VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

13 : 2 | 2017

Inna Jamaican Stylee

Langue, musique et crise de la nation jamaïcaine

Jamaica: A State of Language, Music and Crisis of Nation

Hubert Devonish et Byron Jones

Traducteur : Claire Martinet

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/5236>

DOI : 10.4000/volume.5236

ISSN : 1950-568X

Cet article est une traduction de :

Jamaica: A State of Language, Music and Crisis of Nation - URL : <https://journals.openedition.org/volume/5321> [en]

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 21 avril 2017

Pagination : 129-145

ISBN : 978-2-913169-42-5

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Hubert Devonish et Byron Jones, « Langue, musique et crise de la nation jamaïcaine », *Volume !* [En ligne], 13 : 2 | 2017, mis en ligne le 21 avril 2020, consulté le 24 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/volume/5236> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.5236>

Tous droits réservés

Langue, musique et crise de la nation jamaïcaine

par

Hubert Devonish (University of the West Indies, Kingston, Jamaïque)

Byron Jones (University of the West Indies, St. Augustine, Trinité-et-Tobago)

Traduit de l'anglais (Jamaïque) par Claire Martinet

Résumé : Cet article s'intéresse à l'évolution de pratiques linguistiques rivales dans les musiques populaires jamaïcaines, des années 1950 à nos jours. Deux langues coexistent et rivalisent en effet en Jamaïque : l'anglais, héritage linguistique de l'époque coloniale, et langue officielle de l'État jamaïcain postcolonial, dispute sa place dans les paroles des chansons avec la langue jamaïcaine (le créole jamaïcain, ou Patois). Ce dernier est la langue maternelle de la vaste majorité de la population, et constitue *de facto* la langue nationale. Cet article analyse la façon dont cet affrontement se déroule, et le type de langue qui en vient à être associé avec les différents genres musicaux jamaïcains. Son analyse culmine avec l'examen du rôle que la langue jamaïcaine a fini par jouer, par l'intermédiaire de la musique, dans le défi le plus important que l'État jamaïcain a dû affronter depuis l'indépendance : la confrontation militaire qui se déroula à Kingston Ouest/Tivoli Gardens en mai 2010 pour l'arrestation et l'extradition de Christopher « Dudus » Coke.

Mots-clefs : *Jamaïque – jamaïcain – langue – créole – patois – patwa – reggae – dancehall – deejay – mento – calypso – ska – rocksteady – Dudus – Christopher Coke – État – nation.*

Abstract: The paper examines the evolution of language use in popular Jamaican music over six decades, between the two coexisting and simultaneously competing languages of Jamaica. English, a colonial linguistic inheritance, the official language of the post-colonial Jamaican state, competes for a place in music lyrics with the Jamaican Language (Jamaican Creole, Patwa). This is the native language of the mass of the population and the de facto national language. The paper discusses how this battle plays out in terms of which language varieties are predominantly associated with which Jamaican popular music genres. It culminates in examining the role which the Jamaican Language came to play, via its use in music, in the most significant challenge to the existence of the Jamaican state since independence, the military confrontation in West Kingston/Tivoli Gardens events of May 2010, around the arrest and extradition of Christopher “Dudus” Coke.

Keywords: *Jamaica – Jamaican – language – creole – patois – patwa – reggae – dancehall – deejay – mento – calypso – ska – rocksteady – Dudus – Christopher Coke – state – nation.*

Depuis qu'elle a obtenu son indépendance de la Grande-Bretagne en 1962, la Jamaïque est parvenue à s'arroger une place d'une ampleur inhabituelle dans l'imaginaire international. En-dehors du sport, cette réputation repose sur trois piliers : sa musique, sa langue et une situation politique conflictuelle, associée à la criminalité internationale. Nous chercherons ici à définir les liens entre ces trois domaines qui fondent la célébrité de la Jamaïque sur la scène mondiale. Au cœur de ce questionnaire, se trouve la musique populaire jamaïcaine et sa relation aux deux langues usitées sur l'île.

Afin de saisir le rôle que joue la langue dans la musique populaire jamaïcaine, il faut d'abord comprendre les éléments qui composent une œuvre musicale. Le premier, que l'on peut noter sur une partition, est l'ensemble constitué de sons organisés en séquences rythmiques et en certains arrangements de hauteurs. Vient ensuite la production concrète de ces sons, joués par des instruments de musique ou toute autre technologie et/ou chantés par une voix humaine. La voix peut donc participer à l'interprétation d'un morceau, auquel cas les sons pourront être chantés, à moins qu'ils ne soient scandés par un *deejay* ou tout autre artiste de scène, avec ou sans accompagnement musical. Lorsque la voix est impliquée – ce qui est le cas de presque toutes les musiques populaires jamaïcaines –, les sons prennent la forme de mots chantés ou prononcés d'une autre manière. Or les mots sont les éléments constitutifs d'une langue.

En Jamaïque, deux langues coexistent dans une situation de diglossie. L'anglais est la langue officielle de l'île; celle que l'on utilise pour écrire,

pour enseigner, dans les communications formelles publiques et au sein des différents organes de l'État jamaïcain. En parallèle, la langue jamaïcaine (c'est-à-dire le créole jamaïcain, le Patois ou Patwa, le *Dialect*) cohabite péniblement avec l'anglais; il s'agit de la langue maternelle d'une grande majorité de la population et on l'emploie dans les interactions quotidiennes, informelles et privées. La bonne compréhension et la maîtrise orale de l'anglais dépend du degré d'exposition d'un individu à une éducation formelle. Les Jamaïcains qui sont capables de s'exprimer dans les deux langues ont donc tendance à appartenir aux classes privilégiées et hautement éduquées. Ils les utilisent de manière bilingue et complémentaire, recourant à l'anglais en contexte officiel et/ou formel et public, et au jamaïcain dans les situations qui le sont moins. Les individus qui ne parlent que le jamaïcain conçoivent ces deux langues dans une relation antagoniste. Ils se retrouvent parfois exclus ou discriminés dans des situations officielles, publiques et formelles, en particulier lorsqu'on attend d'eux qu'ils s'expriment en anglais. Nous nous attacherons ici à définir cette relation entre les deux langues, qui sont à la fois concurrentes et complémentaires, au sein de la musique populaire jamaïcaine. Nous examinerons également l'incidence de leur usage musical sur le développement d'une conscience nationale populaire, avant d'étudier l'influence de cette dernière sur la manière dont les Jamaïcains ordinaires conçoivent la légitimité de l'État postcolonial. Pour ce faire, nous lierons notre propos aux événements qui se sont déroulés en mai 2010 dans les quartiers Ouest de Kingston. Durant cette période, une partie entière de

la ville a été assiégée par des gangs, en représailles d'une décision de justice ordonnant l'extradition de l'un de ses hommes forts poursuivi aux États-Unis pour trafic de stupéfiants. Ces événements constituent probablement la plus grande menace portée contre l'État jamaïcain depuis que l'île a obtenu son indépendance en 1962.

