



Incarner l'émancipation : marronnages érotiques dans la culture dancehall jamaïcaine

Carolyn Cooper, Jedediah Sklower

► To cite this version:

Carolyn Cooper, Jedediah Sklower. Incarner l'émancipation : marronnages érotiques dans la culture dancehall jamaïcaine. 2017, 10.4000/volume.5216 . hal-03856822

HAL Id: hal-03856822

<https://hal.science/hal-03856822>

Submitted on 21 Jul 2023

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.

Incarner l'émancipation :

Marronnages érotiques dans la culture dancehall jamaïcaine

par

Carolyn Cooper

University of the West Indies, Mona, Jamaïque

Traduit de l'anglais (Jamaïque) par Jedediah Sklower

Résumé : La culture dancehall jamaïcaine est un espace politisé de marronnages critiquant l'héritage du régime de la plantation. Le dancehall devient une scène sur laquelle femmes et hommes se libèrent rituellement des rôles oppressifs légués par l'histoire. En effet, les valeurs matérialistes du dancehall sont ancrées dans la sagesse traditionnelle du discours populaire jamaïcain. Des proverbes pleins de verve affirment l'émancipation vis-à-vis de représentations coloniales déshumanisantes, selon lesquelles le corps est un outil indéfiniment voué à l'exploitation. L'érotisation des corps dans le dancehall ne renvoie pas simplement au plaisir sexuel, mais aussi à une conception bien plus vaste de l'érotique comme plaisir corporel se manifestant dans l'aspiration à vivre une vie bonne, définie en termes explicitement matérialistes : le geste érotique comme ascension sociale, le fameux éthos *bling* de la culture dancehall !

Mots-clés : *marronnage – colonialisme – émancipation – dancehall – slackness – culture – éros*

Abstract: Jamaican dancehall culture is a politicised site of maroonage contesting the legacies of plantation slavery. The dancehall becomes a stage on which women and men act out rituals of release from historical roles of oppression. Indeed, the materialist values of the dancehall have their genesis in the embodied folk wisdom of Jamaican popular discourse. Witty proverbs affirm emancipation from dehumanising colonialist conceptions of the body as a tool to be exploited ad infinitum. The eroticised dancehall body signifies not just sexual pleasure. It articulates a much broader conception of the erotic as bodily pleasure manifested in the desire to live the good life, conceived in unequivocally materialist terms: erotic movement as upward social mobility. The notorious 'bling' ethos of dancehall culture!

Keywords: *maroonage – colonialism – emancipation – dancehall – slackness – culture – eros*

Note des éditeurs : cette traduction est une version modifiée de Cooper (2007).

Le *slackness* comme marronnage érotique

Je propose le trope de « marronnages érotiques » pour désigner une politique incarnée de détachement vis-à-vis des discours eurocentriques de la Jamaïque coloniale et leurs héritages néfastes à l'époque contemporaine. Il y a plus de vingt ans, dans un essai à visée exploratoire intitulé « *Slackness Hiding From Culture : Erotic Play in the Dancehall* » (Cooper, 1989-90), j'avais soutenu que l'hypersexualité promue dans les paroles des DJs, d'ordinaire dénigrée comme pure vulgarité, ou « *slackness*¹ » dans le jargon jamaïcain, devrait être réévaluée théoriquement comme un discours résolument politique. Je résume ici mon argumentaire : le *slackness*, dans son association invariante à la *culture*, n'est pas que licence sexuelle – bien qu'il le soit aussi, bien sûr. Le *slackness* est une révolte idéologique contre la loi et l'ordre, une façon de miner les normes consensuelles de la décence. Dans mon interprétation, le *slackness* constitue un affront radical et souterrain à l'idéologie de genre patriarcale et à la moralité pieuse de la société jamaïcaine la plus conservatrice [*fundamentalist*].

Le titre de mon essai de 1989, tiré des paroles d'un titre du DJ Josey Wales – « *Slackness in di Backyard Hiding, Hiding from Culture* » (Wales, 1988) – encodait la subversion et célébrait la ruse tactique du *slackness*. Le sous-titre, en insistant sur l'érotisme, soulignait l'ambiguïté de l'imaginaire dancehall, fait de dégoût et de désir : le *slackness* féminisé, séduisant qui, simultanément, affronte et aguche la Culture

respectable. Comme nous le rappellent Peter Stallybrass et Allon White dans *The Politics and Poetics of Transgression*, « le dégoût porte toujours la marque du désir » (Sallybrass & White, 1986 : 191).

