

Vybz Kartel, un révolutionnaire conservateur ? Mutations contemporaines de la figure de l'intellectuel organique dans l'Atlantique noir

Emmanuel Parent

▶ **To cite this version:**

Emmanuel Parent. Vybz Kartel, un révolutionnaire conservateur ? Mutations contemporaines de la figure de l'intellectuel organique dans l'Atlantique noir. Volume ! La revue des musiques populaires, 2017, Inna Jamaican Stylee. Usages et discours des musiques jamaïcaines, 13 : 2, pp.99-115. 10.4000/volume.5209 . hal-02395813

HAL Id: hal-02395813

https://univ-rennes2.hal.science/hal-02395813

Submitted on 14 Jan 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Vybz Kartel : un révolutionnaire conservateur ?

Mutations contemporaines de la figure de l'intellectuel organique dans l'Atlantique noir

par

Emmanuel Parent

Université Rennes 2

Résumé : Défrayant la chronique depuis son pugilat avec Ninjaman de 2003, le *deejay* jamaïcain Vybz Kartel, l'un des artistes les plus controversés et les plus populaires de l'espace public jamaïcain des dix dernières années, apparaît comme l'énième avatar du mythe du gangster noir. Toutefois, la consistance et la récurrence de ses prises de position publiques depuis 2009, qui devaient culminer avec la parution en 2012 de son autobiographie *The Voice of the Jamaican Ghetto*, interroge et complexifie cette image. En prenant appui sur le discours *émique* d'un des représentants majeurs de la scène dancehall contemporaine, cet article interroge la possibilité d'une articulation des valeurs conservatrices du dancehall jamaïcain avec une forme de conscience de classe s'exprimant dans la rhétorique de la défense du ghetto. L'examen critique de ses arguments est l'occasion de poser la question de la persistance ou non de la figure de l'intellectuel organique dans les cultures diasporiques noires contemporaines, tout en la replaçant dans le temps long de l'histoire coloniale.

Mots-clés : *dancehall – gangsta – intellectuel organique – réflexivité – violence post/coloniale*

Abstract: Since his 2003 brawl with Ninjaman, Jamaican deejay Vybz Kartel has been the talk of the town as one of the most both controversial and popular artists of the Jamaican public space. He appears as the umpteenth avatar of the black gangster myth, yet the strength and recurrence of his public stances since 2009, that peaked in 2012 with the publication of his autobiography *The Voice of the Jamaican Ghetto*, question and add complexity to this image. By looking at the emic discourses of one of the major representatives of the contemporary dancehall scene, this paper examines the possibility of linking Jamaican dancehall conservative values with a form of class consciousness expressed in a rhetoric proudly defending the ghetto. The critical examination of his arguments will enable us to consider how relevant the figure of the organic intellectual is within contemporary diasporic black cultures, as well as within long-term colonial history.

Keywords: *dancehall – gangsta – organic intellectual – reflexivity – post/colonial violence*

"—They took the white fleece of the cotton and the sweetness of the sugarcane and made them bitter and bloody with our toil . . . And they treated us like one great unhuman animal without any face.

—Without a face, Rev. Hickman? You mean without faces and without eyes? We were eyeless like Samson in Gaza? Is that the way Rev. Hickman?"

Ralph Ellison, *Juneteenth*, 1999

"No matter how successful I become, I am still Gaza."

Vybz Kartel, 2012

Après avoir incarné pour l'Occident le combat universaliste des opprimés du Tiers-Monde à l'époque du reggae, les musiques populaires jamaïcaines ont pris, avec le courant dancehall, un virage similaire à celui observé dans le hip hop américain à partir des années 1990, lorsque la figure du gangster individualiste et matérialiste a remplacé dans l'imaginaire collectif celle du rappeur engagé et conscient, qui à l'instar de Chuck D. du groupe *Public Enemy* voulait faire du rap le porte-voix de la cause des opprimés, un véritable « CNN noir » (Fernando Jr., 2008). Dans le champ des sciences sociales, l'arrivée d'une forme de « nihilisme noir » pour reprendre l'expression du philosophe Cornel West (1993) a déstabilisé la tradition intellectuelle qui concevait habituellement la culture africaine-américaine comme un espace de résistance à l'idéologie dominante (Baraka, 2000 ; Levine, 1977). Prenant en compte ces évolutions, la pensée du sociologue britannique Paul Gilroy a ainsi opéré dans les années 1990 un tournant critique radical. Selon lui, à la différence des musiques noires plutôt contestataires des années 1950 à 1970, la culture hip hop ne critique désormais plus le capitalisme mais en serait devenue un des produits phares, se soumettant à l'idéologie dominante en assimilant l'émancipation individuelle à la réussite matérielle. Si les thématiques du rap US – le sexe, la violence, le consumérisme décomplexé – ne sont pas nouvelles dans la culture noire, elles se distinguent néanmoins par leur caractère exclusif, étouffant désormais toute conception alternative de la liberté. Auparavant, la politique de l'émancipation était liée à la transposition dans le domaine profane d'une conception afro-chrétienne de la liberté consistant en la recherche, par des moyens rationnels ou irrationnels [1], d'une forme de transcendance. En tout cas, la liberté n'était pas associée à la seule libération du corps, mais à celle de l'esprit : « Pour les intellectuels organiques appartenant à cette période et cette sensibilité historique, de Frederick Douglass à George Clinton, la forme la plus précieuse de liberté consistait à libérer son esprit. Le message du Dr. Funkenstein était : "Free you mind and your ass will follow [2]". » (Gilroy, 1994 : 55)

Pour Antonio Gramsci, les intellectuels organiques sont ceux qui, en dehors de toute appartenance formelle à la caste professionnelle des « intellectuels

traditionnels », sont engagés dans la production d'une activité et/ou d'un discours censés fournir une conscience de classe aux membres du groupe social qui les a produits :

> Chaque groupe social, naissant sur le terrain originel d'une fonction essentielle, dans le monde de la production économique, crée en même temps que lui, organiquement, une ou plusieurs couches d'intellectuels qui lui donnent son homogénéité et la conscience de sa propre fonction, non seulement dans le domaine économique, mais aussi dans le domaine politique et social. (Gramsci, 1959 : 429)

L'intellectuel a pour fonction d'homogénéiser la conception du monde de la classe à laquelle il est organiquement relié, c'est-à-dire, positivement, de faire correspondre cette conception à la fonction objective de cette classe dans une situation historique déterminée ou, négativement, de la rendre autonome en expurgeant de cette conception tout ce qui lui est étranger (Piotte, 1972 : 19). Or, que se passe-t-il quand les représentants des dominés se font à la fois les apologues de la domination au travers la valorisation d'un éthos de gangster, et les artisans d'un discours élaboré et parfaitement conscient, qui situe malgré tout leur positionnement dans une logique de défense de classe ? En examinant les prises de position particulièrement nombreuses du *deejay* Vybz Kartel dans la sphère publique entre 2009 et 2012, cet article entend interroger la possibilité d'une articulation des valeurs du dancehall jamaïcain avec une conscience de classe s'exprimant au travers de la rhétorique de la défense du ghetto. L'intense réflexivité sur son art et sur son personnage médiatique distillée dans des interviews, des shows télévisés et des conférences et finalement dans un ouvrage paru en 2012, *The Voice of the Jamaican Ghetto*, vient confirmer une certaine constance et cohérence idéologique du personnage et de son œuvre, au-delà de la seule perspective commerciale motivant ses frasques médiatiques. L'examen des arguments avancés dans ce livre est l'occasion de poser la question de la persistance ou non de la figure de l'intellectuel organique dans les cultures diasporiques noires contemporaines, tout en la replaçant dans le temps long de l'histoire coloniale.