Les fondements de la langue : avant l'indépendance, la musique populaire jamaïcaine des années 1950

La situation la plus habituelle de l'usage d'une langue est celle où deux personnes conversent l'une face à l'autre et se trouvent au même endroit, au même moment. L'une des grandes faiblesses du langage se manifeste alors dans la difficulté à se rappeler un énoncé qui a déjà été formulé car, une fois prononcé, le mot disparaît. Ce qui a été dit n'a d'existence que dans la mémoire de celui qui l'a entendu. Or la musique améliore notre capacité à nous remémorer certains énoncés. Lorsqu'ils sont imbriqués dans un médium musical esthétique, on s'en souvient plus facilement que d'une phrase prononcée dans une situation quotidienne. La propension de la musique à améliorer la capacité des êtres humains à se souvenir des énoncés qui y sont imbriqués a largement été utilisée. Si l'on peut ensuite appliquer d'autres technologies à cette musique – de celles qui, plus spécifiquement, permettent de l'amplifier pour la rendre accessible à des publics plus larges, de la diffuser à la radio ou à la télévision afin qu'elle transcende l'espace ou

de l'enregistrer pour qu'elle voyage à la fois dans le temps et l'espace –, le potentiel communicationnel de ses énoncés s'en trouve nettement accru. Les énoncés déjà technicisés et que l'on retrouve dans la musique populaire jamaïcaine, sont échangés à grande échelle sous forme de marchandises sur le marché de masse de la musique et du divertissement, permettant ainsi à leur production continue de rester viable d'un point de vue économique.

Dans ce contexte, le seul obstacle réel réside dans la capacité à comprendre la langue qui code les textes mis en musique. Tous ceux qui la comprennent ont accès au sens qu'ils véhiculent et ceux qui ne le comprennent pas en sont exclus. Les langues créent les communautés au sein desquelles ces textes peuvent circuler librement, tout en érigant autour d'elles un mur communicationnel. Il en résulte un sentiment exacerbé d'identification à la langue dans laquelle le texte est encodé, car sa maîtrise offre aux locuteurs une identité spécifique qui inclut certaines personnes et en exclut d'autres. Les frontières qui circonscrivent ces langages communautaires peuvent plus ou moins correspondre à une zone géographique ou au peuple qui est originaire de ce territoire et qui se perçoit comme une communauté liée par un certain nombre de coutumes. Toutes les conditions sont alors réunies pour l'émergence d'une variété spécifique de langage oral qui sera employé comme une langue nationale, le symbole linguistique d'une nation. C'est dans ce contexte que l'on peut comprendre la scène musicale jamaïcaine des années 1950, une décennie avant que l'île ne devienne un État indépendant.

Le site internet <http://www.mentomusic.com> met à disposition un corpus de matériaux particulièrement pertinents sur les débuts de la musique populaire jamaïcaine. Cette riche archive numérique contient des ressources sur les pionniers de cette musique – Ken Khouri, Ivan S. Chin, Stanley Motta et son fils Brian Motta, en particulier –, dont nous ferons usage au cours du développement qui suit.

Jusqu'en 1951, tous les enregistrements musicaux commercialisés sur l'île étaient importés depuis les États-Unis ou la Grande-Bretagne (Katz, 2004; note d'accompagnement du disque *Take Me to Jamaica*, 2006). Cette musique véhiculait des énoncés formulés dans des variantes de l'anglais, tel qu'on le parlait dans ces deux pays. Ce phénomène dénotait l'intégration de la Jamaïque aux réseaux linguistiques de l'Amérique du Nord et de l'Empire colonial britannique, qui se caractérisaient par la consommation d'énoncés imbriqués dans la musique originaire de ces pays-sources. À cette époque, la grande majorité de la population jamaïcaine ne parlait pas ou ne comprenait pas bien l'anglais. Le composant linguistique de cette musique n'était donc efficacement communiqué qu'à la petite élite qui maîtrisait cette langue et la musique importée reflétait en grande partie leur intégration au réseau communicationnel anglo-américain. Cette réalité contrastait avec les logiques d'un marché de masse porté à l'échelle internationale par la technologie associée aux usines de pressage de vinyles qui étaient impliquées dans la production massive de disques phonographiques. Le contrôle colonial, étranger et élitiste de la langue dans laquelle des énoncés

circulaient par le biais des musiques populaires entraînait en conflit avec le besoin de fabriquer des produits susceptibles de séduire les masses. Les commerçants jamaïcains impliqués dans la distribution de disques étaient en contact étroit avec les consommateurs, dont ils connaissaient les goûts. Ils avaient une idée très claire des attentes de ce marché. Aussi ont-ils vu dans cette lacune une opportunité commerciale. En 1951, ils se sont mis à créer la musique qu'ils distribuaient sous forme de disques. De manière peut-être inconsciente, ils ont substitué un nouveau modèle commercial à celui qui avait cours en Jamaïque à cette époque (Katz 2004; *Take Me to Jamaica*, 2006).

Le Motta Recording Studio (M.R.S.) constitue un exemple notable d'intégration verticale impliquant des commerçants jamaïcains engagés dans la production de ces marchandises. Fondé par Motta, une chaîne de magasins spécialisée dans la vente d'appareils électriques, le studio était chargé d'enregistrer la musique qui serait ensuite vendue dans ses boutiques. Jusqu'en 1951, les magasins Motta ne vendaient que des disques phonographiques importés mais, cette année-là, M.R.S. a commencé à enregistrer des performances musicales dans quelques studios locaux sous l'étiquette d'un genre appelé « calypso ». Les enregistrements étaient ensuite envoyés outre-mer afin d'être gravés sur des disques phonographiques produits en quantités massives, puis réimportés sur l'île pour être vendus (Hawks, 2006). Cette alternative à l'import concernait seulement la propriété intellectuelle et la créativité; le contenu gravé sur les disques, qui était autrefois la propriété exclusive de producteurs étrangers, avait été substitué par de

la musique composée, jouée et enregistrée localement. Toutefois, les disques qui contenaient cette musique restaient des marchandises importées.

Selon David Katz et Noel Hawks, les studios fondés par Ken Khouri ont franchi un pas supplémentaire (Katz, 2004; Hawks, 2006). Khouri qualifiait lui aussi de calypso la musique qu'il enregistrerait, mais il soutenait avoir devancé M.R.S. dans cette entreprise commerciale en commençant à enregistrer cette musique dès la fin des années 1940. Comme M.R.S., il envoyait les enregistrements en Grande-Bretagne afin qu'ils soient gravés sur des disques qui étaient ensuite réimportés en Jamaïque pour être vendus dans son magasin Times Variety Store. Sans surprise, Khouri a baptisé sa première maison de disques Times Records.