La politique du dancehall que je tente de mettre au jour est incarnée dans l'érotique, dont la signification s'étend au-delà du domaine purement sexuel. J'invoque l'ambivalence des connotations du signifiant « érotique », pour y inclure le plaisir charnel non-sexuel, qui se manifeste dans le désir de vivre une bonne vie, conçue sans équivoque en termes matérialistes : le geste érotique en tant qu'ascension sociale. Cette signification élargie de l'érotique est signifiée par la métamorphose de Cupidon, l'équivalent romain de l'Éros grec, de dieu de l'amour en démon de la luxure. Le Trésor de la langue française définit la cupidité comme, 1. « désir violent et immodéré de jouir (de quelque chose), de posséder (quelque chose) », et 2. « désir immodéré de gains et de richesses² ». Ce qui correspond, en somme, à l'éthos *bling* de la culture dancehall!

Une sagesse proverbiale incarnée

Je soutiens que les valeurs matérialistes du dancehall s'enracinent dans la sagesse traditionnelle incarnée du discours populaire jamaïcain. Par exemple, le trope émotif du corps comme « boîte de l'âme » [*soul case*] encode des conceptions à la fois philosophiques et politiques sur la valeur incontestable de l'homme. Le corps héberge l'âme. L'esprit

est logé dans la matière. Citons Damian « Junior Gong » Marley :

Your body's just a vehicle
Ton corps n'est qu'un véhicule

Transporting the soul
Qui transporte l'âme. (Marley 2001)

Mais Damian ne dénigre pas pour autant ce corps : car c'est précisément en tant qu'elle transporte l'âme que l'on doit protéger cette enveloppe de toute exploitation. Et le corps doit être vêtu de la façon la plus *bling* possible.

La plupart du temps, les musiciens utilisent le trope du corps comme boîte/véhicule de l'âme pour signifier le refus de le soumettre à tout travail futile, de le ravalier au rang d'outil économique, notamment pour le bénéfice de quelqu'un d'autre. Des sociétés comme la nôtre, qui furent fondées sur l'exploitation du travail esclave, continuent à porter le fardeau de cette terrible histoire. L'esclave, de même que le travailleur sous contrat et le salarié contemporain au chômage, ont tous conscience de leur aliénation. Pour un « noyau dur » de Jamaïcains têtus, tout travail mérite une juste rétribution, ou alors il ne sera pas réalisé de bon gré.

Paul Gilroy a cité un passage pertinent des *Gruntdrisse* de Marx en exergue à son chapitre sur « La diaspora, l'utopie et la critique du capitalisme », dans son important ouvrage *There Ain't No Black in the Union Jack : The Cultural Politics of Race and Nation* (Gilroy, 1987 : 153) :

Dans le *Times* de novembre 1857 un planteur des Indes Occidentales pousse un hurlement de rage des plus plaisants. Mu par une grande indignation morale, cet avocat expose – dans le cadre d'un plaidoyer pour le

rétablissement de l'esclavage des Noirs – comment les *Quashees* (les nègres libres de la Jamaïque) se contentent de produire ce qui est strictement nécessaire à leur consommation et considèrent comme le véritable article de luxe, à côté de cette « valeur d'usage », la fainéantise elle-même (laisser-aller et oisiveté) ; il expose comment ceux-ci se moquent comme d'une guigne du sucre et du capital fixe investi dans les plantations, ricanant au contraire avec une ironie maligne en voyant le planteur courir à la faillite, et n'exploitent le christianisme qu'on leur a inculqué que pour enjoliver leur sadisme et leur indolence. (Marx, 1980 : 264-65)

Plusieurs proverbes jamaïcains nous renseignent sur les origines de cette éthique du travail anti-productiviste qui semble bien enracinée, un « mauvais » legs de l'esclavage : par exemple, le proverbe ironique « *bakra wok neva don* » [*the white man's work is never done* : le travail de l'homme blanc n'est jamais fait/terminé]. Ce n'est dès lors même pas la peine d'essayer. Le travail est ainsi conçu comme fondamentalement aliénant, puisque c'est « l'autre » immoral et exploiteur qui en récolte les fruits. Le « *bakra* », dans le contexte contemporain, devient synonyme de l'exploiteur, quelle que soit sa couleur de peau.