« Me, myself and eye »

Lors d'une conférence à l'université des West Indies en 2011, Vybz Kartel se présentait ainsi :

> Je suis Adidja Azim Palmer, artiste et héros du dancehall, entrepreneur, l'heureux père de 7 enfants et en ce moment même, conférencier. […] Selon moi, Vybz Kartel n'est pas un simple DJ mais un poète de classe shakespearienne[3]. (Palmer, 2011 : 24-26)

Malgré son apparente franchise, celui qui est né en 1976 à Waterford, un quartier de Portmore, dans la banlieue pauvre de Kingston, est pourtant un homme qui a l'habitude d'avancer masqué. Adidja « Addi » Palmer porte même plusieurs noms de scène : Addi Banton, son surnom quand il commence sa carrière à peine âgé de 15 ans, Vybz Kartel, du nom de son premier groupe fondé au milieu des années 1990, Addi da Teacha, Werl Boss, ou encore « the Gaza ». Ce dernier patronyme désigne indistinctement et par métonymie sa propre personne, les membres de sa garde rapprochée (Gaza crew) et le quartier de son enfance, orné de tags à sa gloire et de fresques le représentant (Robert, 2012), qu'il a fini par incarner com-

plètement. Alors que le répertoire d'images de l'Ancien Testament nourrissait traditionnellement le discours contestataire rastafari popularisé à l'international par Bob Marley dans les années 1970, le choix du nom du territoire emblématique de la lutte d'émancipation du peuple palestinien contre Israël pour représenter le ghetto jamaïcain en dit long sur l'évolution de la politique internationale et la symbolique des opprimés en ce début de XXIe siècle.

Vybz Kartel représente un cas particulièrement intéressant pour les études culturelles sur le dancehall jamaïcain. Plus que tout autre, il incarne en effet les excès du dancehall, du *slackness* et de l'imagerie gangsta qui domine les cultures populaires noires contemporaines (hip hop, dancehall, reggaeton). Depuis les années 2000 et son accès à la notoriété dans le sillage de Bounty Killer, il a bâti son succès sur la controverse, ravivant les plaies de la société jamaïcaine dans chacune de ses chansons, qu'elles traitent de la violence armée, des relations sexuelles licites ou illicites, de la consommation de drogue ou encore du blanchiment de la peau. Vybz Kartel pourrait n'être qu'une énième incarnation de la figure du gangsta, si commune sur la scène jamaïcaine comme ailleurs dans le hip hop américain. Toutefois, dans un souci qu'il décrit comme avant tout commercial[4], il a joué avec la limite symbolique que lui octroyait son statut de *deejay*, brouillant la frontière entre la réalité et la fiction. Il transforme en 2003 un clash de *deejay* en véritable pugilat en agressant physiquement le vétéran Ninjaman sur la scène du Sting festival, l'une des grand-messes annuelles du reggae-dancehall jamaïcain. Il reconnaît publiquement en 2011 se blanchir la peau et produit même sa propre marque de « cake-soap », après avoir fait l'apologie de la peau claire dans ses chansons comme moyen de séduction et d'ascension sociale. Il commercialise sa marque de préservatifs tout en enchaînant les titres « daggering » promouvant cette danse sexuelle acrobatique et voit une chanson emblématique, « Ramping Shop », en duo avec la chanteuse Spice, être bannie des ondes en 2009 pour ses paroles trop crues. Un an plus tôt, le premier ministre Bruce Golding en personne est obligé d'intervenir dans la « guerre » qu'il livre par chansons interposées à un autre *deejay*, Mavado, représentant lui le quartier de Gully. Cet affrontement symbolique entre « Gaza » et « Gully », détrônant pour un temps celui plus ancien entre le JLP et le PNP, avait fini par faire plusieurs morts dans chacun des deux camps, bien réels cette fois[5].

Cette incarnation *réelle* de la figure du *real bad man*, qui devrait pourtant être contenue au niveau symbolique, en fait une figure ambiguë, prête à payer de son corps pour les excès de sa *persona*. Kartel, qui purge aujourd'hui une peine de prison à vie pour un meurtre dans lequel il a toujours nié son implication, apparaît comme l'envers symétrique, ou en négatif, de l'artiste engagé. Il n'est donc pas le porte-parole de la lutte d'émancipation des opprimés, mais le symbole de ce que Paul Gilroy appelle le « conservatisme révolutionnaire » (Gilroy, 2000 : 180) des cultures diasporiques noires contemporaines depuis la fin putative de l'Atlantique noir, que le sociologue anglo-guyanais situe d'ailleurs de façon révélatrice à la mort de Bob Marley (2007 : 93). Cette incarnation de la déviance symbolique du dancehall dramatise

en tout cas à outrance les polémiques posées par les textes de ses chansons. D'où sa réputation sulfureuse de personnage maléfique qui aurait signé un pacte avec le démon : « La controverse naît de mes tatouages, de ma participation supposée à la société secrète des *Illuminati* et des adorateurs du diable. » (Palmer, 2014 : 203)

Entre *slackness* et *consciousness*

À ce passage du niveau symbolique de l'art chansonnier du dancehall à la vie réelle, se superpose un troisième niveau, intellectuel cette fois. Kartel a transféré la culture de la joute verbale des *deejays* sur la scène intellectuelle comme peu d'artistes dancehall avant lui, n'hésitant pas à répondre avec un argumentaire élaboré aux attaques qui lui était faites de toutes parts. Passant du *Patwa* salace de ses chansons à un anglais châtié avec l'aisance de l'élite lettrée de Jamaïque à laquelle il n'appartient pas, il investit les plateaux de télévision, les colonnes du journal respectable *The Gleaner*, et le campus de l'université des West Indies. Cette activité réflexive devait culminer dans la publication de son ouvrage de 2012, *The Voice of the Jamaican Ghetto. Incarcerated but not Silenced,* écrit avec l'aide de l'écrivain se proclamant « garveyite » Michael Dawson – autre paradoxe et non des moindres pour celui qu'on a accusé de trahir la fierté noire à force de se blanchir la peau. Paru alors que Vybz Kartel était déjà derrière les barreaux, ce livre n'est pas une autobiographie, mais se veut une adresse très politique au peuple jamaïcain, ou plutôt « son » peuple, la jeunesse des quartiers pauvres, les « Ghetto yute ». Alors que Kartel ne revendiquerait certainement pas pour lui le titre « d'artiste conscient » comme peuvent le faire un Capleton ou un Sizzla, les dix chapitres de son livre sont des titres de ses propres chansons engagées, invitant ainsi ses détracteurs à considérer, à côté de ses hymnes au *slackness*, ses textes aux messages politiques et sociaux.

