

LES MUSIQUES POPULAIRES JAMAÏCAINES AU XX^e SIÈCLE : SYMBOLES D'ÉMANCIPATION ET DE LIBERTÉ

« Emancipate yourselves from mental slavery / None but ourselves can free our minds / [...] Won't you help to sing these songs of freedom? / Cause all I ever have : Redemption songs »¹ (« Émancipez-vous, vous-même, de l'esclavage mental / Nous sommes les seuls à pouvoir libérer nos esprits / [...] N'allez-vous pas m'aider à chanter ces chansons de liberté? / Parce que tout ce que j'ai jamais eu, ce sont des chansons de rédemption »)², chantait l'icône du reggae Bob Marley dans « Redemption Song », son émouvante chanson aux allures de testament musical. Un hymne à la liberté? Indubitablement. Le reggae, musique contestataire et subversive, l'incarne par excellence, bien qu'il ne soit pas le seul style de musique à le faire en Jamaïque. En effet, la majorité des musiques populaires jamaïcaines présentent des caractéristiques émancipatrices. C'est le cas par exemple du mento ou « calypso jamaïcain », du ska et du rocksteady, tous trois antérieurs au reggae, mais aussi du dub, du toasting et du slackness, ce type de dancehall caractérisé par des paroles explicitement sexuelles, voire pornographiques. Quels que soient le style ou l'époque, les musiques populaires jamaïcaines vont toutes dans une même direction, celle de promouvoir l'émancipation – physique, mentale, politique, financière, culturelle, sociale, spirituelle, sexuelle, etc. – de l'individu. Ainsi, je m'attacherai ici à présenter brièvement les musiques populaires jamaïcaines qui ont émergé au XX^e siècle et à mettre en relief la manière spécifique dont ces différents genres musicaux marquent leur émancipation.

1. Bob Marley & The Wailers, « Redemption Song », Londres, Island, 1980.

2. Traduction personnelle. Dans cet essai, toutes les citations et interviews à l'origine en anglais ont été traduites par l'auteur.

LE MENTO : SYMBOLE D'ÉMANCIPATION MENTALE ET FINANCIÈRE

Le mento est le premier grand style de musique populaire jamaïcaine. Selon l'ethno-musicologue américain et spécialiste du mento Daniel Neely³, il « émergea à la fin du XIX^e siècle » dans les zones rurales de la Jamaïque et « est le fruit d'un processus de créolisation »⁴. En effet, il est issu de la fusion de traditions musicales multiples engendrées par les flux migratoires importants qui ont marqué l'histoire de l'île, en particulier après l'abolition de l'esclavage. On y retrouve évidemment les marques de la musique traditionnelle africaine, mais également des influences caribéennes et européennes. Clinton Hutton définit d'ailleurs ce genre comme « avant tout un ensemble de musique/danse syncrétique, fusionnant des traditions musicales issues d'Europe et de la diaspora européenne avec des traditions issues d'Afrique et de la diaspora africaine implantées dans l'île »⁵.

Traditionnellement, le mento se caractérise par un côté informel et rustique (il est d'ailleurs parfois qualifié de musique country pour cet aspect rural), une sonorité acoustique et un tempo à quatre temps. L'instrumentation classique du mento se compose entre autres du banjo, de la guitare acoustique, du violon, du fifre ou piccolo, de la clarinette, de l'harmonica et de tout un panel d'instruments à percussion et d'idiophones : le doum doum⁶, le djembé, le fundeh⁷, le tambourin à sonnaïlles, la maraca, la râpe et la rumba box. Héritière de la sanza africaine, la rumba box est un lamellophone, une sorte de gros piano à pouces constitué d'une caisse de résonance en bois sur laquelle sont fixées des lamelles de métal de tailles différentes disposées verticalement,

3. Le docteur Daniel Neely est l'auteur d'une thèse de doctorat intitulée *Mento, Jamaica's Original Music: Development, Tourism and the Nationalist Frame*, New York, New York University, 2007, non publiée.

4. Daniel Neely, propos recueillis par Jérémie Kroubo Dagnini le 17 décembre 2006 par courriel.

5. « Essentially a syncretic music-dance complex, combining both European and European diasporic music traditions with African and African diasporic traditions located in the island ». Clinton Hutton, « The Cuban Influence on Popular Jamaican Music », in Annette Insanally et alii (dir.), *Regional Footprints: The Travels and Travails of Early Caribbean Migrants*, Kingston, LACC/SALISES/UNESCO, 2006, p. 162.

6. Un instrument essentiel de la musique mandingue constitué d'un fût, surmonté d'une cloche métallique, et dont les deux extrémités sont couvertes d'une peau épaisse de vache ou de bœuf. Le joueur de doum doum place l'instrument horizontalement et frappe l'une des deux peaux de sa main forte à l'aide d'une baguette en bois et la cloche de sa main faible à l'aide d'un support métallique. Le doum doum accompagne généralement le djembé solo.

7. Un tambour long et étroit doté d'une membrane en peau de chèvre.

cet agencement leur permettant de vibrer en résonnant sous les ongles des pouces et de produire ainsi des notes graves. La rumba box serait apparue au XIX^e siècle à Cuba où elle portait le nom de marimbula⁸. Cette instrumentation typique du mento met en relief le métissage culturel présent dans cette musique. Quant aux paroles des chansons, le répertoire classique du mento est populaire, humoristique et grivois. Les textes prennent généralement la forme de chroniques sociales dépeignant, souvent de façon satirique et métaphorique, l'environnement et les préoccupations quotidiennes des chanteurs. Le chanteur de mento tient lieu de journaliste informel, une sorte de miroir de la société. Le mot « mento » dériverait d'ailleurs de l'espagnol vieilli *mentar*, signifiant « nommer », « mentionner »⁹. Ainsi, les thèmes couramment développés portent sur l'île et ses caractéristiques, l'émigration ou les relations entre hommes et femmes. Le mento compte en effet dans son répertoire de nombreuses chansons paillardes et peut d'ailleurs être considéré comme l'ancêtre du slackness.