Puisqu'il n'y a pas de commune mesure entre l'effort et la récompense, il ne sert à rien de se dépenser inutilement. Ainsi : « *daag se bifuor im plaant yam fi luk laik maskita fut, im satisfai fi ton bega* » [*dog says that rather than planting yams which will turn out to be no bigger than a mosquito's shank, he will be satisfied to be a beggar* : le chien dit que, plutôt que de planter des ignames dont la taille n'atteindra pas celle d'une patte de moustique, il se contentera de mendier]. Et « *daag se bifuor im plaant potieto a pier-trii batam mek it bier laik maskita shank, im wi sit down luk* » [*dog says that rather than planting pota-*

toes under a pear-tree and having them bear the size of a mosquito's shank, he will sit down and watch : le chien dit que, plutôt que de planter des patates sous un poirier pour qu'elles finissent de la taille d'une patte de moustique, il s'assiéra et observera]. Et en voici un encore plus évasif : « *daag se im wuont wok, im wi si down an luk, far im mos get a libin* » [dog says that he won't work, he will sit down and watch, because he must get by : le chien dit qu'il ne travaillera pas, il s'assiéra et observera, car il doit survivre].

Des systèmes de valeur antagonistes

Inversement, tout un ensemble de proverbes jamaïcains prônent la nécessité du travail, même dans des situations dont l'issue n'est pas évidente. Le proverbe « *wan-wan kuoko ful baaskit* » [one by one, one coco at a time, the basket is filled : on remplit le panier une coco après l'autre] justifie une lente progression de l'effort, qui finit par produire un résultat pleinement satisfaisant. Le proverbe suivant exprime un sentiment similaire : « *pieshent man raid danki* » [a patient man rides on a donkey : un homme patient monte à dos d'âne]. Le chemin sera certes lent, mais sans péril. Un autre proverbe, proche de celui-ci, préconise un optimisme éprouvé : « *ebri die debl elp tiif; wan die Gad wi elp wachman* » [everyday the devil helps thieves; one of these days God will help the watchman : tous les jours, le diable aide les voleurs; un jour, Dieu aidera le gardien]. Il y a dans cet exemple une dose de cynisme qui subvertit subtilement tout optimisme de façade. L'efficacité quotidienne du diable semble bien plus prévisible que l'intervention divine.

La passivité du chien proverbial qui préférerait observer plutôt que travailler est remise en cause dans le proverbe « *lang fut a sunhat kyaan pie red herin taks* » [long foot a sun hot can't pay red hering tax : les pieds longs sous le soleil écrasant ne peuvent s'acquitter de la taxe sur le hareng saur]. Ces « pieds longs » – métonymie d'un oisif qui, sous la chaleur, s'étire au-delà de son corps – ne peuvent pas gagner le minimum vital dans un système économique qui taxe les biens de première nécessité. Dans le même genre : « *poun a fret kyaan pie ouns a det* » [a pound of fretting can't pay an ounce of debt : une livre de mauvais sang ne peut rembourser une once de dette]. Cet exemple quelque peu ambigu peut être interprété de deux façons : soit a) il vaut mieux travailler pour payer ses dettes, se faire du mauvais sang n'aidera en rien, soit b) puisque se faire de la bile pour des dettes ne les remboursera pas, autant ne pas s'en faire.

Une menace plutôt acerbe se fait jour dans le proverbe rythmique absurde « *Uu no vii no vaa, an uu no vaa no vii* » [whoever does not « vee » will not « vaa », and whoever does not « vaa » will not « vee » : quiconque ne « vii » pas ne « vaa » pas, et quiconque ne « vaa » pas ne « vii » pas]. La structure de ce proverbe permet la substitution d'une panoplie de verbes aux « vii » et « vaa » génériques : si l'on ne participe pas aux affaires, on ne peut pas s'attendre à tirer un quelconque bénéfice du système³. Sa structure en écho suggère une tradition de jeu verbal dans laquelle les chanteurs jamaïcains puisent souvent.

Un proverbe plutôt « vulgaire » tourne en dérision le court-termisme qui se niche dans la satisfaction temporaire de besoins primaires : « *wen pus beli ful, im se rata bati bita* » [when the cat's belly is full, he

says that the backside of the rat is bitter : quand le ventre du chat est plein, il dit que le derrière du rat est amer]. La signification de ce proverbe est renforcée par ses assonances et allitérations. Un sentiment identique est exprimé dans celui-ci : « *wen man beliful, im bruk pat* » [*when a man's belly is full, he breaks the pot* : quand le ventre de l'homme est plein, il casse le pot]. L'euphorie de la jouissance de l'instant présent tend à faire oublier la nature cyclique des besoins humains.