Ce positionnement permet de remettre en cause la frontière apparemment évidente entre *culture* et *slackness*, entre un reggae conscient et un dancehall supposé dégradant, l'un étant la vitrine respectable et exportable à l'étranger de la culture jamaïcaine, l'autre étant le rejeton infâme de la culture illettrée des bas quartiers. Comme l'affirme Carolyn Cooper dans un entretien récent paru en français, le combat humaniste et universaliste du reggae contre l'injustice a été valorisé par les Occidentaux et, par ricochet, par les élites jamaïcaines elles-mêmes. Pourtant, continue-t-elle :

> Le reggae a d'abord constitué un langage de résistance contre certains systèmes élitistes dans notre pays. Et ce sont ces mêmes élites jamaïcaines qui voudraient aujourd'hui faire passer le reggae pour de la « haute culture » et ravaler le dancehall au rang du *slackness*! (Cooper & Beauchez, 2016 : 196)

Cette contradiction est souvent relevée par Kartel, qui épingle le double discours des autorités sur la culture populaire : « L'exemple des Rastafari démontre l'immense niveau hypocrisie qui sévit en Jamaïque. Dans le monde entier, on se sert de Bob Marley et d'autres Rastas pour vanter les mérites de la Jamaïque, alors qu'ils sont toujours au pays les victimes d'une oppression de la part des élites[6]. » (Palmer & Dawson, 2012 : 886 « No Love for the Black Child ») Kartel entend

donc montrer que le dancehall véhicule lui aussi son propre discours conscient, et n'est pas réductible au *slackness.* En revanche, le *slackness* partout présent dans sa musique et qu'il assume complètement est là pour empêcher toute récupération du dancehall par les élites. Il existe une fracture irrémédiable entre les valeurs du ghetto et la haute société, entre « downtown » et « uptown, qui réarticule la différence reggae légitime/dancehall : « La Jamaïque est l'un des pays les plus hypocrites et divisés qui soit. En aucun cas on ne forme un peuple. Il y a clairement les quartiers résidentiels d'un côté et les quartiers défavorisés de l'autre. Le dancehall est la musique des quartiers pauvres, c'est pourquoi il est si fortement combattu[7]. » (*Ibid.* : 1528 « Ah Nuh my Music ») À propos du *slackness* et de l'opprobre suscité par une chanson comme « Ramping Shop », Kartel insiste sur ce conflit de valeurs entre deux groupes sociaux, dans un argumentaire qui n'est pas sans rappeler celui d'Amiri Baraka dans le contexte de la sociologie des blues[8] : « Il y a deux types de Jamaïcains : d'un côté, les Jamaïcains des quartiers résidentiels, héritiers de l'époque victorienne, qui veulent être guindés, courtois et aussi européens que possible et de l'autre, les Jamaïcains des quartiers défavorisés qui veulent être africains, spontanés et pleins de vie comme nos ancêtres[9]. » (*Ibid.* : 1599 « Ah Nuh my Music ») Affirmant n'avoir jamais succombé malgré son succès et son ascension sociale aux mirages des valeurs de la haute société, Vybz Kartel peut ainsi se positionner comme « la voix du ghetto jamaïcain », celui qui est toujours « Gaza », prêt à clamer « sa » vérité sans craindre la réaction de la classe dominante, non sans instiller au fil des pages une tonalité complotiste à son propos : « Voilà, c'est dit ; j'attends que la société me punisse[10]. » (*Ibid.* : 960 « No Love for the Black Child »)

Les masques de l'*entertainer*

L'auteur se présente d'ailleurs dès la première de couverture sous les traits de Malcolm X, ajoutant ainsi à sa panoplie de masques déjà nombreux – le virtuose suprême *(da werl boss)* des *lyrics,* le gangster, le séducteur polygame, l'entrepreneur à succès, le rebelle privé de passeport pour l'étranger, le lanceur de mode vestimentaire, l'animateur de téléréalité… – celui du militant politique subversif. Vybz Kartel, qui parle systématiquement de lui à la troisième personne comme pour mieux souligner la dimension construite de son personnage scénique, a fait du jeu sur les différents masques de l'*entertainer* un art à part entière, censé permettre tant la critique sociale que la réussite commerciale. Dès les années 1950, l'écrivain noir américain Ralph Ellison rappelait que dans un contexte de domination, des artistes noirs américains comme Louis Armstrong ou Duke Ellington avaient su tirer leur épingle du jeu en maîtrisant en pleine conscience une posture masquée sur la sphère publique, qui leur permettait en retour de poursuivre en toute indépendance leurs propres buts artistiques et de conserver leur intégrité morale en tant qu'individu dans la sphère privée. À la différence du sérieux du jazz moderne qui avait voulu, à l'instar de Miles Davis, faire tomber les masques :

> Certains vieux jazzmen possédaient une idée plus claire de la séparation entre leur identité de musicien

> de scène et celle d'individu privé. En dehors de la scène et quand ils jouaient dans des ensembles, ils se comportaient comme de grands professeurs d'université ou des ministres du culte ; lorsqu'ils prenaient un chorus, ils endossaient le masque comique et s'adonnaient à des pantomimes frénétiques du jeu hot – même lorsqu'ils jouaient cool. Et lorsque c'était fait, ils déposaient le masque, revenaient à leur pupitre avec dignité. Peut-être réalisaient-ils que, peu importe leur style, l'artiste de scène reste un amuseur, de la même manière que Heifetz, Rubinstein, ou le jeune Glenn Gould. (Ellison, 2003 : 260)

C'est précisément le genre de rhétorique que se réapproprie Vybz Kartel un demi-siècle plus tard :