À cette période, les méthodes de Khouri ressemblaient encore à celles de M.R.S. et d'autres studios jamaïcains, mais il franchit bientôt une nouvelle étape en important sur l'île l'équipement de pressage nécessaire à la manufacture de disques phonographiques. Khouri semble suggérer que ces événements se sont produits en 1954, date à laquelle il aurait fait graver sous licence des enregistrements importés des États-Unis, du Japon et d'autres pays du globe (Katz, 2004). Baptisée Federal Records Ltd., son industrie déménage en 1957 dans la zone industrielle située sur Marcus Garvey Drive, à Kingston. Khouri affirme que son usine de pressage de disques, qu'il finira par revendre au label Tuff Gong, fondé en 1981 par Bob Marley (Hawks, 2006), a été la première entreprise à s'y installer.

Aux débuts de l'enregistrement local, la scène jamaïcaine était dominée par un genre et/ou un petit ensemble de formes musicales apparentées : le calypso. Cependant, on désignait également cette musique par un terme rival, mais redondant : le mento. L'expression composite mento-calypso était parfois apposée sur les disques produits localement, comme s'il s'agissait d'un genre unique – ce fut le cas de l'album enregistré en 1953 par Dan Williams & His Orchestra, avec la collaboration de Lord Fly. À d'autres occasions, le terme référait aux chansons du folklore jamaïcain, lorsqu'elles étaient transposées dans le style populaire générique. Par opposition, les nouvelles compositions étaient classées sous la catégorie « calypso » uniquement. On trouve sur le 78 tours de mento-calypso enregistré par Dan Williams quelques morceaux visiblement inspirés de chansons folkloriques, telles que « Yuh no yearly weh de ole man seh », gravée sur la face arborant le macaron « mento-calypso ». Sur l'autre face du vinyle, où l'on peut trouver une composition de Gerard Lyon(s) intitulée « Whai, Whai, Whai », l'étiquette porte seulement la mention « calypso », bien que le morceau soit interprété par le même chanteur, le même groupe et semble appartenir au même genre musical. L'usage commun et générique du terme calypso dans le cercle de la musique populaire de cette époque est confirmé par un entretien avec le père de l'enregistrement jamaïcain, Ken Khouri lui-même, dans lequel il l'emploie pour qualifier la musique qu'il enregistrerait alors (Katz, 2004).

Les publicités que l'on pouvait trouver dans les journaux contemporains donnent une idée de l'étendue de la musique couverte par ce terme.

Une réclame publiée en 1952 dans *Jamaica Gleaner* par M.R.S. montre que le label créé l'année précédente promouvait l'ensemble de son catalogue sous l'étiquette « calypsos jamaïcains ». Elle présentait des chansons récemment composées – telle que « Glamour Gal », avec des références très courantes à l'époque –, tout autant que des chansons folkloriques traditionnelles, comme « Chi Chi Bud Oh ». Les groupes qui assuraient leur accompagnement musical allaient de formations dites « urbaines », avec guitares et section de cuivres – à l'image de Lord Fly ou Dan Williams & His Orchestra –, jusqu'à des ensembles dits « ruraux », composés d'instruments traditionnels tels que le banjo ou la rhumba box, et dont les Ticklers étaient les représentants. Pour compliquer encore un peu plus les choses, les accompagnements des chansons folkloriques ne se restreignaient pas à l'usage d'instruments traditionnels et ruraux. Accompagnés de Lord Fly, Dan Williams & His Orchestra ont ainsi enregistré des chansons folkloriques dans un style « urbain », comme « Linstead Market ».

Ces différents styles qui caractérisent les musiques populaires des années 1950 étiquetées calypso avaient pour point commun d'être majoritairement chantés dans la langue jamaïcaine. La note qui accompagne le cinquième disque produit par M.R.S. sous le code MOTL 105, intitulé *All Jamaican Calypso* et interprété par Monty Reynolds & His Silver Seas Orchestra, donne une idée de la manière dont les producteurs de disques concevaient cette langue et de la façon dont ils encourageaient les étrangers à l'écouter. Il est intéressant de constater que la langue jamaïcaine y est qualifiée de dialecte. On invitait donc le

lecteur à la considérer comme un élément rural, pittoresque et exotique, tout en la subordonnant à la « vraie » langue qu'était l'anglais. En décrivant le jamaïcain comme un langage intrinsèquement rural, on suggère qu'il apporte une valeur ajoutée à la musicalité du calypso où il intervient sous la forme de paroles chantées. Pour ces producteurs, le jamaïcain est un dialecte car il s'agit d'un « anglais élémentaire », bien qu'inintelligible pour un étranger.

[Le calypso jamaïcain] est une musique aux caractéristiques singulières, qui lui octroient sans équivoque une identité jamaïcaine. La combinaison du dialecte musical qu'est la langue jamaïcaine avec le son unique de ses instruments indigènes et sa rythmique subtile le distingue de la musique composée sur les autres îles antillaises. Le dialecte aux qualités musicales que parlent les Jamaïcains de l'arrière-pays est un anglais élémentaire, mais si bien entrelacé d'expressions coutumières et du grasseyement des accents locaux qu'il en devient presque inintelligible pour quiconque n'est pas familier de ce langage. L'accent jamaïcain est si distinctif qu'il accorde une valeur ajoutée au calypso de l'île. Le caractère unique de cette musique émane également des instruments fabriqués à la main que manient les troubadours du calypso. (*All Jamaican Calypso*, 1957)

Les titres des chansons citées dans ces publicités – « You no yearly weh de ole man sey », « Dog war a Mattus Lane », « Big big samba gal » et « Come we go down a Unity » – illustrent bien l'emploi qui est réservé à cette langue dans les paroles du calypso jamaïcain des années 1950, car celles-ci ne sont en réalité pas uniformes. Comme l'on peut s'y attendre, les chansons folkloriques traditionnelles et rurales sont invariablement chantées en jamaïcain. Toutefois, à l'autre extrémité du continuum, les chansons récemment composées et par-

fois soutenues par un accompagnement orchestral, sont interprétées dans un mélange d'anglais et de jamaïcain, où l'anglais sert à retenir l'attention de l'auditeur dans le premier couplet et dans le refrain.