Le mento resta enfermé dans cet univers cloisonné de la campagne jamaïcaine jusqu'aux années 1920-1930, avant de progressivement gagner la ville. L'arrivée du mento à la ville est liée à deux causes principales : d'une part, à l'important exode rural qui toucha l'île du début des années 1920 au milieu des années 1940¹⁰ ; et, d'autre part, au développement de l'industrie touristique. Concernant ce second point, il est important de préciser qu'à partir des années 1930, les hôtels, de plus en plus abondants sur l'île (à Kingston et dans les villes balnéaires de la côte nord notamment), commencèrent à employer régulièrement des groupes de mento pour divertir leur clientèle composée majoritairement de riches Américains qui ne voyaient guère de différence entre le calypso trinidadien¹¹, alors très en vogue aux États-Unis, et le mento jamaïcain. Pour ces Blancs fortunés, le mento symbolisait le folklore caribéen par excellence à l'instar des fruits exotiques, des jolies filles au teint bronzé et des cocktails faits à base de bon rhum local. Surfant sur la vague du calypso, les hôteliers jamaïcains n'hésitaient pas à introduire dans le nom des groupes qu'ils programmaient l'expression *Calypso* ou *Calypso Band*. En plus de les

8. Clinton Hutton, « The Cuban Influence on Popular Jamaican Music », *op. cit.*, p. 160-161.

9. Ivy Baxter, *The Arts of an Island: The Development of the Culture and of the Folk and Creative Arts in Jamaica 1494-1962 (Independence)*, Metuchen, The Scarecrow Press, Inc., 1970, p. 176.

10. Entre 1921 et 1943, la population totale de la circonscription de Kingston et Saint Andrew (KSAC) doubla, passant de 118 309 à 238 229 habitants : in Georges Woodrow Roberts, *The Population of Jamaica*, Londres, Cambridge University Press, 1957, p. 62.

11. Le calypso, originaire de l'île de la Trinité, était très en vogue aux États-Unis dans les années 1930-1940. Il est vrai que le mento jamaïcain et le calypso trinidadien ont de nombreuses similitudes.

renommer, ils étudiaient également leur style vestimentaire dans le moindre détail et ce, afin de renforcer l'exotisme et le folklore tant recherchés par les visiteurs. Nul besoin de préciser que cet aspect du mento reflétait très clairement la mentalité paternaliste et coloniale de l'époque. L'âge d'or du mento correspond globalement à la première moitié des années 1950, période coïncidant avec la naissance de l'industrie du disque jamaïcaine. L'engouement des Jamaïcains pour le mento s'amenuisa à partir du milieu des années 1950 avec l'arrivée du rhythm and blues afro-américain.

Même si le mento représentait une touche folklorique locale pour les colons et touristes blancs de l'époque, ce style a participé d'une certaine manière à l'émancipation, tant mentale que financière, de nombreux Jamaïcains. En effet, lorsqu'il vit le jour à la fin du XIX^e siècle, il s'agissait alors d'une musique que les paysans avaient l'habitude de jouer ou d'écouter pour se divertir après une dure journée de labeur, oubliant ne serait-ce qu'un instant la dureté de leur quotidien¹². À cette époque où l'électricité n'était pas encore implantée dans les campagnes jamaïcaines, les distractions étaient effectivement rares, se limitant globalement à la musique, au chant et à la prière. En d'autres termes, le mento facilitait l'évasion mentale, un peu d'ailleurs comme à l'époque de l'esclavage lorsque la musique et le chant s'érigeaient comme des sortes d'exutoires pour les esclaves.

Par ailleurs, malgré la censure exercée par les autorités coloniales à l'encontre du patois jamaïcain¹³, la plupart des chanteurs de mento chantaient dans leur langue maternelle, ce qui leur permit d'ailleurs d'introduire dans leurs textes de subtils jeux de mots grivois ou de traiter de sujets politiquement incorrects à l'insu du colonisateur. Par exemple, « Big Bamboo » est une chanson licencieuse qui, derrière cette référence à la plante exotique, dissimule en réalité l'histoire d'une jeune femme désireuse du « gros pénis » de son compagnon (en l'occurrence le chanteur) :

I asked my lady what could I do
To make her happy and keep her true
She said the one ting (*sic*) I want from you
Is a little tiny piece of the Big Bamboo
She want the Big Big Bamboo [...] ¹⁴

*J'ai demandé à ma chérie ce que je pouvais faire
Pour la rendre heureuse et la conserver
Elle me répondit la seule chose dont j'ai besoin*

12. Voir Jérémie Kroubo Dagnini, *Les origines du reggae: retour aux sources. Mento, ska, rocksteady, early reggae*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 57-58.

13. Voir Olive Lewin, *Rock It Come Over. The Folk Music of Jamaica*, Kingston, The University of the West Indies Press, 2000, p. 42-43.

14. The Hyltonaires, « Big Bamboo », Kingston, Studio One, 1970.

*C'est un petit bout de ton gros bambou
Elle veut mon gros gros bambou [...].*

Enfin, en cette période d'explosion du tourisme et de l'industrie du disque, le mento participa à l'autosuffisance financière de nombreux musiciens venus chercher fortune dans la capitale Kingston ainsi que dans les villes balnéaires de la côte nord.

LE SKA ET LE ROCKSTEADY : SYMBOLES D'ÉMANCIPATION POLITIQUE ET SOCIALE

Comme nous l'avons précédemment souligné, la Jamaïque connut une vague d'émigration massive des populations rurales vers la ville du début des années 1920 au milieu des années 1940. Au milieu des années 1950, l'île changeait donc de visage, passant d'une société rurale à une société urbaine, laquelle se calquait d'ailleurs de plus en plus sur la société américaine, notamment d'un point de vue culturel. Ainsi, lorsque le rhythm and blues noir américain fit son apparition en Jamaïque, il n'eut aucun mal à s'imposer auprès des jeunes qui considéraient cette nouvelle forme de musique comme plus moderne, plus urbaine et plus dansante que le mento, de plus en plus considéré comme un genre provincial et obsolète.

Le rhythm and blues conquiert tout naturellement le marché du disque encore naissant, détrônant au passage le mento, et devint la musique phare des *sound systems*, ces véritables discothèques ambulantes caractéristiques de la vie culturelle jamaïcaine. Née dans les ghettos de Kingston à la fin des années 1940, la culture du sound system s'est développée de manière extraordinaire pour des raisons bien précises. D'une part, dans les années 1950, les hôtels, les discothèques et autres salles de spectacles étaient réservés à l'élite blanche et métisse tandis que les Jamaïcains noirs issus des classes sociales défavorisées (et qui constituaient la majorité de la population) étaient exclus de tels endroits. D'autre part, la radio, média en pleine émergence, était aussi un luxe pour bon nombre de Jamaïcains¹⁵. De plus, cette dernière, tout comme les lieux de danse d'ailleurs, était plutôt conservatrice et ne reflétait pas complètement les goûts des jeunes Jamaïcains : elle programmat du mento « aseptisé » pour touristes ou du jazz plutôt que du rhythm and blues. Par conséquent, les sound systems permirent aux jeunes désœuvrés de se divertir là où l'entrée était accessible à tous, où la censure n'existait pas et où la musique était décidément moderne et entraînante.