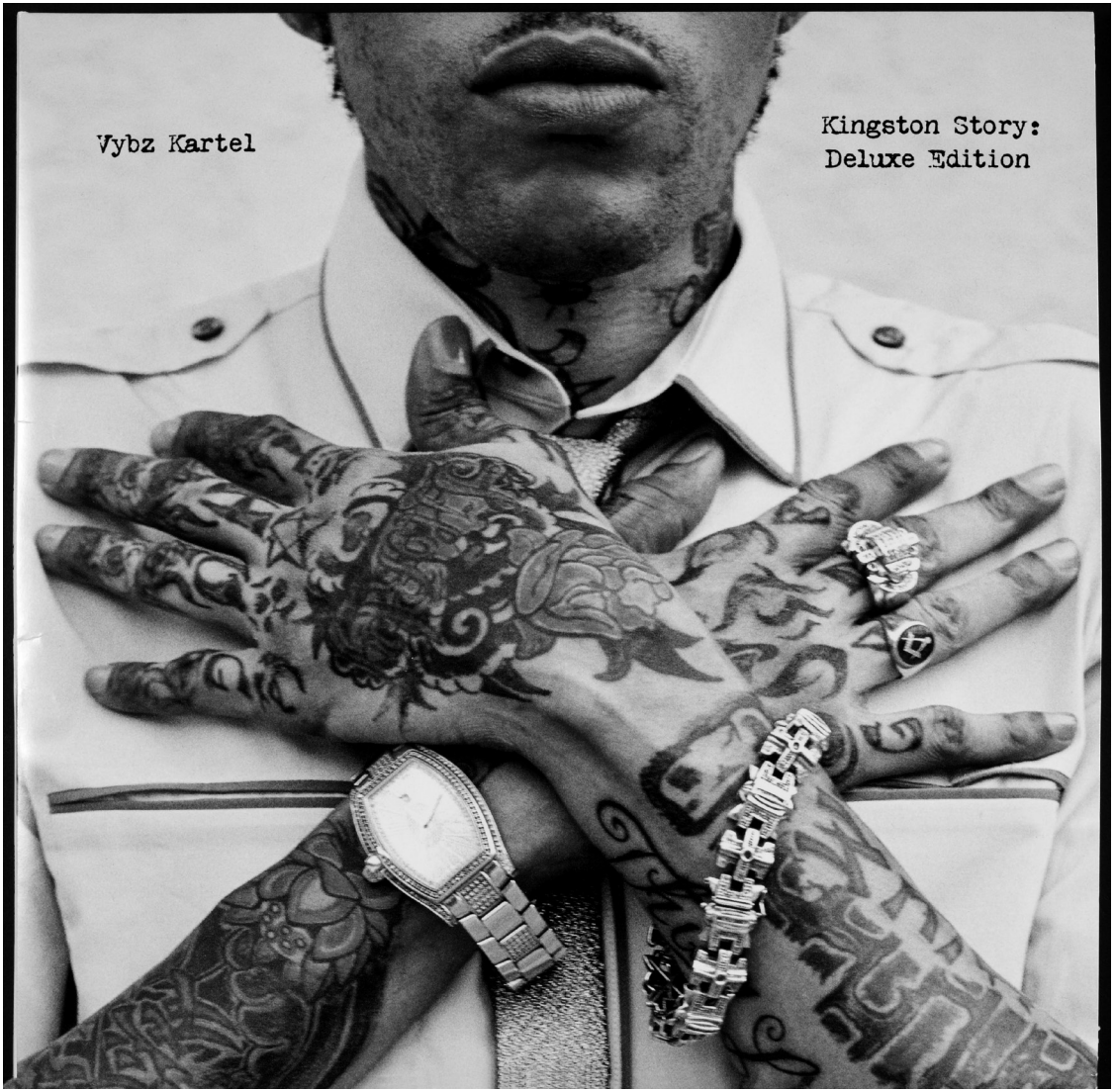
> J'espère qu'un jour, la Jamaïque comprendra que les professionnels du divertissement divertissent, et qu'elle ne confondra plus les personnalités artistiques et les personnalités individuelles. Une preuve typique en est donnée dans les téléréalités produites actuellement. Gene Simmons, le bassiste du groupe KISS, ne se promène pas chez lui avec un masque en cuir en hurlant ses morceaux de hard rock dans les oreilles de ses enfants. Chez lui, c'est un papa. Sur scène, c'est un des mecs tarés de KISS[11]. (Palmer & Dawson, 2012 : 801 « No Love for the Black Child »)

L'artiste masqué protège son identité privée et peut s'appuyer sur la plasticité du masque pour orienter stratégiquement son image en fonction d'intérêts qui peuvent s'avérer multiples. On pourrait ainsi rappeler avec à propos cette remarque d'Ellison à propos de la figure du *Trickster* (le décepteur) telle que l'incarne à ses yeux le trompettiste Louis Armstrong. Ellison associe la posture artistique de l'identité masquée, sa dimension commerciale et son potentiel ironique et critique sur le jeu de dupes des industries culturelles dans lequel l'artiste minoritaire doit pourtant s'insérer :

> La liberté clownesque et les pouvoirs enivrants d'un Armstrong sont des plus élisabéthains. Il prend des libertés avec rois, reines et présidents ; il accentue l'épaisseur physique de sa musique avec force grimaces, sueurs et crachats ; il réalise la prouesse magique de faire sortir des mélodies romantiques de son gosier rocailleux ; et, il y a quelques années encore, il recommandait à tous son médicament personnel, « l'eau de Pluton », comme un remède puissant pour la santé, le bonheur, et la paix dans le monde. (Ellison, 2009 : 198-199)

Le *bleaching* comme critique sociale

Kartel défend donc l'idée que le dancehall n'est pas un facteur de désordre dans la société, qui encouragerait les masses pauvres dans les travers qui les maintiennent dans un état de sujétion, mais un commentaire social qui met en lumière les contradictions profondes de l'expérience jamaïcaine. Lors de sa conférence à l'UWI, il affirmait clairement : « Le Dancehall lui-même a toujours comporté cette dimension de critique sociale, reflétant l'hypocrisie sur laquelle se base l'histoire jamaïcaine[12]. » (Palmer, 2011 : 25) C'est particulièrement saillant dans le chapitre consacré à la pratique du *bleaching*, la dépigmentation de la peau, qui a probablement valu à Kartel la plus importante polémique de sa carrière. Pour lui, cette pratique ne participe pas d'une haine-de-soi dans un argumentaire à la Fanon (2011*a*) popularisé dans les milieux radicaux noirs à partir des années 1960, le Black Power aux États-Unis et le rastafarisme en Jamaïque. Au contraire, il faudrait y voir une forme de réappropriation du corps noir par les Noirs, au même titre que les très nombreux tatouages qui ornent son corps,



Vybz Kartel, Kingston Story, *Vice Records*, *2011*.

dans la lignée de l'artiste rap Tupac Shakur, pionnier en la matière (le *bleaching* étant précisément pour Kartel une manière de mettre en valeur ses nombreux tatouages). Après avoir publié des billets critiquant sa pratique dans le *Sunday Gleaner*, la chercheuse Carolyn Cooper a longuement échangé avec le chanteur sur le sujet :

> On ne sait jamais quand on parle des chanteurs s'ils vont nous lire et surtout nous répondre. Mais j'ai reçu un mail plein d'intelligence. Il m'a dit qu'au lieu de chercher à tout prix dans son image une haine de soi, il fallait que je lise ses textes. Je me suis dit qu'il avait raison. Je lui ai répondu poliment. Et, puisque il s'est baptisé lui-même Michael « Cake Soap » Jackson, je lui ai demandé s'il ne pensait pas que Michael Jackson était plus beau quand il était Noir. Vybz a admis cela. Mais il considère que Michael Jackson n'aurait pas été aussi célèbre s'il était resté Noir. J'ai dit à Vybz qu'il se détruisait lui-même pour devenir célèbre. Et il a ri. (*in* Robert, 2011)