Vers la fin des années 1950, l'industrie locale du disque, qui s'est bâtie autour du pressage et de la vente de disques de calypso enregistrés dans les studios de l'île, commence à subir des pertes. Les goûts musicaux changent et le public s'intéresse de plus en plus aux disques de rhythm'n'blues importés des États-Unis. Comme le précise Brian Motta, la demande pour les vinyles de calypso jamaïcain avait dramatiquement chuté en 1957 (*Take Me to Jamaica* 2006). On apprend également dans cette note que le studio M.R.S., dont l'existence et le catalogue reposaient sur ce genre musical, a déposé le bilan à cette époque. À propos du succès déclinant du calypso-mento autour de l'année 1957, Brian Motta remarque : « ça ne se vendait plus en Jamaïque. Tous les magasins Motta avaient un département réservé à la vente de disques de mento, mais je ne me souviens pas avoir vendu un seul album de plus. » (*Take Me to Jamaica*, 2006). Stanley Motta s'est contenté de remplacer ces marchandises locales par des produits importés au sein de son réseau de distribution. Venue succéder à un genre majoritairement interprété en jamaïcain, avec toutefois une présence significative de l'anglais, cette nouvelle vague de musique importée était exclusivement chantée en anglais.

La période de transition s'est étalée sur quelques années. Une fois achevée, l'anglais s'était (ré)affirmé comme langue principale et prééminente de la musique populaire en Jamaïque.

Contrairement aux premiers studios d'enregistrement concurrents Chin et M.R.S., le Federal Records Ltd. de Khouri et son usine de pressage de disques attenante ont toutefois continué leurs activités bien au-delà de la période faste du calypso-mento. Le studio a accompagné la transition entre cette période et la suivante, qui a vu naître la production de substituts locaux aux disques de rhythm'n'blues importés (Henry, 2003). On observe une continuité similaire du côté des chanteurs et des musiciens (Chang & Chen, 1999 : 14, 24 et 30). Les infrastructures mises en place pour l'interprétation, l'enregistrement et la manufacture de disques de calypso étaient assez solidement implantées pour pouvoir soutenir la production locale de rhythm'n'blues, comme de ses adaptations et dérivés.

Le ska, genre populaire émergent, représente alors la version jamaïcaine du rhythm'n'blues venu des États-Unis, plutôt qu'une version américaine du calypso-mento jamaïcain. Il se contente de modifier légèrement la rythmique du rhythm'n'blues, offrant peu d'occasions d'introduire le jamaïcain dans ses paroles (Chang & Chen, 1999 : 30-31). Les substituts locaux ont imité l'original et gardé l'anglais. En 1962, la Jamaïque a donc obtenu son indépendance au rythme du calypso déclinant, devancé par le rhythm'n'blues et ses dérivés locaux qui recouraient principalement à l'anglais.

Un État sans nation

Entre 1958 et 1962, la Jamaïque fait partie de la Fédération des Indes occidentales, composées de

dix colonies britanniques des Antilles destinées à accomplir leur indépendance sous une unité fédérale. En 1961, un référendum consulte la population jamaïcaine sur la question de savoir si l'île doit obtenir son indépendance politique au sein d'un état fédéral ou comme une nation souveraine, en quittant la fédération. Le peuple jamaïcain choisit la deuxième option et les deux plus importantes colonies de la fédération, la Jamaïque ainsi que Trinité-et-Tobago, accèdent à l'indépendance de manière autonome en août 1962.

Toutefois, les structures sociales et économiques de l'Empire colonial britannique sont restées en place, tout comme les investisseurs étrangers originaires d'Amérique du Nord et d'Europe, ainsi que leurs alliés locaux qui bénéficient des faveurs du gouvernement. En dépit de la rhétorique populiste de l'élite politique, la majorité de la population jamaïcaine n'avait pas le sentiment d'être parvenue à fonder un État lui semblant légitime ou gouvernant dans son intérêt. Elle a cependant acquis une identité jamaïcaine, formée dans l'expérience d'une résistance collective au colonialisme et dans le partage de valeurs culturelles transmises dans une large mesure par une langue commune, le jamaïcain. Le nouvel État indépendant a donc connu dès sa naissance une situation de crise ; il ne représente pas la nation jamaïcaine.

Deux des chansons les plus populaires de l'année 1962 ont parfaitement exprimé cette division entre l'État et la nation. La plus connue, « Independent Jamaica », a été adoptée comme hymne de l'indépendance. Ce morceau interprété par

le Trinidadien Lord Creator a été produit sur le label de Chris Blackwell, Island Records, dont on souligne fréquemment qu'il s'agit de la première sortie. Le studio est connu pour s'être plus tard associé à Bob Marley et son groupe, les Wailers (Lindsay, 2012). Interprétée par Derrick Morgan, la seconde chanson avait également pour thème l'indépendance du pays et s'intitulait « Forward March ». Bien qu'elle ait occupé la seconde place dans les classements, derrière le tube calypso de Lord Creator, « Forward March » représentait la nouvelle vague musicale. Version jamaïcaine du rhythm'n'blues, le ska se différenciait de son prédécesseur américain par son nom et par sa rythmique, comme de l'identité caribéenne générique associée à la musique classée sous le genre calypso. Il est intéressant de remarquer que, contrairement au calypso qui était principalement chanté en jamaïcain, les paroles de ces deux chansons prenant pour thème l'indépendance étaient en anglais. Le jamaïcain avait dominé les musiques populaires tout au long de la décennie précédente, mais l'île a conquis son indépendance sous l'hégémonie musicale de l'anglais. La langue de la nation, le jamaïcain, n'était donc représentée ni dans la musique la plus populaire à cette époque ni au sein de l'État, qui avait pourtant pour fonction de gouverner au nom de la nation. Le nouvel État s'acquittait alors de ses responsabilités officielles dans une langue unique, l'anglais, qui s'imposait *de facto* sur le modèle des États anglo-saxons : par un consensus général et en l'absence de toute juridiction lui accordant un statut officiel.

Le rôle d'un usage musical de la langue dans la formation d'une nation

Les manifestations et les émeutes de masse qui ont secoué l'île en octobre 1968 suite au bannissement de l'universitaire et activiste politique Walter Rodney, ainsi que les réformes démocratiques et socialistes menées dans les années 1970 par le Premier ministre Michael Manley et la propagation parallèle de la religion rastafari constituent des étapes importante dans l'histoire de la Jamaïque indépendante. Tous ces événements ont tenté de réduire l'écart entre le nouvel État indépendant et la nation. Cependant, la force la plus consistante et la plus à même de résoudre cette dissociation d'un point de vue politique était le changement d'attitude et de pratique linguistiques. L'usage de la langue jamaïcaine s'est obstinément et inexorablement répandu dans des domaines qui constituaient autrefois le pré carré de l'anglais. Une enquête menée en 2005 sur l'attitude des populations vis-à-vis de la langue nationale montre qu'à cette époque, le jamaïcain était considéré comme une langue par 80 % des habitants de l'île. Approximativement 70 % d'entre eux la jugeaient digne d'acquiescer un statut officiel et de remplir une fonction éducative parallèlement et à l'égal de l'anglais (Language Attitude Survey, 2005).