15. Moins de 20 % des foyers jamaïcains possédaient la radio au sortir de la guerre contre 90 % en 1960, largement grâce à l'électrification des cantons ruraux. In Lloyd Bradley, *Bass Culture : quand le reggae était roi*, Paris, Allia, 2005 [2000], p. 115.

Ainsi, le rhythm and blues devint l'essence même du sound system comme le laisse entendre Coxson Dodd, l'un des pionniers de l'industrie du disque jamaïcaine, dans l'interview suivante :

Nous organisons des parties un peu partout sur l'île, en déplaçant notre sono à l'aide d'un camion. Avant chaque party, une voiture équipée d'un système amplificateur circulait dans le voisinage et prévenait la population. Nous imprimions aussi des petites cartes que nous distribuions aux mêmes, car nous n'avions pas les moyens de nous offrir des encarts publicitaires dans les journaux et sur les radios. À cette époque, nous ne jouions que des disques importés des USA, principalement du rhythm and blues¹⁶.

À l'époque, le rhythm and blues était de loin la musique préférée du public sound system. Contrairement au mento ou au jazz, il faisait l'unanimité auprès des jeunes des ghettos, car il était, entre autres, associé aux classes sociales noires urbaines défavorisées.

Mais, vers la fin des années 1950, la mode de rhythm and blues s'essouffla aux États-Unis au profit du rock and roll. Or, à la Jamaïque, c'est du rhythm and blues que réclamait le public sound system, certains considérant le rock and roll trop « blanc » et pas assez excitant. Pour contrer la pénurie de disques de rhythm and blues américain, certains propriétaires de sound systems tels que Coxson Dodd et Duke Reid se mirent alors à enregistrer et produire des morceaux de rhythm and blues local destinés à être joués dans les soirées qu'ils organisaient. Bien que proche du rhythm and blues américain, celui de la Jamaïque appelé *shuffle* se différenciait de son modèle à plusieurs titres. Par exemple, on y retrouvait naturellement des influences venant du mento et du calypso, lesquelles étaient complètement absentes du rhythm and blues américain¹⁷. De plus, le *shuffle* étant à l'origine créé pour être joué en sound systems, les lignes de basse étaient volontairement accentuées afin de faire vibrer le public. Enfin, alors que les chanteurs américains puisaient leur inspiration dans le gospel issu du protestantisme, ceux de la Jamaïque s'inspiraient du gospel des églises revivalistes jamaïcaines comme le *pocomania* et le *kumina*.

Ainsi, le *shuffle* est apparu vers la fin des années 1950 pour combler le vide laissé par la disparition progressive du rhythm and blues américain. Puis, au début des années 1960, à l'aube de l'indépendance politique de la Jamaïque, le rythme s'accéléra et le style muta pour donner naissance au ska. Comme le

16. Coxson Dodd, propos recueillis par Vincent Tarrière en 1994. L'interview fut publiée l'année suivante dans le magazine *Vibrations* (numéro de mars-avril).

17. Le rythme de guitare syncopé et rapide du *shuffle* est l'une des conséquences émanant des influences du mento et du calypso.

mento auparavant, le ska est né d'un brassage de diverses influences musicales, ainsi que l'explique le producteur Bunny Lee :

On a combiné le mento et le jazz pour produire un nouveau style initialement appelé « shuffle ». [...] Les studios d'enregistrement qui venaient de voir le jour étaient toujours à la recherche de nouveaux sons. Avec les artistes de rhythm and blues américain tels que Fats Domino et Louis Jordan, les musiciens jamaïcains ont intégré des lignes de basse de boogie-woogie ainsi que des notes de blues. On a aussi fortement accentué le contretemps du mento. Les contretemps sont devenus de plus en plus courts et de plus en plus distants. On jouait ces nouveaux rythmes syncopés à la guitare et au piano. Ce nouveau style de musique s'est fait connaître sous le nom de ska. La première personne à avoir enregistré ce rythme « ska » est Ernest Ranglin lorsqu'il jouait avec Cluett Johnson (Clue J.) et les Blues Busters. Un jour, il essayait de faire sortir un son de sa guitare et il a dit « fait sonner la guitare ska ! ska ! ska ! ». Et c'est ainsi que le nom ska est né¹⁸.

Lorsque le ska apparut au début des années 1960, il symbolisa immédiatement l'identité musicale de l'île, reflétant l'euphorie collective suscitée par l'indépendance (6 août 1962). Le ska se caractérise par un répertoire relativement optimiste ainsi que par un rythme soutenu et frénétique correspondant notamment au jeu de guitare rapide et syncopé, à l'amplification de l'espace sonore du couple basse-batterie et à la mise en avant de la section cuivre. Au fil du temps, le ska prit une direction très instrumentale.

En 1966, les caractéristiques du ska évoluèrent à nouveau, ce qui donna naissance au rocksteady. Ce style de musique doit son apparition à trois faits principaux : la dégradation du climat sociopolitique jamaïcain, l'influence de la soul noire américaine et la répercussion du mouvement des droits civiques américain à la Jamaïque. Le rocksteady est un genre plus lent, plus lourd et plus pensif que le ska : dans le rocksteady, le tempo est ralenti, les lignes de basses renforcées, les cuivres supprimés et les chanteurs reviennent au

18. « Both mento and jazz were combined to produce a new style that was initially called 'shuffle'. [...] The newly set up recording studios were always on the look out for the next new sound. With the popularity of American R&B artists like Fats Domino and Louis Jordan many Jamaican performers incorporated the 12 bar blues chord progressions and boogie bass lines with mento guitar rhythms. Increasing emphasis was placed on the offbeat rhythms of mento. The offbeats became shorter and more detached. These distinct syncopated rhythms were sounded on guitar and piano. The new style of music became known as ska. The first person to record this 'ska' rhythm was Ernest Ranglin when performing with Cluett Johnson (Clue J.) and the Blues Busters. One day he was trying to get the guitars to play something, and he said 'make the guitars go ska!, Ska!, ska!' And that's the way the ska name was born ». Bunny Lee in Howard Johnson et Jim Pines, *Reggae: Deep Roots Music*, Londres/New York, Proteus Books, 1982, p. 49.

premier plan (n'hésitant pas à introduire des commentaires sociaux acerbes dans leurs chansons). À l'instar de la soul américaine des années 1960, l'amour et l'engagement sociopolitique figuraient parmi les thèmes de prédilection du rocksteady, à juste titre surnommé la soul jamaïcaine.