Kartel est donc bien conscient de l'élément d'aliénation présent dans le *bleaching*, mais renvoie la responsabilité sur la structure même de la société, et maintient dans le même temps une perspective autonome et délibérée de la part du *bleacher*. Dans son propre cas, c'est une manière d'assumer la totalité de l'expérience jamaïcaine, de provoquer une réflexion sur les déterminants psychologiques et historiques de la pratique du *bleaching*, et *in fine* de briser les tabous socio-raciaux :

> Je suis tout à coup devenu le baromètre moral de la nation. Même les politiciens souhaitaient avoir un dialogue constructif sur le sujet. Mais que se passait-il alors pendant toutes ces années où les gens se blanchissaient la peau ? Ils étaient où les psychologues et les universitaires à l'époque ? Ça, je n'en sais rien. En revanche, je peux vous affirmer avec certitude que mes actions ont déclenché le plus important débat sur la conscience noire qui ait eu lieu depuis les *Rodney Riots*[13]. (Palmer & Dawson, 2012 : 772 « No Love for the Black Child »)

Adidja Palmer et Michael Dawson comparent ici généreusement « l'activisme » de Kartel et les remous qu'il a provoqués sur la sphère publique jamaïcaine aux émeutes d'octobre 1968 qui ont suivi l'interdiction d'entrée dans le territoire signifié à Walter Rodney, un intellectuel militant socialiste proche du Black Power, qui devait venir enseigner en Jamaïque. Ici, Kartel se fait nationaliste noir :

> En 1968, Hugh Shearer, notre ancien Premier ministre noir, a interdit tous les livres du *Black Power*. Non seulement il a interdit ces livres, mais il a empêché le grand auteur et conférencier Sir Walter Rodney d'atterrir en Jamaïque. L'interdiction s'est étendue aux lycées : les lycéens n'avaient pas le droit de porter des *pins* en soutien à l'UNIA *(Universal Negro Improvement Association)*. La réaction au traitement de Walter Rodney par Shearer a dégénéré et il y eut des émeutes : des propriétés ont été détruites, des bus ont été incendiés, et des grèves se sont déclenchées partout. Un télégramme américain déclassifié qui relatait les événements à Washington expliquait : « les troubles semblent provenir d'un soulèvement spontané de Jamaïcains pauvres et noirs lié à leur impuissance et à une longue période de grèves infructueuses. » Vous comprenez ? Lorsqu'on parle de crime, il faut identifier qui sont les criminels[14]. (*Ibid.* : 1077 « No Love for the Black Child »)

Par cette réactualisation en acte et inversée des réflexions fanoniennes sur « la peau noire et le masque blanc », Kartel retourne ainsi la rhétorique du « self-hate » contre ce qu'il appelle « Society » : c'est elle qui est responsable du « mental bleaching » et non lui qui l'encourage avec sa coquetterie et sa passion pour les tatouages. C'est elle qui

culpabilise les *bleachers*, alors que ceux-là mêmes continuent de constater que les dominants dans le pays ont généralement la peau plus claire que la moyenne des Jamaïcains : « Un jeune qui s'intéresserait à la situation politique actuelle en déduirait que ce pays est contrôlé par des personnes à la peau plus claire. Il se dirait que s'il souhaite un jour être un leader, il devra ressembler à ces personnes [15]. » (*Ibid.* : 856 « No Love for the Black Child »)

Son travail d'artiste pleinement fidèle aux valeurs du ghetto est donc d'offrir un miroir grossissant des travers de la société jamaïcaine, et non de délivrer un message œcuménique qui gommerait les tensions de classe s'exprimant au travers de la race et des différentes nuances de complexion. Dès lors, la pratique du *bleaching* chez Kartel apparaît presque comme un acte militant, servant à rappeler la réalité sociologique du colorisme en Jamaïque, soit cette corrélation statistique entre la clarté de la peau noire et la position sociale élevée [16]. Dans la société jamaïcaine, le colorisme reste un tabou omniprésent, renvoyant à un passé douloureux et à l'héritage toujours actif de l'esclavage : « En Jamaïque, tout le monde le sait. Tout le monde le chuchote [17]. » (*Ibid.* : 958 « No Love for the Black Child »)

De la violence des dominés

La question posée par Kartel est donc celle de la responsabilité de la violence dans les cultures populaires postcoloniales et post-esclavagistes. Dans la lettre ouverte qu'il adresse à son fils et à l'Amérique en 2015, *Between the World and Me*, écrite en écho au mouvement social *Black Lives Matter,* l'intellectuel noir américain Ta-Nehisi Coates revient lui aussi sur la question de la violence perpétuée par les dominés contre leur propre groupe :

> Le crime des Noirs envers les Noirs, c'est du jargon, c'est la violence appliquée au langage, une violence qui fait miraculeusement disparaître les hommes qui ont conçu les contrats d'habitations, ficelé les dossiers de financement, imaginé les cités, construit les rues et vendu de l'encre rouge au baril. Et ça ne devrait pas nous surprendre. Le pillage de la vie noire a été inscrit dans ce pays dès sa petite enfance et renforcé tout au long de son histoire. Ce pillage est ainsi devenu un trésor familial, une intelligence, un état de conscience, un réglage par défaut vers lequel, sans doute pour le restant de nos jours, nous devons invariablement revenir. (Coates, 2016 : 148)

La question de la violence qui s'abat sur le corps noir et le détruit, ce legs le plus profond de l'Amérique coloniale et esclavagiste qui perdure à l'époque contemporaine, est au cœur de l'essai de Ta-Nehisi Coates. Cette violence est bien sûr également au centre de l'expression musicale du dancehall, non pas dénoncée mais valorisée en tant que réaffirmation de la puissance de l'homme de la rue, une réaffirmation virile aux fortes connotations sexuelles (Marie-Magdeleine, 2013). Comme l'analyse avec force et sans complaisance aucune Ta-Nehisi Coates, cette violence fonctionne comme l'image inversée de la peur de la destruction du corps noir par le système raciste héritier de l'esclavage :

> Elle était toujours là, sous mes yeux. La peur était visible parmi les grandes gueules de mon quartier, ces gamins avec leurs grosses bagues et leurs grosses médailles, leurs énormes blousons et leurs longues vestes en cuir

> à col de fourrure, qui leur servaient d'armure face au monde. […] Cette peur survivait dans leur déhanchement travaillé, leurs jeans tombants, leurs immenses T-shirts, l'angle calculé de leur casquette de base-ball, tout un catalogue de comportements et d'attitudes vestimentaires accumulés pour donner l'impression qu'ils étaient en pleine possession de leurs désirs. » (Coates, 2016 : 31-32)

Comme de nombreux artistes dancehall, la qualité avec laquelle Vybz Kartel transcrit musicalement la violence inhérente à la condition noire américaine et jamaïcaine, explique son pouvoir de fascination sur le public du dancehall, et l'énorme soutien populaire dont il jouit encore aujourd'hui en prison, comme lors de son procès hors-norme en 2014. Ainsi que l'explique le chanteur Chronixx dans une interview pour le magazine musical télévisé Noisey en 2016 :

