEMER, R.-D./MAAS, G. (Hg.): *Musikpädagogische Forschungsberichte 1992*, Augsburg 1993, S. 200 ff.
36. BLOCH, E., 1977, *L'esprit de l'Utopie*, Gallimard.
37. BOUCHARD, G., 1983, « Marx, Bloch et l'utopie », *Philosophiques*, vol. 10, n° 2, pp : 265-288
38. Edmonds, E.B., 1998, (a)'Dread'I' In – a – Babylon: Ideological Resistance and Cultural Revitalization', in: *Chanting Down Babylon*, Murrell, N.M., Spencer W.D., Mac Farlane, A.A. (dir.), Kingston, Ian Randle Publishers, pp. 23-35.
39. Cashmore E., 1983, *Rastaman: the Rastafarian movement in England*, Unwin Paperbacks
40. Paget H., « Indigeneous religions and the transformation of Peripheral societies » in Jeffrey K.Hadden and Anson Shupe, eds, *Prophetic Religions and Politics: Religion and the political order*, N.Y Paragon House.
41. *Folk-music jamaïcaine*, comparable à la musique calypso de Trinidad.
42. Le rastafarisme avait limité dans l'enceinte des *sound system* la danse à sa plus simple expression, soit un mouvement de balancier. La popularité du *slackness* (la licence) dans les années 1990 revalorise l'expression corporelle. Les danses s'érotisent avec des mouvements circulaires du bas ventre, des déhanchements qui miment l'acte sexuel. Au style vestimentaire *roots* caractérisé par les vêtements longs et amples cachant le corps et les cheveux des femmes, succède le style « *as bare as you dare* » (« aussi nu que tu l'oses ») popularisé par les danseuses. Il théâtralise le corps féminin par des vêtements voyants, sexy, les « *baty riders* » rehaussés par des bijoux larges et clinquants. Interdit par le Conseil Supérieur de l'Audiovisuel en Jamaïque, le *dagging*, surnommée « la danse qui casse le pénis », en raison de l'intensité du *backshot* (le coup de rein) donné par l'homme à sa partenaire, est l'une de ces danses qui simule l'acte sexuel sans équivoque. Ainsi en autorisant l'expression *slackness* dans leur enceinte, les *sound system* ont contribué à de nouvelles réflexions sur la façon de penser les relations de genre et de parler de sexualité en Jamaïque.
43. Desroches H. , 1973, « Utopies », *Encyclopedia Universalis* XVI, pp. 557-559
44. Stolzoff, N., C., 2001, *Wake the Town & Tell the People*, Dancehall Culture in Jamaica, Duke University Press.
45. La particularité du système de construction d'un morceau de reggae réside dans trois termes : le riddim (la construction rythmique d'un morceau), le dub (version instrumentale remixée agrémentée d'effets sonores d'échos et de distorsions...) et le *versioning* (la réutilisation d'anciens morceaux). Un riddim à succès donne lieu à une multitude de versions, c'est-à-dire d'enregistrements par différents artistes, tandis que le dub permet aux artistes de poser leur voix en disposant d'un orchestre complet à moindre coût et le *versioning* actualise d'anciens titres.
46. Par exemple au « Haïlé », lancé par le MC ou le *deejay*, le public répond « Selassie I » (prononcer I comme le pronom personnel anglais je), « Jah » avec pour réponse du public « rastafari » appartient au même registre. D'autres formules mettent en évidence les emprunts linguistiques à la culture *dancehall* jamaïcaine (le dread talk, le patois, l'argot du *dancehall*) ou les constructions linguistiques complexes (code switching créole-français, français-patois jamaïcain...) de la culture *dancehall* martiniquaise : « Hé là massive es zot la ? » (Hé ! , le public es-tu présent).
47. Un *posse* désigne un groupe d'artistes (sélecteurs, *deejay*) qui entretiennent des relations d'entraide mais aussi de rivalité.

48. Terry Stick & Yarris, « Les vibes se suivent » in *Ultimatum*, Fort-de-France, First Sound Production, 2005.
49. PULVAR, O., *Formes de contestation dans les manifestations culturelles de la jeunesse en Martinique : Naissance et évolution du processus dans les cas des soirées bèlè du sound systems et du festival culturel*, mémoire de maîtrise de sociologie, sous le direct. De Laks, M. et de Dubet, F., Université de Bordeaux II, UFR de Sciences sociales et Psychologiques, septembre 1988.
50. BROMBERGER, C., CENTLIVRES P., COLLOMB, G., « Entre le local et le global : les figures de l'identité » in *L'Autre et le Semblable, Regards sur l'ethnologie des sociétés contemporaines*, collectif, textes rassemblés et introduits par Martine Segalen, Presses du CNRS, Paris, 1989, pp. 137-146.
51. SAID E., *Orientalism*, New York, Pantheon, 1978 ; trad. fr. C. Malamoud, *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980.
52. Price, R , 1998, *Le bagnard et le colonel*, Presses Universitaires de France, coll. Ethnologies.

RÉSUMÉS

Nul besoin de présenter le reggae et le *raggamuffin*, connus sous le nom de *dancehall*, ces musiques nées à la fin des années soixante en Jamaïque. Sans l'existence des *sound systems*, ces soirées qui leur sont exclusivement consacrées, ces musiques n'auraient jamais connu une telle popularité en et hors de la Jamaïque. Rouage et moteur de la culture *dancehall*, les *sound systems* décrivent et participent à une utopie protéiforme et multidimensionnelle qui s'adapte au contexte socioculturel au sein duquel ils émergent. Ainsi l'analyse des *sound systems* jamaïcains fait état d'une utopie où la nouveauté et le lien électif à Dieu jetteraient les bases de la terre promise dans une Afrique d'ordre mythique, tandis qu'en Martinique, les *sound systems*, décrivent l'utopie d'une société idéale qui existeraient sur la refonte du contrat républicain et le partage de valeurs communes.

INDEX

Mots-clés : dancehall, raggamuffin, reggae, utopies