UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE 99

« Humanités »

DUB POETRY

Une étude de l'oralittérature dans les poèmes de Jean Binta Breeze, Linton Kwesi Johnson et Benjamin Zephaniah

Tome 1 : Thèse

David BOUSQUET

Thèse de doctorat

Etudes anglophones

sous la direction de M. Christian GUTLEBEN

vendredi 12 novembre 2010

Jury

M. Christian GUTLEBEN (Université de Nice Sophia Antipolis)

Mme Claire OMHOVERE (Université Paul Valéry – Montpellier 3)

Mme Catherine PESSO-MIQUEL (Université Lumière – Lyon 2)

Mme Charlotte STURGESS (Université de Strasbourg)

Errata

Tome I

p.14, note 2 : lire « observateurs » au lieu de « observatuers »

p. 31 : lire « géographiques » au lieu de « géographies »

p. 47 : lire « écrite/occidentale/savante » au lieu de « écrite/occidentale savante »

p.61 : lire « n'est pas vue » au lieu de « n'est pas vue tant comme »

p. 72 : lire « leur fonction » au lieu de « sa fonction »

p. 73 : lire « ses caractéristiques » au lieu de « ces caractéristiques »

p. 78 : lire « nécessaire de s'arrêter » au lieu de « nécessaire se s'arrêter » et « Peter Habekost » au lieu de « Christian Habekost »

p. 79 : lire « (Habekost, 1986 : 13) » au lieu de « Habekost, 13 »

p. 79, note 3 : lire « Peter Habekost » au lieu de « Christian Habekost »

p. 83 : lire « Toute la discussion » au lieu de « Toute sa discussion »

p. 95 : lire « critical standards can be applied. » au lieu de « critical standards can be applied.. »

p. 97, note 3 : « lire « have two volumes » au lieu de « have tow volumes »

p. 102 : lire « sont marquées » au lieu de « sont marqués »

p. 113, note 6 : lire « (« call/response pattern ») » au lieu de « (« call/response patter ») »

p. 120 : lire « à le soumettre » au lieu de « à la soumettre »

p. 129 : lire « l'étude de cette nouvelle notion » au lieu de « l'étude de la cette nouvelle notion »

p. 162 : lire « la deuxième moitié des années quatre-vingt » au lieu de « la deuxième des années quatre-vingt »

p. 163 : lire « aux dancehalls jamaïcains » au lieu de « au dancehalls jamaïcains » et « événements » au lieu de « évènements »

p. 164, note 11 : lire « qui mêle » au lieu de « qui mêlent »

p. 170 : lire « des lectures » au lieu de « de lectures »

p. 171 : lire « événements » au lieu de « évènements » et « événement » au lieu de « évènement »

p. 176 : lire « que la manière » au lieu de « mais la manière »

p. 213 : lire « la savante distribution » au lieu de « la savant distribution »

p. 219 : lire « ils sont issus » au lieu de « ils ont issu »

p. 258 : lire « totalement étrangère » au lieu de « totalement étrangères »

p. 264, note 8 : lire « constitue » au lieu de « consitue » et « modernisée » au lieu de « modenrisée »

p. 268 : lire « ou la première syllabe » au lieu de « où la première syllabe » et « ne sont marqués » au lieu de « ne sont pas marqués »

p. 275 : lire « métrique » au lieu de « métrieu »

p. 278 : lire « qui pousse » au lieu de « qui poussent »

p. 290 : lire « qui font la qualité » au lieu de « qui fait la qualité »

p. 308 : lire « les dub poets » au lieu de « les dud poets »

p. 316, note 12 : lire « from the 15th century onward » au lieu de « from the 15the century onward »

p. 323 : lire « de ses réalisations » au lieu de « des ses réalisations »

p. 328, note 19 : lire « si l'on prend en compte » au lieu de « si l'on compare »

p. 337 : lire « des terres natales que nous décidées » au lieu de « des terres natales que nous décidés »

Tome II

p. 127 : lire « *Propa Propaganda* » au lieu de « *Porpa Propaganda* »

SOMMAIRE

SOMMAIRE…….. **3**

REMERCIEMENTS……**7**

CONVENTIONS……**9**

INTRODUCTION……**11**

Objet de la recherche……... 11

Problématique et méthode……... 15

Essentialisme et historicité…….. 20

Le souci du local : dub poetry, postcolonialisme et postmodernisme……. 24

Notions et concepts……..26

Etudes littéraires et politique……... 29

Plan…….. 31

CHAPITRE 1 : Dub poetry et musiques populaires jamaïcaines……..... **35**

Dub poetry et industrie musicale jamaïcaine……...35

Naissance de la dub poetry : éléments factuels et hypothèses critiques…….. 43

La culture des sound systems dans les poèmes……... 48

Sound systems et poésie en performance……. 60

Conclusion…….. 63

CHAPITRE 2 : Dub poetry et littératures antillaises anglophones……..**65**

Dub poetry et canon littéraire…….. 65

Réception critique de la dub poetry……76

Approches essentialistes…….. 78

Approches relativistes……..86

Conclusion……... 97

CHAPITRE 3 : Histoire et identité……..**101**

L'héritage de l'esclavage…….....106
Récits des origines……... 114
Histoire et identité chez Johnson……. 118
Conclusion : identité et antiphonie…….. 127