> Dans la musique de Vybz Kartel, il y a quelque chose de très cannibale. C'est devenu si agréable et naturel, comme s'il y avait quelque chose en nous qui ne rêvait que de découper les gens, de les décapiter et de les ouvrir. C'est comme si quelque chose en nous adorait ça. Comme quand tu vois comment les jeunes réagissent à une chanson qui dit « Vas-y tue-les tous ! Tue-les tous bien comme il faut », tout le monde devient dingue[18] ! (Goldbaum, 2016)

Une anthropologie coloniale de la violence et du corps noir

Cette réflexion de Chronixx sur le pouvoir d'attraction de la musique violente et parfois morbide, « cannibale », de Kartel nous met sur la voie d'une compréhension anthropologique du succès du *deejay*, qui actualise dans son dancehall des archétypes profonds de la culture jamaïcaine. Son succès est basé sur la qualité formelle avec laquelle il « performe », de manière répétée et donc rituelle, les mythes fondateurs sur la violence originelle de la société jamaïcaine. Kartel lui-même analyse régulièrement ses chansons et l'état de la société à la lumière de l'économie de l'esclavage pour expliquer la hiérarchie brutale entre les pauvres, le complexe d'infériorité des Noirs, la déstructuration de la famille du ghetto. Concernant la violence des paroles du dancehall, s'il ne la justifie que par un souci de réalisme journalistique[19], on ne peut ignorer l'important corpus de contes traditionnels jamaïcains traitant de la violence corporelle subie par le corps noir. Il existe tout un répertoire folklorique sur la thématique des corps démembrés et des têtes coupées qui préexiste au dancehall, comme dans l'histoire de Three Finger Jack, un chef marron de Jamaïque popularisé dans la littérature abolitionniste vers 1800 et auquel se réfère Kartel. Le surnom de Three Fingers Jack renvoie à la loi coloniale régissant le statut d'esclave (le Code noir dans l'espace colonial français) et à la mutilation des esclaves rebelles. On peut citer l'histoire de Makandal dans la Saint-Domingue voisine, alors sous domination française. Makandal était un esclave dont le bras avait été emporté par le moulin à canne de sa plantation, qui serait devenu par la suite un chef marron légendaire, semant la terreur dans l'île et échappant finalement à son exécution en se transformant miraculeusement en mouche. La perspective quotidienne des corps amputés par la violence coloniale a généré des

récits mettant en scène des esclaves démembrés, mais dotés d'une puissance d'agir nouvelle [20].

C'est en tout cas l'argument développée par Monique Allewaert dans *Ariel's Ecology* (2013), un livre de critique littéraire traitant des rapports entre violence coloniale, climat tropical et représentation de la personne humaine dans l'Amérique coloniale. Sa thèse est d'affirmer que, bien qu'on ait souvent interprété la violence des contes folkloriques antillais et africains-américains comme de simples symptômes de la terreur raciale exercée par le haut (Condé, 1978 ; Fanon 2011*b*) il est également possible d'y lire une reformulation alternative des valeurs coloniales sur l'humanité et la non-humanité des Noirs. Ces contes proposeraient une interprétation différente de cette violence sur le corps noir, au profit d'une perspective magique de renforcement de la puissance d'agir. La cosmovision qui se dégage de ces récits témoigne pour Allewaert d'une représentation autonome et différente de la personne humaine, non réductible aux représentations de la classe dominante européenne alors en cours de constitution : « Cette expérience et ce fantasme du corps est l'indice d'une réponse au traitement violent du corps au sein du monde Atlantique. » Cet intérêt pour la désagrégation des corps, et la psychologie non-mélancolique qui y est associée, indiquent une ontologie de la personne qui émergerait aux XVIII[e] et XIX[e] siècles, une « compréhension tropicale du corps qui se forme simultanément à la position moderniste, mais en dehors d'elle [21] ». (Allewaert, 2013: 19-20)

Conclusion

Les considérations philosophiques d'Allewaert sur la notion alternative de « personne » qui se développe dans l'Amérique coloniale établissent en filigrane une ontologie africaine-américaine qui forme la trame d'une « contre-culture noire de la modernité ». S'exprimant dans des artefacts culturels (patois, musique, danse, littérature orale, fétiches), elle projette les propriétés nouvelles de ces corps soumis à la violence coloniale sans devoir être systématiquement rapportée à une forme d'intériorisation de la domination par les esclaves. Le dancehall a pu hériter de cette codification cathartique, et non pas mimétique, de la violence. Dotée de cette possibilité imaginaire de recodage, la culture dancehall a reformulé sa propre expérience contemporaine, dans le contexte nouveau d'une violence médiatisée à outrance et sous influence états-unienne [22] (Zips, 2011).

Pour Paul Gilroy, la « contre-culture noire de la modernité » théorisée avec amour dans *L'Atlantique noir* (2003) représente un idéal abandonné par les artistes de la diaspora noire depuis les années 1990. La reproduction de la domination et l'appropriation de ses symboles dans l'ethos contemporain bling et gangsta du hip hop et du dancehall constituent pour lui un décalque de l'idéal européen moderniste qui associe depuis l'origine la liberté avec la domination (de la nature, des choses, des subalternes). À l'inverse, les cultures noires de l'âge d'or de l'Atlantique noir faisaient contre-culture en tentant de briser ou de s'écarter de ce rapport au réel [23].

L'analyse des positions de Vybz Kartel montre que l'articulation de la violence et de la domination dans le dancehall contemporain peut procéder au contraire de valeurs culturelles enchâssées dans une vision du monde minoritaire et alternative, et remontant à la période coloniale. Le plébiscite dont l'œuvre du *deejay* est l'objet en Jamaïque incite à considérer qu'il est le fait d'un rapport organique entre sa *persona* et son public, et non un symptôme de plus de « la misère noire » (Gilroy, 1994 : 68). S'il n'accède pas à la vérité structurelle de la violence postcoloniale à la manière d'un Ta-Nehisi Coates ou d'autres analyses issues des sciences sociales, son œuvre, qu'elle soit discursive (sa musique, son personnage) et métadiscursive (ses prises de positions publiques pour les expliquer), converge néanmoins pour produire une vision cohérente et autonome de sa fonction de *deejay* dancehall dans la société jamaïcaine. Il est le conteur, le chroniqueur de son temps, fidèle aux valeurs alternatives des quartiers pauvres, devant canaliser rituellement la violence qui s'abat sur leurs corps. Alors que ce genre de renversement culturaliste (le dancehall comme commentaire sur, plutôt que syndrome de la société jamaïcaine) était jusque-là plutôt le fait de chercheurs en sciences sociales, Vybz Kartel propose un discours émique *et* réflexif sur le dancehall, qui ne laisse pas de fasciner, venant d'un des personnages les plus sulfureux de la scène jamaïcaine, *a priori* le plus éloigné de la figure de l'intellectuel organique, même dépeint sous les traits du « révolutionnaire conservateur ».

Bibliographie

Allewaert Monique (2013), *Ariel's Ecology, Plantations, Personhood and Colonialism in the American Tropics,* Minneapolis, University of Minnesota Press.