Ainsi, la Jamaïque obtint son indépendance dans le cadre du Commonwealth le 6 août 1962. Ce jour-là, lorsque le drapeau noir, jaune et vert fut hissé à la place de l'Union Jack au Stade national de Kingston, l'événement fut célébré dans l'île entière aux sons des feux d'artifices et au rythme du ska qui incarna plus que jamais la nouvelle identité musicale de la nation jamaïcaine, enfin libre après plus de 450 ans¹⁹ de colonisation occidentale. Quand le ska explosa au début des années 1960, il refléta très clairement le climat de liberté, d'optimisme et d'euphorie qui régnait à cette époque à la Jamaïque. Ceci est parfaitement perceptible lorsqu'on écoute une chanson comme « Forward March » :

Gather together, be brothers and sisters
We're independent, we're independent
Join hands to hands, children started to dance
We're independent, we're independent
Don't be sad and blue, the Lord is still with you
Because the time has come when you can have your fun
So make a run, we're independent [...]²⁰

*Unissez-vous, frères et sœurs
On est indépendants, on est indépendants
Tenez-vous main dans la main, les enfants ont commencé à danser
On est indépendants, on est indépendants
Ne soyez pas tristes, le Seigneur est toujours avec vous
Car le temps est venu de s'amuser
Donc courez, on est indépendants [...]*

L'énorme tube mielleux de Millie Small, « My Boy Lollipop » : « My boy Lollipop / You made my heart go giddy up / You are as sweet as candy / You're my sugar dandy »²¹ (« *Mon chou, / tu m'as donné le vertige / Tu es aussi doux que le sucre, / Tu es mon dandy chéri* ») évoque également le climat d'insouciance, de liberté et de joie engendré par la décolonisation. Il en est de même pour des titres comme « Jamaica Ska » des Maytals ou « My National Ska » et « Madness » de Prince Buster. L'impact émancipateur du ska était d'autant plus important qu'il fut popularisé par la culture du sound system, symbole de liberté à part entière.

19. L'île de la Jamaïque fut découverte en 1494 par Christophe Colomb. Elle fut colonisée par les Espagnols jusqu'en 1655, date correspondant à l'arrivée des Britanniques sur l'île. Elle resta colonie britannique jusqu'en 1962.

20. Derrick Morgan, « Forward March », Kingston, Beverley's, 1962.

21. Millie Small, « My Boy Lollipop », Kingston, Beverley's, 1964.

Bien que plus conscient que le ska de manière générale, le rocksteady reflétait aussi cette atmosphère d'euphorie collective liée à la décolonisation, notamment au tout début lorsque le style fit son apparition. En effet, une chanson légère comme « Dancing Mood » : « I'm in a dancing mood / When you feel the beat / You've got to move your feet / You've got to clap your hands »²² (« J'ai envie de danser / Quand tu ressens le rythme / Tu dois bouger tes pieds / Tu dois frapper dans tes mains ») évoque clairement ce climat particulièrement euphorique relatif à la récente indépendance de l'île. Mais, au fil du temps, alors que le fossé entre les riches et les pauvres se creusait, que la violence urbaine s'amplifiait et que les malversations politiciennes s'intensifiaient, ce climat de joie laissa place à des sentiments plus graves. Par conséquent, le rocksteady prit une autre direction. Il ne se contenta plus de célébrer l'indépendance politique de l'île, laquelle influait peu sur la vie des Jamaïcains issus des classes sociales défavorisées, mais il fit la promotion d'une réelle équité sociale pour tous les Jamaïcains. Des titres comme « Out Of Many One People » (alias « Fighting For The Rights ») des Techniques ou « A Change Is Gonna Come » et « Equal Rights » des Heptones en témoignent. Le rocksteady participa donc aussi à promouvoir l'idée de liberté et d'égalité économique et sociale à la Jamaïque. À noter enfin, qu'à l'instar du ska, le rocksteady fut popularisé grâce à la culture du Sound System, véritable révolution sociale indissociable de la vie culturelle jamaïcaine.

LE REGGAE : SYMBOLE DE LIBERTÉ PAR EXCELLENCE

À la fin des années 1960, le reggae apparut à la Jamaïque, apparition en partie due à l'amplification du mouvement rasta sur l'île. Le mouvement rasta prit de l'ampleur dans le courant des années 1960 en raison d'une succession d'événements déterminants. Le premier d'entre eux est la destruction, en 1958, du Pinnacle, la première communauté rasta fondée de manière officielle par Leonard Percival Howell à la fin de l'année 1940 dans les collines de Saint Catherine²³. En effet, suite à la destruction du Pinnacle, des milliers de rastas trouvèrent refuge dans les ghettos de la capitale, à l'ouest notamment comme à Back O' Wall et Trench Town. L'arrivée massive de ces *howellites*²⁴ à Kingston joua un rôle important quant à la propagation de cette religion au sein de la société jamaïcaine. Le second événement est la première convention nationale rasta organisée par un jeune rasta de Back O' Wall, Prince Emmanuel Charles Edwards. Cette convention dura trois semaines et réunit quelque trois mille rastas venus des quatre coins de l'île. Ils passèrent leurs nuits à « raisonner »²⁵

22. Delroy Wilson, « Dancing Mood », Kingston, Coxsone, 1966.

23. Voir Hélène Lee, *Le Premier rasta*, Paris, Flammarion, 1999.

24. Nom donné aux adeptes de Leonard Howell.

25. Dans le jargon rasta, *reason* (« raisonner ») signifie « débattre philosophiquement/spirituellement ».

et à jouer du tambour. Son succès participa à la popularisation de la religion rasta et mit en lumière la communauté rasta boboshanti, celle de Prince Emmanuel²⁶. Le troisième fait qui contribua à sortir de l'ombre le mouvement rasta est la publication, en 1960, de la toute première étude universitaire sur les rastas réalisée par des chercheurs de l'Université des West Indies, Mike G. Smith, Roy Augier et Rex Nettleford, et intitulée *The Rastafari Movement in Kingston, Jamaica*²⁷. La publication de ce rapport entraîna, l'année suivante, l'envoi en Afrique d'une délégation de rastas et d'officiels jamaïcains dans le but d'étudier les possibilités d'un éventuel retour en Afrique des Jamaïcains qui le désiraient. Cet événement, constituant le quatrième fait marquant, fut largement couvert par les médias. Enfin, le 21 avril 1966, un cinquième événement majeur se produisit, à savoir la visite officielle en Jamaïque d'Haïlé Sélassié I^{er}, celui que les rastas appellent *Jah*²⁸. Cette visite d'État de l'Empereur d'Éthiopie entraîna une croissance considérable du nombre de rastas à la Jamaïque. Suite à cela, de nombreux jeunes issus des bas quartiers, y compris Bob Marley, Peter Tosh et Bunny Livingston (les Wailers), se rapprochèrent du mouvement rasta, se faisant par la même occasion pousser la barbe et les dreadlocks qui commençaient à faire véritablement partie des attributs des rastas. Comme le souligne Stephen Davis, ils comprirent que « l'alternative rasta pouvait jouer le rôle, pour [c]es descendants d'esclaves pris entre leur héritage et leur destinée, de nationalité spirituelle rédemptrice »²⁹. En effet, la religion rasta symbolisa pour les jeunes des ghettos un nouvel espoir dans une société jamaïcaine dominée par la violence et les injustices. Par ailleurs, il est important de remarquer que la répression dont fut victime le mouvement rasta dans les années 1960, loin de l'affaiblir, renforça sa popularité.