La concurrence de systèmes de valeurs encodés dans les proverbes exprime la sagesse mouvante de l'expérience collective. Pour comprendre ce phénomène, l'on ne peut en extraire un du lot. C'est l'ensemble de ces dictons mutuellement contradictoires qui raconte l'histoire de la lutte d'un peuple pour trouver des stratégies de survie dans des contextes où l'effort est trop souvent mal récompensé, et où le choix de ne pas en faire peut produire des résultats surprenants. Après tout, « *puss an dog don't have di same luck* » [*the cat and the dog don't have the same fortune* : chat et chien n'ont pas chance égale].

Des rituels émancipateurs

Significativement, même lorsque le travailleur est à son propre compte, un sentiment de persécution persiste encore parfois, qui motive un besoin d'affirmation. Par exemple, dans ses one-woman-shows spirituels, la poétesse jamaïcaine Louise Bennett offre une voix aux femmes marginalisées des classes populaires, dans leur majorité de petites marchandes ambulantes, qui souvent houspillent leurs clients potentiels, par une sorte de mécanisme de

défense pervers (voir par exemple Bennett, 1975 : 28 ; Cooper 1993 : 61-62). Cette technique de vente remarquable ressemble à une frappe préventive, une stratégie d'autoprotection pour la travailleuse vulnérable qui se sent constamment menacée. Mais pour la nouvelle génération de marchandes et de commerçantes, qui ont quant à elles beaucoup voyagé à l'étranger et qui ont un bien plus grand pouvoir économique, le fait qu'elles récoltent les fruits de leur travail dissipe selon moi cette insécurité psychologique. Elles ont ainsi moins besoin de malmenier leurs clients et n'ont aucun intérêt à saboter un système économique dont elles profitent.

Le respect que Louise Bennett inspire pour ses commerçantes virulentes a un équivalent contemporain dans la considération que de nombreux DJs masculins ont pour leurs fans féminines, dont un grand nombre sont issues de cette nouvelle classe de marchandes indépendantes. Par exemple, « Gyal Man » de Johnny P célèbre l'ascension sociale de femmes entrepreneures rappelant les personnages mis en scène par Bennett, et qui se sont, par leur ambition, affranchies des corvées traditionnelles :

Hold op yu head, cau yu nah scour people pot

Tiens la tête haute, car tu ne récrues pas les pots des autres

Hold up yu head cau yu have ambition

Tiens la tête haute, car tu as de l'ambition

Jump about cau yu full of protential [sic]

Sautille, car tu es pleine de potentiel [sic].

(Johnny P, 1993)

Dans cette chanson, le dancehall devient une scène sur laquelle des femmes et des hommes exécutent des rituels de libération des rôles oppressifs que

l'héritage de l'histoire leur a imposés. Le refus de faire la vaisselle des autres est celui du piège aliénant du travail domestique. Les femmes des classes populaires, libérées des rôles genrés traditionnels, sont invitées à « sautiller » parce que leur potentiel peut être réalisé. L'erreur de diction – le « r » de « potentiel » – est sans conséquence. Ou plutôt, se défaire des contraintes de l'orthographe anglaise est une licence essentielle, qui participe de la réappropriation du potentiel humain.

Historiquement, la société coloniale jamaïcaine déshumanisante a rendu illicites tant l'emploi des langues africaines que l'alphabétisation (anglaise) des esclaves. Il n'est guère surprenant que la vaste majorité des Jamaïcains n'aient toujours pas accès à un enseignement de qualité de la langue anglaise, tandis que leur langue maternelle continue à être méprisée. Dans l'ensemble des Caraïbes, les langues créoles façonnées par les Africains forcés à acquérir des rudiments d'anglais, de français, d'espagnol, de portugais ou de néerlandais sont des signes linguistiques clairs du « protentiel » humain proactif d'adaptation aux nouvelles circonstances matérielles et culturelles qui leur étaient imposées.

On trouve une expression classique de la philosophie dancehall du geste érotique, conçu comme ascension sociale, dans l'impressionnant « Driver » de Buju Banton, le morceau de l'album intitulé, à juste raison, *Too Bad*. Le commerce de marijuana étant moteur de prospérité, le protagoniste principal de la chanson dépêche un chauffeur docile pour « [d]rop this Arizona round a Albermarle » [livre[r] cet Arizona à Albermarle] (Banton, 2006). Le trafic est un commerce qui permet à de nombreux jeunes d'échapper aux privations destructrices de la vie de

ghetto. Une amère ironie veut que Buju Banton soit maintenant incarcéré aux États-Unis, après avoir été reconnu coupable en 2011 de trafic de cocaïne. Les fans du DJ soutiennent qu'il fut victime d'un coup monté ; ses détracteurs affirment au contraire que « Driver » est une confession poétique :

I deh pon a mission, man hustling hard

Je suis en mission, toujours dans la débrouille

No ghetto youth should ever suffer an starve

Aucun jeune des ghettos ne devrait souffrir et mourir de faim

Hustling ability we learn dat a yard

L'art de la débrouille, on l'a appris chez nous.