Baraka Amiri Imamu (2000) [1963], *Le Peuple du Blues*, [Trad. Jacqueline Bernard], Paris, Gallimard.

Coates Ta-Nehisi (2016) [2015], *Une Colère noire. Lettre à mon fils*, [Trad. Thomas Chaumont], Paris, Autrement.

Condé Maryse (1978), *La civilisation du bossale. Réflexions sur la littérature orale de la Guadeloupe et de la Martinique*, Paris, L'Harmattan.

Cooper Carolyn & Beauchez Jérôme (2016), « Marronnages érotiques : le dancehall jamaïcain entre culture et *slackness* », *Cultures & Conflits*, nº 103-104, p. 189-206.

Cooper Carolyn (1993), *Noises in the Blood. Orality, Gender and the « Vulgar » Body of Jamaican Popular Culture*, Oxford, Macmillan.

Ellison Ralph (2003) [1962], « On Bird, *Bird-Watching*, and Jazz », *Collected Essays*, Random House, p. 256-265.

— (2009) [1958], « Donne le change et change la donne », [Trad. Emmanuel Parent], *Gradhiva au musée du quai Branly*, nº 9, p. 193-203.

Fanon Franz (2011*a*) [1952], *Peaux noires, masques blancs*, *in* Fanon Franz, *Œuvres*, Paris, La Découverte, p. 45-257.

— (2011*b*) [1961], *Les Damnés de la terre*, *in* Fanon Franz, *Œuvres*, La Découverte, p. 419-681.

Fernando Jr. S. H. (2008), *The New Beats. Musique, culture et attitudes du hip hop*, [Trad. Arnaud Réveillon], Kargo/L'Éclat.

Gilroy Paul (1994), « "After the Love Has Gone" : bio-politics and ethopoetics in the black public sphere », *Public Culture*, nº 7, p. 49-76.

— (2000), *Against Race : Imagining Political Culture Beyond the Color Line*, Harvard University Press.

— (2003) [1993], *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, [Trad. J.-F. Henquel], Paris, Kargo.

— (2007), « De l'Atlantique noir à la mélancolie postcoloniale. Entretien avec Jaade Lingaard et Jim Cohen », *Mouvements*, vol. 2007/3, nº 51, p. 90-101.

Goldbaum Zach (2016), « Noisey: Jamaica », documentaire diffusé le 29 mars 2016 sur la chaîne web TV Viceland, viceland.com, disponible en version originale sous-titrée en français sur https://www.youtube.com/watch?v=723cZgHAoB4 [consulté le 7 mars 2017].

Gramsci Antonio (1959), *Carnets de Prison*, *tome 3*, *Œuvres Choisies*, Éditions Sociales.

Guibert Gérôme (2011), « Médiocrité, artifices, manipulation ? À propos des adolescents et de la musique à succès. Une illustration à partir du groupe Kiss », *Jeunes et Médias*, nº 1(1), Paris, Publibook, p. 17-30.

Levine Lawrence William (1977), *Black Culture and Black Consciousness*, New York, Oxford University Press.

Marie-Magdeleine Loïc (2013), « Entre violence, sexualité et luttes sociales, le destin paradoxal du dancehall », thèse de doctorat en Littérature et Civilisation du Monde Anglophone, sous la direction du Professeur Gilbert Elbaz, soutenue le 2 décembre 2013 à l'université des Antilles et de la Guyane, Campus de Schœlcher.

Ndiaye Pap (2008), *La condition noire. Essai sur une minorité française*, Paris, Calmann-Lévy.

Palmer Adidja Azim (2011), « Pretty like a Colouring Book. Transcript of a lecture delivered at the University of West Indies, Mona Campus, on 10 march 2011 », *Jamaica Journal*, 33-3, décembre, p. 24-29.

— (2014), « Vybz Kartel. Entretien avec Arnaud Robert », *in* Parent Emmanuel (ed.), *Great Black Music,* Arles/Paris, Actes Sud/Cité de la musique, p. 201-210.

Palmer Adidja & Michael Dawson (2012), *The Voice of the Jamaican Ghetto. Incarcerated but not silenced*, Kingston, Ghetto People Publishing Company LTD, ebook.

Parent Emmanuel (2007), « Ellison, *critique de LeRoi Jones* », *L'Homme*, nº 181, janvier-mars, p. 131-150.

— (2016), « Paul Gilroy : Penser le matérialisme à l'aune de l'expérience noire de la modernité », *in* Cervulle M., Quemener N., Vörös F. (eds.), *Matéralismes, culture et communication. T. 2. Cultural Studies, théories féministes et décoloniales*, Presses des Mines, p. 93-109.

Piotte Jean-Marc (1972), *La pensée politique de Gramsci*, Montréal, Éditions Parti pris.

Robert Arnaud (2011), entretien avec Carolyn Cooper, non publié.

— (2012), « Le Clown Blanc de Kingston », *Le Monde*, édition du 29 janvier.

West Cornel (1993), « Black Nihilism in America », *Race matters*, Boston, Beacon Press.

Zips Werner (2011), « Tout n'est pas si noir dans cet Atlantique… noir ! Du Bandit au rebelle : transformation de la masculinité dans la musique reggae dancehall », *Volume !*, nº 11-2, p. 123-159.

Notes

1. Ce que Paul Gilroy conceptualise au travers du diptyque « Politique de l'accomplissement/politique de la transfiguration » dans *L'Atlantique noir* (1993). Sur ce point, voir Parent, 2016.
2. "Organic intellectuals on this historic frequency from Frederick Douglass to George Clinton suggested that the most valuable form of freedom resided in the liberation of the mind. Dr. Funkenstein's prescription was 'Free you mind and your ass will follow'." Toutes les traductions de cet article ont été réalisées par Dario Rudy.
3. " I am Adidja Palmer, dancehall artist/hero, businessman, proud father of seven children—and as of this moment, lecturer. […] In my view, Kartel is not merely a DJ but a poet of Shakespearean class. "
4. Dans un entretien d'avril 2011 et paru en français, il affirme ainsi : « Oui, je suis un artiste, mais aussi un business-man. Et j'aime plus que tout faire de l'argent à partir de la controverse. Les gens continuent de parler de moi et moi je continue de faire de l'argent. » (Palmer, 2014 : 203)
5. Voici l'interprétation que donne Vybz Kartel de la guerre entre Gully et Gaza au regard de l'histoire politique jamaïcaine et de son bipartisme clientéliste : « Pourquoi pensez-vous que les gamins rejettent vos magouilles électorales tribales et préfèrent s'impliquer dans le conflit "Gully contre Gaza" ? C'est parce qu'ils en ont marre des politiciens escrocs comme vous. Ils ne s'identifient plus à vous comme le faisaient leurs parents. Messieurs JLP et PNP, pour la première fois depuis les années 1980, vous êtes en train de perdre le contrôle de l'esprit des jeunes. Au lieu de taguer des graffitis politiques, les jeunes préfèrent graffer les murs avec *Gully* ou *Gaza*. Et vous êtes vexés parce que votre contrôle des esprits est fini. » (Palmer & Dawson, 2012 : 1542, « Ah Nuh my Music ». L'ouvrage consulté pour cette recherche étant un e-book ne se référant pas à une édition papier, je renvoie systématiquement les références vers la numérotation électronique et le chapitre d'où est tiré la citation [NdA].) "Why do you think the kids reject your tribal election rubbish and instead get involved with the 'Gully vs. Gaza' thing? It is because they are tired of you 'politricking' politicians.