Ainsi, l'amplification du phénomène « rastafari » est l'une des principales raisons expliquant la naissance du reggae à la fin des années 1960. Ce genre musical, dont l'âge d'or reste incontestablement les années 1970, est très certainement le style le plus novateur, subversif, contestataire et spirituel de toute l'histoire des musiques populaires jamaïcaines. Parmi ses caractéristiques musicales, citons, entre autres, un rythme lourd et rageur défini par le couple

26. Il existe trois grandes confréries rasta : l'ordre de nyabinghi, les Douzes tribus d'Israël et la communauté boboshanti également connu comme l'Ethiopia Africa Black International Congress (EABIC). Pour plus d'information sur les boboshantis, voir Jérémie Kroubo Dagnini, « Les boboshantis : qui sont-ils réellement ? », in *Afrique Magazine*, Bordeaux, n°6, avril-mai-juin, 2009, p. 33-36.

27. Mike G. Smith, Roy Augier et Rex Nettleford, *The Rastafari Movement in Kingston, Jamaica*, Mona, University of the West Indies, 1988 [1960].

28. *Jah* signifie « Dieu » dans le jargon rasta. Ce terme est dérivé du nom de Dieu dans la Bible hébraïque : Yahvé, Yahweh ou Jahvé. Voir F.G. Cassidy et R.B. Le Page (dir.), *Dictionary of Jamaican English*, Bridgetown, Kingston et Port of Spain, University of the West Indies Press, 2002 [1980], p. 240.

29. Stephen Davis, *Bob Marley*, Paris, Le Seuil, 1994 [1983], p. 100.

basse-batterie qui accentue les temps faibles (en particulier le troisième temps appelé *one drop*), par une rythmique de guitare syncopée marquant le contre-temps (appelée *skank*) et par des battements de tambours hypnotiques, ainsi que d'envoûtantes envolées vocales. Quant à ses thématiques, elles dénoncent la société occidentale dans son ensemble et traitent entre autres de rapatriement sur la terre promise africaine, d'herbe sacrée et d'idéologie rasta.

Le reggae est assurément le puissant vecteur de transmission de la spiritualité rasta, mouvement religieux très clairement à contre-courant, et fait incontestablement figure d'hymne à la liberté. Il possède des caractéristiques émancipatrices tant au niveau musical qu'au niveau thématique. En effet, son rythme défini par le couple basse-batterie représente une réelle innovation musicale dans un univers dominé par une rythmique traditionnellement rock (dans le rock, la basse est plutôt mise en retrait contrairement au couple guitare-batterie qui est mis en avant). Quant à ses thématiques teintées d'idéologie rasta, elles symbolisent à elles seules la liberté et l'émancipation à la fois physique, mentale, culturelle et spirituelle du Jamaïcain noir – descendant d'esclaves – et plus largement de l'homme noir. Ainsi, lorsque Peter Tosh chante « Legalize It » :

Legalize it – don't criticize it
Legalize it and I will advertise it
[...]
Singers smoke it
And players of instruments too
Legalize it, yeah, yeah
That's the best thing you can do
Doctors smoke it
Nurses smoke it
Judges smoke it
Even the lawyers too [...] ³⁰

Légalise-la – ne la critique pas
Légalise-la et j'en ferai la promotion
[...]
Les chanteurs en fument
Ainsi que les musiciens
Légalise-la, ouais, ouais
C'est la meilleure chose que tu puisses faire
Les médecins en fument
Les infirmières en fument
Les juges en fument
Et même les avocats [...]

30. Peter Tosh, « Legalize It », Kingston, Intel Diplo, 1975.

Le chanteur défend non seulement sa liberté de fumer de la marijuana dans une société qu'il considère comme hypocrite, mais également sa liberté d'être tout simplement rasta. Rappelons que la marijuana (couramment appelée *ganja* dans le jargon rasta) représente pour les adeptes de rastafari une plante sacrée qui leur permet entre autres de se rapprocher de Dieu. Dans « Slavery Days » :

Do you remember the days of slavery?
Do you remember the days of slavery?
Do you remember the days of slavery?

[...]

And how they beat us
And how they worked us so hard
And how they used us
Till they refuse us
Do you remember the days of slavery? [...] ³¹

*Te rappelles-tu le temps de l'esclavage ?
Te rappelles-tu le temps de l'esclavage ?
Te rappelles-tu le temps de l'esclavage ?*

[...]

*Et la manière dont ils nous battaient
Et la manière dont ils nous faisaient travailler si dur
Et la manière dont ils nous utilisaient
Jusqu'à ce qu'ils nous rejettent
Te rappelles-tu le temps de l'esclavage ? [...]*

Le panafricaniste Burning Spear dresse un tableau très sombre de l'époque de l'esclavage, défendant implicitement la liberté de l'homme noir, opprimé depuis des siècles. Dans « Zimbabwe » :

Every man get right to decide his own destiny
And in this judgment, there is no partiality
So arms in arms with arms
We'll fight this little struggle
'Cause that's the only way we can
Overcome our little trouble

[...]

Natty Dread inna Zimbabwe
Set it up inna Zimbabwe
Mash it up inna Zimbabwe
Africans liberate Zimbabwe [...] ³²

31. Burning Spear, « Slavery Days », Londres, Island, 1975.

32. Bob Marley & The Wailers, « Zimbabwe », Londres, Island, 1979.

*Chaque homme a le droit de décider de son propre destin
Et dans son jugement, il n'y a aucune partialité
Alors main dans la main avec les armes
Nous ferons cette petite lutte
Parce que c'est le seul moyen
De résoudre notre petit problème*

[...]