Un processus similaire s'était instauré dans le domaine de la musique; un phénomène que l'on peut étudier grâce à la base de données établie par Byron Jones, qui recense les vingt chansons les plus populaires en Jamaïque au cours des cinquante premières années de son indépendance

(1962-2012). Le jamaïcain est une langue créole, qui a emprunté une grande part de son vocabulaire à l'anglais. C'est donc par leurs morphosyntaxes respectives que ces deux langues se distinguent le plus. Jones a analysé les paroles de 1 051 chansons ayant figuré dans le top 20 au cours de cette période en les passant au crible des onze variables morphosyntaxiques distinguant l'anglais du jamaïcain les plus récurrentes. Ce travail a isolé un total de 27 274 cas où l'on pouvait observer que le chanteur avait le choix entre une forme anglaise et une forme jamaïcaine (Jones, thèse en cours).

On remarque que, dans la première décennie, ces artistes choisissent de recourir à une forme jamaïcaine de préférence à l'anglais dans 3,7 % des cas et ce, dans tous les genres musicaux étudiés au sein du corpus défini. Au cours des trois décennies qui ont suivi, ce chiffre s'élève à 19,8 %, 47,1 % et 56,9 % respectivement, pour arriver à un sommet sans précédent de 63,4 % dans la dernière décennie. L'une des raisons de l'accélération de cet emploi croissant du jamaïcain lors des décennies intermédiaires est l'émergence d'un nouveau genre musical aux environs des années 1972-1981. En effet, le dub-dancehall, marqué par le *deejaying* (scansion), a généralement employé le jamaïcain de manière constante pour 70,1 % des morceaux concernés et jusqu'à 77,4 % lorsqu'ils étaient interprétés par des *deejays*. Si l'on s'intéresse au chant, qui prédomine dans le ska, le rocksteady et le reggae, on observe également un emploi plus important du jamaïcain. Ce chiffre s'élève à 3,9 % dans la première décennie, puis grimpe à 30,5 % au cours des décennies intermédiaires et jusqu'à 45,8 % dans les dix dernières années. Le reggae,

un genre où le chant est prépondérant, recourait au jamaïcain dans 3,8 % des cas au cours de la première décennie, 26,1 % dans les décennies intermédiaires, puis 34 % au cours des dix dernières années. Il apparaît donc que le dub-dancehall et le *deejaying* adopté par le genre ont poussé les styles musicaux où le chant prime à utiliser plus souvent la langue jamaïcaine.

Dans les premières années de l'indépendance, la musique populaire jamaïcaine était encore largement dominée par l'anglais du fait de ses origines américaines et de son histoire récente. Or le jamaïcain était à l'époque la langue principalement employée en contexte informel. Ce phénomène détonnait avec la situation diglossique plus générale, où les domaines publics formels demeuraient le pré carré de l'anglais, tandis que les domaines privés et informels recouraient au jamaïcain. Les attitudes langagières commençant cependant à changer, on a constaté une utilisation croissante du jamaïcain dans des domaines où l'anglais était autrefois la norme, tels que les émissions de radio débattant de l'actualité et des affaires courantes au rythme des appels de leurs auditeurs, les articles de journaux « sérieux », les bulletins d'information diffusés à la radio jamaïcaine ou les cours délivrés dans les écoles (Westphal, 2010).

On peut considérer que la musique jamaïcaine se segmente en une série de genres et de styles de chant qui leur sont associés. Or au sein de cette musique, il est difficile de ne pas interpréter le dub-dancehall et le *deejaying* qui lui est propre comme une innovation musicale, fondée sur une parole délivrée dans la langue jamaïcaine, conçue dans un but spécifique. Le genre a fait office de

bélier, abattant le mur qui protégeait le statut dominant de l'anglais au sein de la musique jamaïcaine. Ce mur s'était érigé dans l'imitation du *rhythm'n'blues* américain et de la langue dont il se servait. Bien qu'un phénomène de « jamaïcatisation » ait eu cours pendant des décennies, l'usage musical de la langue était le lieu où ce processus avait rencontré le plus de résistance.

À l'ère de l'imprimerie, l'identité nationale tendait à être renforcée par des œuvres littéraires, diffusées sous la forme de livres. L'oraliture, une forme de littérature orale qui se transmet par l'interprétation de poésie et/ou de chansons, a toutefois historiquement servi la même fonction. Dans le contexte jamaïcain, la musique populaire est la forme d'oraliture qui a façonné et renforcé l'identité nationale. Le dub-dancehall et le *deejaying* sont les moyens par lesquels la nation jamaïcaine, bien que sans État, a pris le contrôle du domaine de l'oraliture, qui contribue à définir une identité nationale, en y imposant sa langue. Les paroles de la musique jamaïcaine ont ainsi progressivement fait un usage croissant du jamaïcain, la langue de la nation, le préférant à l'anglais, la langue de l'État.

Les nations développent un sens de leur « communauté » en produisant des textes qu'elles honorent et qui sont écrits ou parlés dans la langue de la nation. Ils expriment la beauté de la langue nationale, tout comme ses valeurs et sa vision du monde. Dans les sociétés qui n'avaient pas encore recours à l'écriture – tels que la Grèce mycénienne ou l'Empire du Mali –, ces corpus linguistiques existaient sous forme de textes oraux, qui étaient récités sur fond d'accompagnement musical. *L'Iliade* et *L'Odyssée*,

deux épopées grecques attribuées à l'aède Homère, étaient à l'origine des œuvres chantées. De même, en Afrique de l'Ouest, le « peuple de la bouche » récitait en musique le poème épique *Soundiata* en langue mandingue, célébrant ainsi la gloire de l'Empire du Mali auquel il est historiquement lié. Après l'invention de l'écriture, puis de l'imprimerie, les nations et les États qu'elles fondèrent ont continué à se réunir autour des chefs-d'œuvre de la littérature imprimés. En Grande-Bretagne, les classiques écrits en anglais vernaculaire, tels que les textes de Chaucer, Milton, Shakespeare et la Bible du roi Jacques, ont été imprimés. À partir du xv^e siècle, l'imprimerie a joué un rôle majeur dans l'émergence des États-nations d'Europe occidentale. Puis l'expansion coloniale amorcée par les pouvoirs européens a disséminé la notion moderne d'État-nation de par le monde. Cette notion repose donc sur une conception de l'identité et des réseaux communicationnels façonnée par la technologie de l'écriture, qu'assiste celle de l'imprimerie (Illich, 1981; Ong, 1982).