They don't identify with you the same way their parents did. […] Mr JLP and PNP, for the first time since the 1980's, you are losing your grip on the minds of the youths. Instead of politically violent graffiti, youths have started to spray *Gully* or *Gaza* and you are vexed because your mind control is over." Sur ce point, voir également dans ce numéro la contribution de Devonish & Jones, « Langue, musique et crise de la nation jamaïcaine ».

6. "The Rastafarian experience demonstrates the highest level of hypocrisy in Jamaica as throughout the world we use Bob Marley and other Rastafarian persona to market Jamaica but Society remains prejudiced against them."
7. "Jamaica is one of the most duplicitous and divided countries as we are in no way one people. There is a clear 'uptown' and a clear 'downtown.' Dancehall is downtown music and that is why it is fought so hard."
8. Dans *Le Peuple du Blues* (2000), Amiri Baraka oppose la figure du *Freedman,* l'homme du peuple proche d'une cosmovision africaine à celle du *Citizen*, le Noir de la classe moyenne qui s'efforce d'adopter le style de vie des Blancs. Cette catégorisation s'articule comme chez Kartel à une typologie de l'écoute dans lequel les genres les plus éloignés des valeurs dominantes de la société européenne (les blues du Delta et la culture musicale du Sud) sont les plus valorisés par la figure du *Freedman* (voir Parent, 2007).
9. "There are two kinds of Jamaicains: the uptown, Victorian Jamaicains who want to be prim and proper and as European as they can be and the downtown Jamaicans who want to be as African, emotional, and as exciting as our ancestor."
10. "There, I said it; I await my punishment from society."
11. "I hope that one day Jamaica understands that professional entertainers entertain and do not confuse artistic characteristics with individual characteristics. The classic proof of this is demonstrated in some reality shows that are now on television; Gene Simmons a member of the group KISS does not walk around his house with a mask and leather screaming hard rock songs in his kids' ears. At home, he is a dad, on stage he is a crazy member of KISS." Sur le positionnement idéologique de Gene Simmons et du groupe KISS, voir Guibert, 2011.
12. "Dancehall itself has always been social commentary reflecting the duplicitous foundation of the Jamaican experience."
13. "I suddenly became the moral compass of a nation and even politicians want to have progressive dialogue. What was happening all those years when poor people had been bleaching, where were the psychologists and academia then? That, I don't know. However, I can tell you with certainty that my actions have brought about the most important debate about Black Consciousness in Jamaica since the Rodney Riots."
14. "Our former black Prime Minister Hugh Shearer banned all Black Power books in 1968 […] Not only Hugh Shearer ban those books, but he also prevented the great author and lecturer Sir Walter Rodney from landing in Jamaica. The ban was also carried out in High Schools and students could not wear pins indicating their support for the Universal Negro Improvement Association (UNIA). Things got so bad in response to Shearer's treatment of Walter Rodney that they were riots: property destroyed, buses destroyed, and strikes everywhere. A declassified US telegram that was reporting to Washington at the time indicated: 'trouble seemed to be a spontaneous outburst of poor dark Jamaicans as a result of a long period of frustrating strikes and impotence.' Do you understand that when one says something is a crime one must identify who the criminals are?"
15. "A young mind looking at the politics of the day will deduce that people of a lighter complexion control this country politically. They will think that if they want to be a leader one day they may have to look like those people."
16. Et inversement : les Noirs pauvres ont majoritairement la peau la plus noire en Jamaïque. Pour une analyse

du colorisme dans le contexte américain et français, voir par exemple Pap Ndiaye (2008 : chap. 2 : « Gens de couleur. Histoire, idéologie et pratiques du colorisme »).

17. "In Jamaica, everybody knows it. Everybody whispers it."

18. "When you listen to Vybz Kartel's music, it's very cannibalistic. It became so pleasant to the human, like there is a thing within us that craves, chopping up people and beheading people and cut out a man's inside, it's just like there's something within us that loves that. Like when you see how youth react to a song that says, 'Go and kill everybody, Kill 'em all and done!' You know, everybody get excited!" (Noisey, 2016)

19. « La plupart des crimes et de la violence sur lesquels nous chantons dans le dancehall parle de ce que nous voyons tous les jours. Les gens de la haute ne vivent pas les mêmes choses, et supposent de façon erronée que nous glorifions cette violence. Ce n'est pas le cas. On parle juste de la réalité. » (Palmer & Dawson, 2012 : 1860 « Dem Nuh Like We ») "See most of the crime and violence that we sing about in Dancehall is a narrative of what we see every day. Those in Society do not experience the same thing, so you incorrectly assume that we are glorifying it. No, we are not. We are simply putting the reality out there." (Palmer & Dawson, 2012 : 1860 « Dem Nuh Like We »)

20. On pense également à la scène du *Candide* de Voltaire (1759, chapitre 19) où Candide rencontre un esclave du Surinam, atrocement mutilé par ses anciens propriétaires pour faits de « petit-marronnage » : « C'est à ce prix là que vous mangez du sucre en Europe. » Cette fois pourtant, le sujet noir n'est pas doté d'une puissance-d'agir, et reste cantonné au statut passif de la victime. Pour Monique Allewaert, ces histoires circulent dans les différentes sociétés coloniales des Amériques, et impactent aussi l'imaginaire européen : "Stories featuring bodily fragmentation, severed heads, etc. recur across varied sources […] that make clear the wide range of colonialisms across which these tales developed and circulated." (Allewaert, 2013 : 96)

21. "The significance of this tropical experience and fantasy of the body is that it indicates a response to the brutalization of the human body in the Atlantic world . . . this tropical understanding of the body is formed simultaneously with, and thus is not predicated on, [the modernist one]."

22. Que la violence symbolique du dancehall soit largement imprégnée d'un imaginaire hollywoodien, comme par exemple dans le clip accompagnant le *diss tune* de Kartel sur Mavado « Mi talk with gunshot » (2008) intégralement accompagné d'images violentes issues du film Rambo (1982), n'exclue pas le fait que l'appétence du public jamaïcain pour la violence puisse s'appuyer sur des ressorts anthropologiques autochtones.

23. « S'appuyant sur une onto-théologie africaine vivante, les esclaves, une fois dans l'hémisphère ouest, n'ont pas recherché ni adopté ce mode de domination du monde extérieur, qui allait s'avérer être un élement essentiel pour le développement d'une conscience de la liberté chez les Européens. » (Gilroy, 1994 : 70) "Equipped, among other things, with the living traces of an African onto-teology, slaves in the western hemisphere neither sought nor anticipated that mode of dominating external world which provided Europeans with an essential precondition for development of a consciousness of freedom."