*Natty Dread est au Zimbabwe
Investissez le Zimbabwe
Détruisez tout au Zimbabwe
Africains, libérez le Zimbabwe [...]*

L'icône du reggae Bob Marley chante en faveur du Zimbabwe (autrefois connu comme la Rhodésie du Sud, puis la République rhodésienne) devenu indépendant en 1980. Plus qu'un appel au Zimbabwe libre, cette chanson est un hymne à l'émancipation politique, économique et culturelle de l'Afrique dans son ensemble. Enfin, dans « Redemption Song » :

*Emancipate yourselves from mental slavery
None but ourselves can free our minds*

[...]

*Won't you help to sing these songs of freedom?
'Cause all I ever have: Redemption songs [...]*³³

*Émancipez-vous, vous-même, de l'esclavage mental
Nous sommes les seuls à pouvoir libérer nos esprits*

[...]

*N'allez-vous pas m'aider à chanter ces chansons de liberté?
Parce que tout ce que j'ai jamais eu, ce sont des chansons de rédemption [...]*

Le même Bob Marley recommande aux Noirs de briser les chaînes de l'esclavage mental. En d'autres termes, il exhorte les Noirs, ceux de la diaspora notamment, à renouer avec leurs racines africaines et à rompre avec une image négative d'eux-mêmes que privilégie presque systématiquement l'opinion publique³⁴.

33. Bob Marley & The Wailers, « Redemption Song », Londres, Island, 1980.

34. En effet, l'image du Noir est généralement enfermée dans la douleur, la tragédie, la corruption, la violence, la famine, la maladie et l'esclavage. Notons que le panafricaniste Marcus Garvey inspira Bob Marley lorsqu'il écrivit les paroles de cette chanson. En octobre 1937, Garvey déclara lors d'un discours tenu au Canada : « Emancipate ourselves from mental slavery because whilst others might free the body, none but ourselves can free our mind. Mind is your only ruler, sovereign ». voir Marcus Garvey in Robert A. Hill (dir.), *The Marcus Garvey and Universal*

En conséquence, face à une société jamaïcaine dominée par l'oppression, les inégalités raciales et sociales, la pauvreté, le racisme et la violence urbaine, le reggae et le mouvement panafricain rasta jouent, pour de nombreux Jamaïcains, le rôle de puissants vecteurs de liberté.

LE DUB ET LE TOASTING : SYMBOLES D'ÉMANCIPATION ARTISTIQUE

Le dub, version remixée d'un morceau de reggae avec ou sans voix, est apparu à la Jamaïque approximativement à la même époque que le reggae. Ce style se caractérise par une amplification du couple basse-batterie et par une rythmique lourde et dépouillée mise en valeur par une utilisation massive d'effets sonores souvent générés à l'aide de machines. Dans le dub, véritable éclectisme musical, ce n'est plus l'artiste mais l'ingénieur du son qui est au cœur du travail.

Quant au toasting ou style DJ (« Disc-Jockey »), c'est l'art pratiqué par le DJ consistant à chanter ou parler sur des versions instrumentales (en général de reggae), les paroles étant le plus souvent improvisées. Le DJ pratique également le toasting pour introduire ou conclure des morceaux dans les sound systems. Dans une soirée, il doit être effectivement capable d'animer entre deux chansons afin de ne faire entendre aucune transition notoire entre ces derniers. Ce style explosa au tournant des années 1960-1970, sensiblement à la même époque que le dub.

L'émancipation du dub se ressent avant tout au niveau musical ou, en d'autres termes, au niveau artistique. En effet, dans le dub, ce n'est plus le chanteur mais l'ingénieur du son qui est au cœur du travail et il utilise sa console de mixage comme un instrument à part entière. Le dub est le résultat d'expérimentations musicales réalisées par l'ingénieur du son sur un morceau de reggae (instrumental ou non) à l'aide de son instrument de prédilection : la console ou table de mixage³⁵. Comme le souligne très bien Manutension, membre fondateur du groupe français de dub Improvisator Dub : « [l]e dub c'est la musique expérimentale du reggae, comme pour toute autre musique il y a toujours son opposé instrumental et expérimental, comme par exemple le trip hop c'est le dub du rap, ou le rock pour le rock progressif, le jazz pour le free jazz expérimental »³⁶. De manière générale, lorsqu'il crée un dub, l'ingénieur du son prend un titre de reggae, amplifie l'espace sonore du couple basse-batterie, ôte ou non des voix et ajoute toute une gamme d'effets

Negro Improvement Association Papers, Volume VII: November 1927-August 1940, Berkeley, Californie, University of California Press, 1991, p. 791.

35. Pour utiliser une métaphore, nous pourrions comparer le studio d'enregistrement à un laboratoire de recherche, l'ingénieur du son à un chercheur, la table de mixage à l'outil de la recherche et le morceau de reggae au sujet d'étude.

36. Manutension in « Interview de Manutension », janvier 2004, *Dubzone.org*, http://www.dubzone.org/groupes_manutension.htm.

sonores : écho, réverbération, phaser, delay, cris de bébé, klaxons de voiture, grincements de porte etc. Ainsi, pour créer sa musique, l'ingénieur du son évolue dans un territoire de liberté absolue.

Le dub a influencé la plupart des musiques électroniques actuelles comme la house, la techno, la jungle, l'ambiente et le trip hop³⁷. King Tubby et l'excentrique Lee « Scratch » Perry sont les ambassadeurs de ce genre musical. Dans son fameux studio d'enregistrement, le Black Ark, Lee Perry fut à l'origine des sons les plus novateurs de la seconde moitié des années 1970. Il était à l'époque connu pour intégrer dans ses morceaux des sonorités aussi insolites que des bruits de verre cassé, des pleurs d'enfants, des mugissements de vaches ou encore des extraits de dialogues télévisés.

Dans le toasting, la liberté se situe essentiellement au niveau de l'improvisation des paroles. En effet, le style que pratique le DJ n'est pas figé, ni limité, dans le sens où ce dernier improvise constamment en fonction de l'ambiance de la soirée qu'il anime, de l'actualité du moment, ou même de ses propres sensations. Ce talent d'improvisation qui caractérise le DJ est en réalité hérité de la musique traditionnelle africaine. En effet, les musiciens et chanteurs africains jouent traditionnellement de manière instinctive et totalement libre, adaptant leurs musiques/chants en fonction de l'atmosphère et de l'ambiance générale³⁸. Esprit alerte, le DJ jamaïcain, à l'instar du chanteur ou griot africain, est capable de toaster de manière spontanée sur n'importe quel sujet et n'importe quel air musical. U Roy, Big Youth et Prince Jazzbo sont considérés comme les pionniers du toasting, style précurseur du rap afro-américain actuel.