En 1995, Cooper et Devonish ont postulé que les *deejays* du dancehall jamaïcain avaient redécouvert la puissance du spectacle de la langue parlée lorsqu'elle est soutenue par un accompagnement musical ; une oraliture alors enregistrée et publiée ou diffusée de manière électronique (Cooper & Devonish, 1995). Dans les années 1990, la version de la conscience nationale que l'État postcolonial était en train de forger par le biais d'écrits, d'une littérature et d'imprimés formulés en anglais a été défiée par une conscience nationale alternative et populaire fondée sur les textes oraux déclamés en jamaïcain par les *deejays* du

dancehall. Parmi ses thèmes de prédilection, on retrouve la glorification de la violence exercée par des acteurs non-étatiques – en particulier par les hommes armés, regroupés en armées officieuses, qui sont issus des communautés pauvres des zones urbaines de l'île. Bien que, dans le corpus constitué par Jones, les occurrences jamaïcaines de thèmes associés à la violence ne concernent que 45,9 % des chansons collectées, les acceptions jamaïcaines des termes « *badman* » (voyou) et « *war* » (guerre) apparaissent dans 77,6 % et 79,6 % d'entre elles respectivement. Compte tenu du fait que l'État s'arroe le monopole du recours légitime à la force physique, un corpus populaire d'oraliture délivré en langue jamaïcaine qui insiste sur la justification et la glorification de la violence exercée par des acteurs non-étatiques représente une menace pour sa sécurité.

« Prophétie » : la nation sans État s'emparera de l'État sans nation

L'auto-narration de la nation jamaïcaine façonnée par l'oraliture de la musique populaire de l'île – et, plus particulièrement, le dancehall – est celle d'une population noire descendant des esclaves africains, « *sufferers*¹ », économiquement défavorisée et en conflit perpétuel avec les organes de l'État postcolonial, notamment avec les forces de l'ordre. Dans la mesure où les États-nations « normaux » appuient leur légitimité sur le fait d'être reconnus comme des expressions authentiques de l'identité nationale, l'État jamaïcain postcolonial apparaît illégitime. Cooper et Devonish avaient prédit que cet État serait éventuellement menacé par une

formation militaire insurgée, composée de « par-rains » ou de « leaders communautaires » entourés de soldats recrutés parmi leurs partisans armés (Cooper & Devonish, 1995). Ils expliquaient que cette faction trouverait ses origines et fondements dans les communautés des « *garrisons*² » que forment les communautés pauvres de l'île et serait principalement financée par le trafic international de stupéfiants, condamné par l'État postcolonial officiel et ses alliés internationaux. Pour gagner en légitimité, cette nouvelle formation s'exprimerait publiquement dans la langue de son peuple, le jamaïcain, et serait justifiée et célébrée dans l'oraliture électronique de ce peuple – c'est-à-dire les titres dancehall interprétés par des *deejays*. Comme nous le soutenons ici, cette oraliture jouerait le même rôle que celles de la Grèce mycénienne et de l'Empire du Mali, qui cherchaient toutes deux à élever au statut d'épopée héroïque la violence perpétrée par l'État qu'avaient fondé leurs ancêtres.

Cette prédiction s'appuyait sur l'analyse de la crise que connaissait l'État jamaïcain depuis son accession à l'indépendance, en 1962. Cet État postcolonial hérité des pratiques européennes n'avait aucune légitimité auprès de la majorité de la population jamaïcaine. Il s'exprimait en anglais, au bénéfice de la minorité linguistique et culturelle qui s'était vue remettre le pouvoir étatique par les Britanniques. Parallèlement, l'identité nationale des masses, technicisée et cristallisée dans la musique – plus particulièrement, le dancehall – et dans la langue usitée par cette musique – le jamaïcain – ne trouvait pas d'expression dans l'État.

Christopher « Dudus » Coke : défier l'État au nom de la nation

Dans un article publié en 2010, Chris McGreal est parvenu à articuler les événements qui ont menacé la survie de l'État jamaïcain et leur contexte (McGreal, 2010). Il y relate comment, à la mort de son père (décédé en prison en 1992, dans des circonstances mystérieuses alors qu'il attendait son extradition aux États-Unis), Christopher « Dudus » Coke aurait hérité du leadership du gang Shower Posse, dont les liens avec la contrebande de cocaïne à destination des États-Unis sont communément admis. Le père Coke était supposé répondre des accusations de trafic de stupéfiants dont il était l'objet. Christopher Coke a la réputation d'avoir consolidé le réseau international de trafic de drogue développé par son père et pris le contrôle de Tivoli Gardens, un quartier pauvre et ouvrier de Kingston-ouest où son opération était basée. Tivoli est considéré en Jamaïque comme « *the garrison of garrisons* », la communauté la plus efficacement contrôlée par des groupes armés fidèles au Jamaica Labour Party (JLP), parti alors au gouvernement. Christopher Coke était connu sous l'euphémisme de « leader communautaire » de Tivoli Gardens, où il faisait régner l'ordre par l'intermédiaire d'un système judiciaire local chargé de juger et de condamner les personnes accusées d'un crime dans les limites de sa zone de contrôle. On rapporte que les bénéfices de ses activités commerciales, légales comme illicites, étaient reversés à de « bonnes œuvres », tels que des projets éducatifs ou l'achat de nourriture pour les plus nécessiteux. On a même suggéré que, lorsque la police souhaitait se rendre dans cette zone, elle devait auparavant

lui en demander la permission. Par de nombreux aspects, ses activités semblent avoir assumé le rôle d'un État dans l'État et dans les quartiers ouest de Kingston, comme aux alentours, on appelait Coke « Le Président ». Il avait également conclu des alliances avec des leaders ou des « parrains » qui, comme lui, étaient à la tête de communautés urbaines et pauvres de Jamaïque, asseyant ainsi sa réputation de « parrain des parrains ». Lorsqu'en 2009, les États-Unis demandent son extradition au gouvernement jamaïcain afin de le poursuivre pour trafic de stupéfiants sur leur territoire, l'événement engendre une crise majeure au sein de l'État. Christopher Coke contrôlait la circonscription électorale représentée au Parlement par Bruce Golding, alors Premier ministre. Tout d'abord refusée, la requête est finalement accordée en mai 2010 sous la pression des États-Unis. Au cours des mois qui ont précédé la capitulation finale du gouvernement, la communauté de Tivoli Gardens s'est puissamment fortifiée, accueillant des renforts venus des communautés des autres « *garrisons* » qui avaient conclu une alliance ou qui étaient en relation avec Coke. Des femmes ont également manifesté dans les rues, proclamant qu'elles donneraient leur vie pour défendre « Dudus ».