Cette mission dans le commerce de marijuana rappelle la trajectoire d'Ivanhoe Martin dans l'important long-métrage *The Harder They Come*⁴. Dans la novélisation du film, le protagoniste découvre la vraie valeur de ce commerce dans une discussion troublante avec sa petite-amie Elsa :

“Look, Ivan!”

« Regarde, Ivan ! »

“Umm wha? Whe’ you a wake me up for?”

« Hmm, quoi ? Pourquoi tu me réveilles ? »

“Paper say police in Miami hol’ a plane load down wid ganja. Dem say is here is come from too.”

« Le journal dit que la police de Miami a arrêté un avion plein de ganja. Il dit aussi qu'elle vient d'ici. »

Is like ants tek de bed y’know, de way Ivan leap up an’ snatch de paper.

Ivan bondit du lit comme s'il grouillait de fourmis, et saisit le journal.

“Look yah, street value seven ‘undred t’ousan’ dollar!” That wake ‘im up fully.

« Regarde ça, valeur de marché : sept cent mille dollars ! » Ça le réveilla net.

Incarner l'émancipation...

He stared at her like a madman. "You hear ah say, seven 'undred t'ousan' dollar to raas? A soon come. Whe' me pants?"

Il la fixa comme un fou. « T'as entendu ce que j'ai dit, sept cent mille dollars? Merde. Je reviens vite. Où est mon pantalon? »

(Thelwell 1980 : 330)

Ivan se précipite hors de chez lui pour interroger Jose, son conseiller dans le commerce, et s'écrie, d'un air incrédule : « *Seven hundred t'ousan' dollah! Who a get dat eh? An' we a run from soldier an gunshot every day? Fe what? Small change.* » (*Ibid.* : 331) [Sept cent mille dollars! Qui va en profiter, hein? Et nous, on doit tout le temps fuir les soldats et les coups de feu? Pour quoi? pour des clopinettes.]

Dans « Driver », Buju prend lui aussi acte de l'échelle du commerce de marijuana et des fortunes colossales qu'il génère : « *A ounce dem a buy when a tons man a ship* » [Ça se vend à l'once et ça s'expédie à la tonne]. Dans les mots d'Ivan, il se fait payer à l'once pendant que d'autres tirent les bénéfices de tonnes de marchandise. C'est ce refus d'épuiser sa « *soul case* » pour de la petite monnaie qui le fait déclarer, intransigeant : « *I'd raddah be a free man in mah grave / Dan living as a puppet or a slave* » (*Ibid.* : 281) [Je préférerais être un homme libre dans ma tombe / Plutôt que de vivre comme un pantin ou en esclave].

Rêveries philosophiques

L'apothéose d'Ivan en héros de la culture interlope, à l'instar d'un Jimmy Cliff réincarné en super star, c'est la victoire de l'outsider révolté qui refuse de tendre l'autre joue. Plus de trente ans plus tard, les

réflexions philosophiques d'Ivan sur le sens profond du reggae valent tout autant pour le dancehall :

Pour [Ivan], ça ressemblait à un signe ou à une promesse, un développement qu'il attendait depuis longtemps sans le savoir. Ce reggae business, c'était la première fois qu'il découvrait quelque chose qui appartenait à la jeunesse et aux réprouvés. C'était la musique *roots*, la musique *dread*, la leur. Ça parlait de l'absence de travail, d'argent et de nourriture, de guerre et de luttes à Babylone, de dépression, de pillage et de fusillades, de choses qui étaient bien réelles pour lui [...]. Il avait eu vent d'histoires de pauvres gamins qui chantaient cette nouvelle musique, qui enregistraient des disques et devenaient des gamins stars. Ça, ça l'excitait tout autant que la musique. (*Ibid.* : 221-22)

Buju Banton, qui fut l'un de ces gamins stars, scande dans ses textes les aspirations de toute une génération de jeunes des ghettos dans « Driver ». Le personnage du DJ identifie deux espoirs qui seront réalisés au retour de cette mission, dans laquelle il a investi l'ensemble de ses économies. La première, c'est l'éternelle ambition jamaïcaine d'améliorer l'infrastructure de sa maison : « *Mi waan change mi zinc an put up decramastic* » (Banton 2006) [Je veux remplacer mon toit de zinc par des tuiles Decramastic]. Le zinc a longtemps signifié l'appauvrissement, bien que, dans une culture hiérarchisée faite de privations, le zinc ne soit pas tout en bas de l'échelle des matériaux de toiture. Le toit traditionnel en chaume renvoie à un statut social inférieur, même s'il est également prisé dans un segment aisé du marché attiré par l'authenticité, notamment dans l'architecture de loisir qu'illustre le gazébo.