LE SLACKNESS : SYMBOLE D'ÉMANCIPATION SEXUELLE

Le dancehall, qui tire son nom des soirées³⁹ qu'organisaient les premiers propriétaires de sound systems dans les années 1950-1960, fait aujourd'hui référence à une sorte de reggae-toasting digital composé à l'aide de machines numériques. Le dancehall fit son apparition au début des années 1980, certains l'appelaient alors raggamuffin ou ragga. Le slackness⁴⁰ est une variante du dancehall qui se caractérise par des paroles explicitement sexuelles, voire pornographiques.

37. Voir Michael E. Veal, *Dub : Soundscapes & Shattered Songs in Jamaican Reggae*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2007, p. 2.

38. Voir Jérémie Kroubo Dagnini, *Les origines du reggae : retour aux sources. Mento, ska, rocksteady, early reggae*, op. cit., p. 38.

39. Appelées *dancehalls*, littéralement « salle de danse ».

40. Notons que l'expression anglaise *slack* est utilisée pour faire référence aux femmes de petite vertu. Voir F.G. Cassidy et R.B. Le Page, *Dictionary of Jamaican English*, op. cit., p. 412.

À l'instar des genres musicaux précités, le slackness porte également des marques émancipatrices. Cette affirmation peut à première vue surprendre puisqu'il s'agit là d'un genre souvent qualifié de misogyne. Pourtant, le slackness, très en vogue à la Jamaïque depuis presque trois décennies, est assurément symbole de liberté et d'émancipation, et d'abord pour les femmes. En effet, il a notamment permis aux artistes féminines de combattre la misogynie et le machisme ambiant de la société jamaïcaine en utilisant le même mode d'expression que leurs homologues masculins. Un exemple parmi tant d'autres : aujourd'hui certaines artistes n'hésitent pas à chanter des paroles très crues évoquant le tabou de la masturbation féminine. La chanteuse Lady Saw, surnommée par certains la « reine du slackness », ainsi que certaines universitaires telles que le professeur Carolyn Cooper (surnommée « Docteur Dancehall ») et le docteur Donna Hope partagent le même point de vue sur le slackness : ce style, bien que très misogyne dans son ensemble, donne le droit aux femmes de revendiquer leur sexualité sans interdits et plus largement d'être sexuelles⁴¹. Dans « Stab Out The Meat » par exemple, Lady Saw affirme on ne peut plus explicitement sa liberté et ses goûts sexuels : « Mi hear you can grind good and can fuck straight / Stab out mi meat, stab out mi meat [...] / Lady Saw mi want it stiff and hard / [...] I'll do funny things if you want mi to but I won't suck it / [...] Lady Saw nuh suck nuh zum zum [...] »⁴² (« *J'entends dire que tu pilonnes bien et que tu baises sec / Défonce moi la chatte, défonce moi la chatte [...] / Lady Saw la veut raide et dure / [...] Je ferai plein de choses cochonnes si tu veux mais je ne la sucera pas / [...] Lady Saw ne suce pas la bite [...]* »).

CONCLUSION

En conclusion, tous les courants musicaux précités revêtent des caractéristiques émancipatrices. En réalité, le fait que ces genres musicaux symbolisent, chacun à leur manière, la liberté n'a rien d'étonnant puisqu'ils puisent tous leur origine dans l'époque de l'esclavage, période durant laquelle la musique était déjà tout simplement symbole d'émancipation et de liberté pour les esclaves africains. En effet, réduits à l'état animal, la musique (et le chant) permit aux esclaves d'exprimer et de communiquer leurs sentiments de détresse et de désarroi, s'érigeant comme une sorte d'exutoire à leur captivité et aux supplices dont ils étaient victimes. Elle jouait également le rôle de moteur pour lutter contre l'asservissement physique et mental infligé par le colonisateur. Comme le gospel, le blues ou le rap aux États-Unis, le mento, le rocksteady,

41. Voir Carolyn Cooper, *Sound Clash: Jamaican Dancehall Culture at Large*, New York, Palgrave Macmillan, 2004 ; Donna P. Hope, *Inna di Dancehall: Popular Culture and the Politics of Identity in Jamaica*, Kingston, University of the West Indies Press, 2006.

42. Lady Saw, « Stab Out The Meat », in Lady Saw, *Raw: The Best of Lady Saw*, New York, VP Records, 1998.

le reggae ou le dancehall, entre autres, sont apparus à la Jamaïque en partie comme des échappatoires à la pression sociale dont sont victimes les Noirs issus du ghetto.

Jérémie KROUBO DAGNINI

BIBLIOGRAPHIE

- BARROW Steve et DALTON Peter, *The Rough Guide To Reggae*, Londres, Rough Guides Ltd, 2004.
- BAXTER IVY, *The Arts of an Island: The Development of the Culture and of the Folk and Creative Arts in Jamaica 1494-1962 (Independence)*, Metuchen, The Scarecrow Press, Inc., 1970.
- BRADLEY Lloyd, *Bass Culture: quand le reggae était roi*, Paris, Allia, 2005 [2000].
- CASSIDY Frederic G. et LE PAGE Robert B. (dir.), *Dictionary of Jamaican English*, Bridgetown, Kingston et Port of Spain, University of the West Indies Press, 2002 [1980].
- CHANG Jeff, *Can't Stop Won't Stop*, New York, Picador, 2005.
- COOPER Carolyn, *Sound Clash: Jamaican Dancehall Culture at Large*, New York, Palgrave Macmillan, 2004.
- DAVIS Stephen, *Bob Marley*, Paris, Le Seuil, 1994 [1983].
- HILL Robert A. (dir.), *The Marcus Garvey and Universal Negro Improvement Association Papers, Volume VII: November 1927-August 1940*, Berkeley, Californie, University of California Press, 1991.
- HOPE Donna P., *Inna di Dancehall: Popular Culture and the Politics of Identity in Jamaica*, Kingston, University of the West Indies Press, 2006.
- HUTTON Clinton, « The Cuban Influence on Popular Jamaican Music », in INSANALLY Annette et ali (dir.), *Regional Footprints: The Travels and Travails of Early Caribbean Migrants*, Kingston, LACC/SALISES/UNESCO, 2006, p. 155-178.
- INSANALLY Annette et ali (dir.), *Regional Footprints: The Travels and Travails of Early Caribbean Migrants*, Kingston, LACC/SALISES/UNESCO, 2006.
- JOHNSON Howard et PINES Jim, *Reggae: Deep Roots Music*, Londres et New York, Proteus Books, 1982.
- KROUBO DAGNINI Jérémie, *Les origines du reggae: retour aux sources. Mento, ska, rocksteady, early reggae*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- KROUBO DAGNINI Jérémie, « Les boboshantis: qui sont-ils réellement? », in *Afiavi Magazine*, Bordeaux, n° 6, avril-mai-juin 2009, p. 33-36.
- LEE Hélène, *Le Premier rasta*, Paris, Flammarion, 1999.
- LEWIN Olive, *Rock It Come Over. The Folk Music of Jamaica*, Kingston, The University of the West Indies Press, 2000.
- NEELY Daniel, *Mento, Jamaica's Original Music: Development, Tourism and the Nationalist Frame*, New York, New York University, 2007, non publié.