Fin mai 2010, le gouvernement jamaïcain déclare l'état d'urgence dans la région de Kingston et le 24 mai, la police et l'armée lancent un assaut concerté contre Tivoli Gardens dans le but de procéder à l'arrestation de Coke. L'assaut aurait également été donné en représailles d'attaques qui sembleraient avoir été menées par des sympathisants de Coke contre des postes de police situés en dehors de la zone assiégée. De nombreux indices

suggèrent que ces opérations ont été appuyées par des forces de sécurité américaines et étrangères (Drayton, 2010). On estime que ce soulèvement a fait plus de soixante-dix morts. Coke est parvenu à fuir pendant l'assaut, bien qu'il ait été capturé par la suite et extradé aux États-Unis, où il a été jugé et condamné (Geddes, 2010).

Avant ces événements, Coke exerçait un pouvoir et une influence considérables sur l'industrie de la musique et du divertissement. Par le biais d'une de ses entreprises commerciales, Presidential Click, il avait assuré le financement de Passa-Passa, l'une des plus grandes danses de rue données en Jamaïque dans les années 2000. Presidential Click subventionnait également deux des plus grands festivals du pays, *Champions in Action* et *West Kingston Jam-boree*. *Champions in Action* se tenait annuellement au mois d'août et levait des fonds pour financer le programme de retour à l'école, appliqué au sein de Tivoli Gardens et des communautés pauvres avoisinantes. Kingston-ouest et ses environs exprimaient leur respect pour les œuvres charitables de Coke par une reconnaissance verbale ritualisée en public ou lors de concerts appelés « *big-ops* ». On lui dédiait des chansons dithyrambiques, dont on peut souvent juger le contenu à leur titre et parmi lesquelles figurent « Top a Top » de Buju Banton, « Dudus a Hero » de Cutty Corn, « Don's Anthem » de Alley Cat, « Nuh Tall Talking » et « Dads of All Time » de Alozade, ainsi que « President » de Elephant Man. Ces morceaux et les « *big-ops* » offerts par les *deejays* au « Président » faisaient office de tributs oraux à la gloire du chef d'un État naissant, ancré dans les communautés pauvres et noires dont la langue est le jamaïcain.

L'influence de « Dudus » Coke sur l'industrie musicale et au-delà s'est tout particulièrement manifestée en 2009, lorsqu'il parvient à mettre fin à la guerre que se livrent les deux plus influents *deejays* dancehall. Depuis 2006, Movado et Vybz Kartel s'affrontaient à travers leurs chansons et par l'intermédiaire des camps qui les soutenaient, appuyés par leurs quartiers respectifs Gully et Gaza, qui en venaient régulièrement aux mains. Le conflit était devenu si grave que « les deux hommes les plus importants du pays » ont dû intervenir (Dreisinger, 2009). À la demande du Premier ministre Bruce Golding, les deux artistes finissent par se rencontrer. On rapporte que quatre ministres et un évêque étaient également présents. Dreisinger suggère cependant que cette intervention fut un échec et que le conflit n'a pris fin que lorsqu'un homme de plus grande influence encore s'en est mêlé (*Ibid.*). En 2009, Movado et Vybz Kartel se sont finalement produits ensemble sur la scène du West Kingston Jamboree, où Movado a affirmé en jamaïcain : « C'est l'ordre du président avec lequel nous travaillons. » (« *A di prezident aada wi a work wid.* ») (West Kingston Jamboree, 2009, 0:06) Lors de ces événements, le chef suprême de l'État officiel, dont la base politique se trouvait à Tivoli Gardens, et celui de l'État embryonnaire, qui s'appuyait sur la même communauté, ont tous deux cherché à exercer leur influence. Cette année-là, le décret de l'État embryonnaire a remporté la bataille.

L'État embryonnaire lié à la scène dancehall avait finalement lancé à l'État jamaïcain ce défi que l'on avait prédit. Cependant, la communauté internationale menée par les États-Unis s'est engagée aux côtés de l'État jamaïcain pour étouffer le conflit. La

prédiction était fondée sur le postulat qu'à l'image des contextes historiques qui avaient vu émerger des États fondés sur une forme d'oralité, il n'existait pas en Jamaïque de soutien visible et significatif en faveur du *statu quo* défié.

La prochaine fois, le feu ?

Cette situation recèle une contradiction intéressante. Les forces internationales qui, pour l'heure, ont empêché l'État « dancehall » embryonnaire d'émerger en Jamaïque sont pourtant responsables du contexte qui a permis l'internationalisation des symboles culturels de cet État en devenir. Surfant sur la vague de ses *riddims* musicaux, les produits culturels façonnés par une nation subordonnée – mais fédérée par l'usage de la langue jamaïcaine – dans le but de la représenter et de la reproduire symboliquement, ont trouvé un marché international. L'existence de ce marché est rendue possible par des phénomènes d'internationalisation et de globalisation, les mêmes forces qui ont mis fin au défi lancé par Christopher « Dudus » Coke contre l'État jamaïcain en 2010. La nation, dont l'aspiration à voir son identité exprimée par un pouvoir étatique a été étouffée par la communauté internationale et ses alliés locaux cette année-là, connaît un prestige international grandissant. Elle s'exprime par l'intermédiaire de son « *soft power* » et l'on admire sa langue, sa musique et sa danse dans le monde entier. Il est inévitable que si l'État en place continue d'échouer à représenter la nation jamaïcaine, il sera défié de nouveau. Or la contestation émanera cette fois d'une nation dont la conscience de soi aura été renforcée par la propagation mondiale de sa puis-

sance culturelle. Les forces d'internationalisation et de globalisation qui ont fait obstacle à ce renversement en 2010 augmentent donc aujourd'hui les chances de cette nation sans État, ancrée dans la langue jamaïcaine et son oraliture, de s'emparer de l'État dépourvu de nation qu'est l'État jamaïcain postcolonial de langue anglaise.

En 2011, ont été organisées des cérémonies mémorielles en l'honneur d'un membre de la communauté de Tivoli tué lors du soulèvement. Mattathias Schwartz, journaliste au *New Yorker*, y a assisté et rapporte qu'on y a joué le morceau de Buju Banton « Top a Top », véritable hommage aux parrains et leaders communautaires parmi lesquels figurent Dudus et son père Jim Brown. Selon Schwartz, « trois jeunes hommes auraient alors imité le cré-

pitement d'un tir de mitraillette – « *Blau! Blau!* Brrr-au! » – en balayant la rue d'une rafale imaginaire » (Schwartz, 2011).