Decramastic est une marque de tuiles de métal recouvertes de pierre, manufacturées par la société Decra. Néanmoins, dans un schéma classique

de généralisation sémantique, elle est devenue le terme générique pour l'ensemble des tuiles de toiture en métal⁵. Une publicité de 2007 pour la marque met en valeur la résistance des tuiles en cas d'ouragan : « Les tuiles de toiture en métal Decra résistent aux tempêtes depuis 1972. De l'ouragan Gilbert à Ivan via Emily, elles ont toujours pris "le dessus"⁶. » Dans cette réclame, une tempête personnifiée fanfaronne : « Me revoici. » La toiture Decra rétorque, faussement pudique : « Je suis toujours prête ! » Comme une bonne petite scoute ! Au contraire, le zinc est particulièrement vulnérable aux vents très violents, s'en tirant parfois beaucoup moins bien que les toits de chaume.

L'autre motivation expliquant l'attrait pour le commerce de drogue inclut à la fois la définition étroitement sexuelle de l'érotique et celle, étendue, que j'en propose – la « cupide » ascension sociale : « *A business man a run, mi no inno no "but" nor "because" / My gyal waan wear Victoria Secret drawers* » (Banton, 2006) [C'est un business que je dirige, je ne veux aucune excuse / Ma petite-amie veut porter des petites culottes Victoria's Secret]. La prononciation en jamaïcain créole – « *jraaz* » – du mot anglais « *drawers* », avec ses voyelles sonores et interminables, connote le « *spread out*⁷ », le langage corporel érotique du dancehall. On est bien loin de la sensualité faussement prude du prêt-à-porter.

Je me suis rendue sur le site de Victoria's Secret pour vérifier si mes souvenirs de la signification de ce nom étaient justes : l'improbable passion secrète de la Reine Victoria pour les sous-vêtements érotiques. Pas de chance. Mais j'ai découvert les nombreuses manières dont la société exploite sa marque. Il ne s'agit pas simplement de petites culottes. Il

y a Victoria's Secret Beauty ; « Pour chaque aspect du soin de beauté [...] du parfum sensuel, du soin pour corps sensuel, et les cosmétiques couleur à la mode, jusqu'aux coffrets cosmétiques maison rose-sur-rose soyeux ». Puis il y a les Victoria's Secret Hosiery Boutiques : « Une sélection époustouflante de bas, maillots et sous-vêtements gainants. Faites votre choix parmi nos gammes les plus chic de bonneterie et de vêtements amincissants et nos articles les plus sexy pour le soir et au-delà. » Ces sous-vêtements gainants ne seraient-ils pas tout bonnement les traditionnels corsets contraignants ?

Métaphores sexuelles

L'affirmation par Buju de son besoin de complaire aux goûts de sa petite amie renvoie à un autre aspect de la philosophie dancehall, dont les racines remontent là aussi à la sagesse jamaïcaine traditionnelle. Un certain nombre de proverbes jamaïcains font un lien explicite entre amour, sexe et argent dans la culture traditionnelle :

1. *When money done, love done.*
Quand il n'y a plus d'argent, il n'y a plus d'amour.
2. *Man can't marry if him don't have cashew.*
Un homme ne peut se marier s'il n'a pas de cajous.
3. *When man have coco-head⁸ in a barrel, him can go pick wife.*
Quand un homme a du rhizome de coco dans son tonneau, il peut aller choisir une femme.
4. *When pocket full, and bankra⁹ full, woman laugh.*
Quand les poches sont pleines, et le panier est plein, la femme rit.
5. *Cutacoo¹⁰ full, woman laugh.*
Panier plein, femme rit.

Incarnar l'émancipation...

6. *Woman and wood*¹¹, and woman and water, and woman and money never quarrel.

Femme et bois, et femme et eau, et femme et argent
jamais ne se fâchent.

7. *You must find a place to put your head before you find a hole to put your hood.*

Tu dois d'abord trouver un endroit où poser ta tête
avant de trouver un trou où mettre ton prépuce.