ROBERTS Georges Woodrow, *The Population of Jamaica*, Londres, Cambridge University Press, 1957.

SMITH Mike G., AUGIER Roy et NETTLEFORD Rex, *The Rastafari Movement in Kingston, Jamaica*, Mona, University of the West Indies, 1988 [1960].

STOLZOF Norman C., *Wake The Town and Tell the People: Dancehall Culture in Jamaica*, Durham, Duke University Press, 2000.

TARRIÈRE Vincent, « Le studio enchanté de Clement "Coxsone" Dodd », in *Vibrations*, Lausanne, mars-avril 1995.

VEAL Michael E., *Dub: Soundscapes & Shattered Songs in Jamaican Reggae*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2007.

DISCOGRAPHIE

BURNING SPEAR, « Slavery Days », Londres, Island, 1975.

THE HEPTONES, « A Change Is Gonna Come », Kingston, Studio One, 1967.

THE HEPTONES, « Equal Rights », Kingston, Coxsone, 1968.

THE HYLTONAIRES, « Big Bamboo », Kingston, Studio One, 1970.

LADY SAW, « Stab Out The Meat », in *LADY SAW, Raw: The Best of Lady Saw*, New York, VP Records, 1998.

LADY SAW, *Raw: The Best of Lady Saw*, New York, VP Records, 1998.

MARLEY Bob & THE WAILERS, « Zimbabwe », Londres, Island, 1979.

MARLEY Bob & THE WAILERS, « Redemption Song », Londres, Island, 1980.

THE MAYTALS, « Jamaica Ska », Kingston, Wildbells, 1964.

MILLIE SMALL, « My Boy Lollipop », Kingston, Beverley's, 1964.

MORGAN Derrick, « Forward March », Kingston, Beverley's, 1962.

PRINCE BUSTER, « Madness », Kingston, Prince Buster, 1963.

PRINCE BUSTER, « My National Ska », Kingston, Prince Buster, 1964.

THE TECHNIQUES, « Out Of Many One People », Kingston, Treasure Isle, 1967.

TOSH Peter, « Legalize It », Kingston, Intel Diplo, 1975.

WILSON Delroy, « Dancing Mood », Kingston, Coxsone, 1966.

INTERVIEW PERSONNELLE

Interview de NEELY Daniel, 17 décembre 2006, New York (par courriel).

RÉFÉRENCES INTERNET

MANUTENSION, « Interview de Manutention », janvier 2004, *Dubzone.org*, <http://www.dubzone.org/groupe/manutention.htm>.

Françoise Clary est professeur émérite de littérature et civilisation américaines à l'Université de Rouen, rattachée à l'équipe de critiques littéraires d'*American Literary Scholarship* de Duke University, elle a publié divers ouvrages, dont *Le Roman afro-américain de Chester Himes à Hal Bennett* (1989), *Jean Toomer et la Renaissance de Harlem* (1997), *Médias, pouvoirs et culture de l'image aux États-Unis* (2004), *Ernest Gaines' The Autobiography of Miss Jane Pittman* (2006), une étude sur *Steinbeck's The Grapes of Wrath* (2008) ainsi que différents articles sur le Pan-africanisme, la presse ethnique, Gwendolyn Brooks, la poésie Afro-Caribéenne et l'islam noir.

Jérémy Kroubo Dagnini est Docteur en études caribéennes de l'équipe de recherche sur les Cultures et littératures des mondes anglophones (CLIMAS) de l'Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, et plus précisément de sa composante Caraïbe Plurielle. Il est actuellement attaché temporaire d'enseignement et de recherche à l'Université des Antilles et de la Guyane à Schoelcher, Martinique. Sa recherche porte sur l'histoire de la musique populaire jamaïcaine au XX^e siècle. Il est l'auteur de *Les origines du reggae : retour aux sources. Mento, ska, rocksteady, early reggae*.

Michèle Dalmace est professeur des universités à l'Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, où elle occupe un poste d'histoire de l'art contemporain de l'art de la Caraïbe. Agrégée d'espagnol, elle est aussi titulaire d'un doctorat d'État en Histoire de l'art (Paris IV-Sorbonne). Elle est directrice du CARHISP (Centre de recherche sur la Caraïbe hispanique, et codirige Caraïbe Plurielle au sein de AMERIBER), à l'Université de Bordeaux. Elle a réalisé de nombreux commissariats d'expositions en France, dont une récente : *L'art de la Caraïbe insulaire hispanique*, au Musée d'Aquitaine (Bordeaux) en 2008 ; en Espagne, à l'IVAM (Valencia), au Musée National Reina Sofia (Madrid), au Centre de Culture Contemporaine de la Casa de la Caritat (Barcelona), au Musée des Beaux-Arts de Bilbao, au Musée d'Art Abstrait (Cuenca), au Musée d'art Contemporain (Palma de Mallorca) ; en République Dominicaine, au Centro León (Santiago de los Caballeros).

Elle a été membre de jurys internationaux de concours et de biennales, parmi lesquels : le Concours León Jiménes (2008, en République Dominicaine) et la Triennale Internationale de la Caraïbe (Présidente du jury, 2010, à Santo Domingo). Elle a donné de nombreuses conférences pour institutions, des musées et des universités en France, en Espagne et dans la Caraïbe. Elle a publié de nombreux ouvrages, catalogues d'expositions, Communications et articles dans des revues d'art ; a organisé des colloques internationaux et dirigé des publications telles que *La Caraïbe, culture et paradigmes* et *La mer caraïbe, espace de migrations, de pertes et de résistances* (2009 et 2010).

Dominique Diard est maître de conférences en Littérature comparée dans le département *Information et communication* de l'Université de Caen (Campus III). Elle a travaillé sur les représentations de l'Amérique Latine dans la littérature française de la première moitié du XX^e siècle et les échanges entre les