Il va sans dire que l'une des manières d'éviter la prochaine fois le feu, réside dans la capacité de l'État jamaïcain à prendre acte des signes du temps et à faire la paix avec la nation. La reconnaissance du jamaïcain comme langue officielle et étatique – la langue de la nation – constituerait une mesure-phare. S'il n'y parvient pas, la nation continuera d'aspirer à une manifestation plus fidèle d'elle-même et de s'exprimer par le biais d'une oraliture en langue jamaïcaine transformant en héros ceux qui, comme l'illustre le tube dancehall « Top a Top », défient le monopole de l'usage légitime de la force physique revendiqué par l'État actuellement en place.

Bibliographie

ALL JAMAICAN CALYPSO (1957), MOTL 105 livret d'accompagnement, Motta's Recording Studio, en ligne : <http://www.mentomusic.com/images/mrs5back.jpg> [consulté le 21 mars 2017].

COOPER Carolyn & DEVONISH Hubert (1995), « A Tale of Two States : Language, *Literature and the Two Jamaicas* », in BROWN Stewart (ed.), *The Pressures of the Text : Orality, Texts and the Telling of Tales*, Birmingham, Centre of West African Studies, p. 60-74.

CHANG Kevin O'Brien & CHEN Wayne (1990), *Reggae Routes : The Story of Jamaican Music*, Philadelphie, Temple University Press.

DRAYTON Richard (2010), « From Kabul to Kingston », 14 juin, *The Guardian*, U.K., en ligne : <https://www.theguardian.com/commentisfree/2010/jun/14/jamaica-tactics-army-afghanistan> [consulté le 21 mars 2017].

DREISINGER Baz (2009), « Reggae's civil war », *The Voice*, 2 mars, en ligne : <http://www.villagevoice.com/music/reggaes-civil-war-6428428> [consulté le 21 mars 2017].

GEDDES Tino (2010), « A close-up view of "Dudus" », *Jamaica Observer*, 6 juin, en ligne : http://www.jamaicaobserver.com/news/A-close-up-view-of-Dudus-_7678513 [consulté le 21 mars 2017].

- HAWKS Noel (2006), *Take Me to Jamaica – The Story of Jamaican Music [note d'accompagnement]*, UK, Pressure Sounds, en ligne : <http://www.mentomusic.com/1scans.htm#moremottainfo> [consulté le 21 mars 2017].
- HENRY Balford (2003), « Ken Khouri : pioneer of the Jamaican record industry », *Jamaica Gleaner*, 28 septembre, en ligne : <http://old.jamaica-gleaner.com/gleaner/20030928/ent/ent3.html> [consulté le 21 mars 2017].
- ILICH Ivan (1981), *Shadow Work*, Londres, Marion Boyars.
- JAMAICA Gleaner (1952), « M.R.S. Jamaica Calypsos » [publicité imprimée], 28 novembre 1952, en ligne : <http://www.mentomusic.com/1scans.htm#MottaAds> [consulté le 21 mars 2017].
- JONES Byron (thèse en cours), *Beyond di Riddim : Language Use in Jamaican Popular Music, 1962-2012*, thèse de doctorat, University of West Indies.
- KATZ David (2004), « Ken Khouri – I am the complete pioneer of everything », *Caribbean Beat*, n° 67, mai-juin, en ligne : <http://caribbean-beat.com/issue-67/ken-khouri-i-am-complete-pioneer-everything#axzz4YkybZ9ZX> [consulté le 21 mars 2017].
- LANGUAGE ATTITUDE SURVEY OF JAMAICA (2005), Kingston, The Jamaican Language Unit, en ligne : <https://www.mona.uwi.edu/dllp/jlu/projects/Report%20for%20Language%20Attitude%20Survey%20of%20Jamaica.pdf> [consulté le 21 mars 2017].
- LINDSAY Clinton (2012), « Trinidadian Lord Creator arrived in jamaica in time for Jamaica's independence and took the spotlight », *Foundation Radio Media Network*, 24 juin, en ligne : <http://www.clintonlindsay.com/2012/06/24/trinidadian-lord-creator-arrived-in-time-for-jamaicas-independence-and-took-the-spotlight/> [consulté le 21 mars 2017].
- MCGREAL Chris (2010), « The battle for Kingston, Jamaica », *The Guardian*, 28 mai, en ligne : <https://www.theguardian.com/world/2010/may/28/battle-for-kingston-jamaica> [consulté le 21 mars 2017].
- ONG Walter (1982), *Orality and Literacy : The Technologizing of the Word*, Londres, Methuen.
- SCHWARTZ Mattathias (2011), « A Massacre in Jamaica », *The New Yorker*, 12 décembre, en ligne : <http://www.newyorker.com/magazine/2011/12/12/a-massacre-in-jamaica> [consulté le 21 mars 2017].
- WESTPHAL Michael (2010), *A History of Jamaican Creole in the Jamaican Broadcasting Media*, mémoire de master, université de Freiburg, Allemagne, <http://www.g-a-p-s.de/pdf/Arbeit-Westphal.pdf> [consulté le 21 mars 2017].

Discographie

- ALLEY Cat (1998), « Don's Anthem », en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=cDmRqqWNRpM> (0:36) [consulté le 21 mars 2017].
- ALOZADE (2006), « Dads of All Time », en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=wwFeLdQLggY> (0:27) [consulté le 21 mars 2017].
- ALOZADE, Kiprich & Chico (2006), « Bad Out Deh », en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=Nyq_yl0sCNg (0:20 & 2:18) [consulté le 21 mars 2017].
- (2013), « Nuh Tall Talking », en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=Yp4eGJAGPzo> (0:41) [consulté le 21 mars 2017].
- BUJU BANTON (2001), « Top a Top », en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=dGyT7LLM47k> (0:31) [consulté le 21 mars 2017].
- CUTTY CORN, « Dudus a Hero », en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=dYnpFxWuk8s> [consulté le 21 mars 2017].
- DAN WILLIAMS AND HIS ORCHESTRA / LORD FLY (1953), *A Medley of Jamaican Mento-Calypsos*, Motta's Recording Studio, M.R.S. 01A, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=-IOtt1tAFsQ> [consulté le 21 mars 2017].
- ELEPHANT MAN, « President », en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=Q11f8MR-MQo> [consulté le 21 mars 2017].
- MOVADO (2009), « Peace Treaty West Kingston Jamboree », Motta Recording Studios, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=bGqJJQJZga4> (0:06) [consulté le 21 mars 2017].
- TAKE Me To Jamaica (2006), Motta Recording Studios, Kingston, Jamaïque, en ligne : <http://www.mentomusic.com/1scans.htm#mrsAlbums> [consulté le 21 mars 2017].

Notes

1. Le mot « *sufferer* » est un terme émique utilisé dans les musiques jamaïcaines – et de manière générale dans la culture jamaïcaine – pour désigner « ceux qui souffrent ». [NdT]
2. Les « *garrisons* » désignent des quartiers frappés par la pauvreté et fiefs de l'un des deux partis politiques majeurs. [NdT]