Dans une version urbaine et dancehall de cette sagesse, le morceau « *Flesh Axe* » de Shabba Ranks affirme le désir féminin d'argent et de sexe. Par le truchement d'une imagerie agricole, légale et mécanique, Shabba compare le corps féminin à une propriété de grande valeur – une terre qui doit être défrichée, ensemencée et arrosée. Certains s'insurgeront bien sûr contre cette « réification ». Mais dans une économie agricole qui pendant longtemps a privé les petits fermiers de tout accès aux terres arables, cette métaphore terreuse révèle toute la valeur accordée au corps fertile de la femme. De plus, l'image de la terre-chair défrichée, qui aura des résonances sadomasochistes à certaines oreilles, est une métaphore sexuelle vivace qui célèbre l'efficacité de la hache phallique lorsqu'elle déboise un terrain pour planter sa graine. Le dur labeur de la terre est ainsi transmuté en travail sexuel :

Flesh axe

La hache de chair

Di land pon di body fi chop

Le corps-terre doit être déboisé

Is like money an woman sign a contract

Comme si argent et femme avaient signé un contrat

If yu a deal wid a woman fi a natural fact

Si tu vas vraiment négocier avec une femme

Is not seh dat she a sell her body

C'est pas qu'elle est en train de vendre son corps

Fi run it hot

Et qu'il carbure à toute vitesse

But every woman need mega cash

Mais toutes les femmes ont besoin de plein de cash

Fi buy pretty shoes an pretty frock

Pour acheter de belles chaussures et de belles robes

Woman love model an dem love fi look hot

La femme adore frimer et être sexy

She can't go pon di road a look like job lot

Elle peut pas aller dans la rue si elle ressemble à de la camelote

Every woman a go call her riff-raff

Toutes les femmes la traiteront de canaille

Look like a old car mash up an crash

Qui ressemble à une vieille bagnole accidentée et écrasée

(Ranks 1991)

Conclusion

Eu égard au contexte historique d'exploitation brutale des ressources humaines – et de résistance tenace – en Jamaïque, il est assez facile de comprendre pourquoi tant de jeunes rêvent de nos jours de devenir DJ. Le dancehall est un espace social et économique où l'effort peut être grassement récompensé. Avec du talent à l'état brut et le marketing efficace d'une industrie musicale sophistiquée, un succès phénoménal est, en effet, possible. Ceux qui dénigrent le matérialisme « vulgaire » de la culture dancehall comme retour à un obscur passé primitif devraient évaluer la viabilité des opportunités réellement proposées par la société jamaïcaine à sa

jeunesse. Les ressources économiques permettant l'ascension sociale étant limitées, rares sont ceux qui y arriveront par des moyens légaux. Dans de telles circonstances, discréditer le succès international de tant de DJs n'est pas une mince affaire.

À l'encontre des jugements les plus convenables, la mondialisation de la culture dancehall jamaïcaine, avec son esthétique et sa politique irrépressiblement *bling*, signifie bien l'émancipation de ses membres vis-à-vis de rôles soumis, profondément

inscrits dans l'histoire de l'île. Certes, l'industrie du disque capitaliste et mondialisée exploite le talent pur de nombreux jeunes musiciens, enrôlant au passage tous les acteurs du monde musical jamaïcain. Néanmoins, cette culture est un espace exemplaire de contestation dans lequel le « marronnage » et son envers, « l'accommodement » – deux réponses psychopolitiques classiques à la brutalité de la vie sur les plantations –, constituent dans la Jamaïque contemporaine des modalités variables de résistance incarnée aux rémanences du passé esclavagiste.

Bibliographie

- BENNETT Louise (1975) [1966], *Jamaica Labrish*, Kingston, Sangster's.
- CASSIDY Frederic Gomes, *LE PAGE Robert Brock* (2009), *Dictionary of Jamaican English*, Cambridge, Cambridge University Press.
- COOPER Carolyn (1989-90), « Slackness Hiding From Culture: Erotic Play in the Dancehall », *Jamaica Journal*, vol. 22, n° 4, p. 12-20.
- (1993), *Noises in the Blood: Orality, Gender and the « Vulgar » Body of Jamaican Popular Culture*, Durham, Duke University Press.
- (2004), *Sound Clash : Jamaican Dancehall Culture at Large*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- (2007), « Erotic Maroonage : Embodying Emancipation in Jamaican Dancehall Culture », présentation à la neuvième conférence internationale annuelle du Gilder Lehrman Center, inscrits dans l'histoire de l'île. Certes, l'industrie du disque capitaliste et mondialisée exploite le talent pur de nombreux jeunes musiciens, enrôlant au passage tous les acteurs du monde musical jamaïcain. Néanmoins, cette culture est un espace exemplaire de contestation dans lequel le « marronnage » et son envers, « l'accommodement » – deux réponses psychopolitiques classiques à la brutalité de la vie sur les plantations –, constituent dans la Jamaïque contemporaine des modalités variables de résistance incarnée aux rémanences du passé esclavagiste.
- YALE University (1-3 novembre), [en ligne : <http://glc.yale.edu/sites/default/files/files/Cooper.pdf>] [consulté le 3 janvier 2017].
- GILROY Paul (1987), *There Ain't No Black in the Union Jack : The Cultural Politics of Race and Nation*, Londres, Hutchinson.
- MARX Karl (1980), *Manuscrits de 1857-1858* (« *Grundrisse* »), t. 1, texte établi sous la resp. de Jean-Pierre LEFEBVRE, Paris, Éditions sociales.
- MORRIS-BROWN Vivien (1993), *The Jamaica Handbook of Proverbs*, Mandeville, Island Heart Publishers.
- STALLYBRASS Peter & WHITE Allon (1986), *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca, Cornell University Press.
- THELWELL Michael (1980), *The Harder They Come*, New York, Grove Press.

Discographie

- BANTON Buju (2006), « Driver A », *Too Bad*, Gargamel Music.
- JOHNNY P (1993), « Gyal Man », *Look Good*, Relativity.
- MARLEY Damien « Junior Gong » (2001), « It Was Written », *Halfway Tree*, Motown Records.
- RANKS Shabba (1991), « Flesh Axe », *As Raw as Ever*, Sony.
- SAW Lady (1996), « What is Slackness », *Give me the Reason*, Shocking Vibes Productions.
- WALES Josey (1988), « Culture a Lick », *Special Prayer*, Jammy's Records.

Notes

1. Dans le cadre de la musique jamaïcaine, le *slackness* fait d'abord et avant tout référence à tout ce qui touche au sexe et à la sexualité. Ce terme renvoie donc d'ordinaire à l'espace privé de la transgression sexuelle individuelle ; il est souvent brandi par les autorités morales et politiques jamaïcaines pour dénigrer le dancehall. Dans un passage de *Sound Clash : Jamaican Dancehall Culture at Large*, Carolyn Cooper analyse la façon dont la DJ Lady Saw, dans son morceau « What is Slackness », étend les connotations du terme pour le retourner contre l'incurie de l'État (Cooper, 2004 : 112-13) : « Il suffit que je prononce le mot "sexe" pour qu'ils m'assaillent / Mais ôte la poutre qui est dans ton œil / Avant d'oser me dire quoi que ce soit. / Le *slackness*, c'est les routes délabrées / Le *slackness*, c'est le Gouvernement qui ne tient pas ses promesses / Le *slackness*, c'est les politiciens qui distribuent des armes / Et qui laissent les sympathisants des partis politiques s'entretuer. » (Saw, 1996) [NdT]
2. L'auteure renvoie quant à elle aux définitions de l'*Oxford English Dictionary*, équivalentes à celles du TLF : « 1. *gen[erally] Inordinate longing or lust; covetousness [...]* 2. *Spec[ifically] Inordinate desire to appropriate wealth or possessions.* » [NdT]
3. Vivien Morris-Brown interprète ce proverbe de la façon suivante : « Ceux qui ne contribuent pas n'ont pas droit aux bénéfices. Ou bien, celui qui ne travaille pas ne mérite pas de manger, ni d'être payé. » (Morris-Brown, 1993 : 95)
4. *Tout, tout de suite* de Perry Henzel (1972), avec Jimmy Cliff. [NdT]
5. Je tiens ici à remercier M. Dane McKay, représentant commercial technique au sein de l'entreprise Quality Fealers Roofing, pour ces informations.
6. Le *Sunday Gleaner*, 10 juin 2007, A5.
7. Figure chorégraphique du dancehall dans laquelle les jambes (et les bras) des danseurs s'écartent. [NdT]
8. « Le rhizome de la plante de coco, distinct du tubercule, qui est une noix de coco. » (Cassidy & Le Page, 2009).
9. Un panier, d'ordinaire plus large que le « *cutacoo* ».
10. Un panier des champs, utilisé par les chasseurs et les cultivateurs.
11. Ici, le « *firewood* » [bois de chauffage], dénotant la prospérité, et métaphore du pénis en érection – le « *wood* » comme « *hood* » [prépuce].