CHAPITRE 4 : Authenticité et performance poétique……..**135**

Définition conceptuelle de l'authenticité en performance……...135
Authenticité et folklorisation……135
Authenticité et propriété…….. 144
Authenticité et originalité…… 152
L'authenticité en performance…….154
Lectures militantes……...154
Concerts de masse……160
Échec des performances……...169
Conclusion……... 176

CHAPITRE 5 : Poétique et politique de la performance…….. **183**

La performance comme pensée/geste……..183
Relations de pouvoir, réseaux de résistance…… 190
'Naked'…… 196
L'anarchie de la performance……..207
Conclusion……... 214

CHAPITRE 6 : Paroles créoles…… **217**

La situation linguistique dans les société créoles…… 219
Origine et développement des parlers créoles…….219
Le continuum créole…… 221
Parole autonome et opacité du langage……...225
Paroles créoles et littérature……... 226
« Rasta talk »……... 229

Exemples……..232
Subversion et réappropriation du langage…….. 232
L'orthographe créole……... 244
Le continuum écrit/oral……250
Conclusion……... 253

CHAPITRE 7 : Le rythme de la dub poetry……...**255**

Une métrique reggae ? …… 259
Vers une nouvelle conception du rythme…… 277
Le rythme chez Meschonnic…….... 280
Note sur le rythme en musique…… 287
Conclusion……... 291

CHAPITRE 8 : Le poème réanimé……..**293**

Texte oral, texte écrit……... 294
La question de l'auteur…… 300
Le poète/passeur et le texte oralittéraire…….. 308
Le poème réanimé……319
Conclusion……... 328

CONCLUSION……..**330**

BIBLIOGRAPHIE/DISCOGRAPHIE……**339**
Sources primaires…….341
Sources secondaires……. 348

INDEX…… **359**

REMERCIEMENTS

Je tiens d’abord à remercier Christian Gutleben pour le soutien indéfectible qu’il m’apporte depuis le premier jour de cette entreprise. Sans ses encouragements, ses conseils et ses critiques, ce travail n’aurait jamais vu le jour.

Je remercie aussi Andrew Eastman, qui dirigea mes premiers travaux de recherche sur la dub poetry et me suggéra de nombreuses pistes critiques qu’il retrouvera dans ce travail.

Je tiens à exprimer ma gratitude à Robert Erbsland, qui m’a tant appris de l’anglais et de la littérature.

Enfin, je remercie toutes celles et tous ceux qui ont, de près ou de loin, contribué à faire vivre cette recherche et m’ont soutenu dans ce projet.

CONVENTIONS

Les textes des poèmes cités sont regroupés dans l'annexe 1. Certains poèmes sont aussi inclus sous forme d'enregistrements dans l'annexe 2.

Les ouvrages critiques cités sont regroupés dans la bibliographie. Nous nous y réfèrerons en citant entre parenthèses le ou les auteurs, la date de publication et le numéro des pages citées.

INTRODUCTION

Objet de la recherche

Cette étude est consacrée à un ensemble de publications et surtout de pratiques poétiques auxquelles on se réfère le plus souvent par le terme « dub poetry », que nous emploierons sans guillemets au cours des pages qui suivent. Ces pratiques se rattachent à ce qu'on pourrait appeler la sphère culturelle antillaise anglophone : la plupart provient soit d'artistes jamaïcains, soit d'artistes vivant au Royaume-Uni mais issus de l'immigration jamaïcaine. On observe des pratiques similaires dans d'autres îles anglophones comme Trinidad et Tobago ou la Barbade, ainsi qu'en Guyane britannique par exemple ; avec les migrations des Antillais depuis 1945, on trouve aujourd'hui des dub poets aussi bien à Londres, Manchester ou Birmingham qu'à New York ou Toronto. Ainsi, la dub poetry n'est pas simplement une forme d'expression antillaise, ce qui sous-entendrait un rapport indépassable à un lieu géographique, mais créole, ce qui engage plutôt un rapport spécifique à la culture, quel que soit le lieu où l'on se trouve.

Si nous parlons de pratiques poétiques, c'est que ce qui unit ces artistes n'est pas tant le fait de publier des textes dont les caractéristiques seraient similaires, même s'ils publient effectivement leurs poèmes et que l'on peut observer des traits communs à ces publications. La dub poetry est avant tout de l'ordre d'une pratique sociale de la poésie, elle repose sur des récitations publiques qui constituent la finalité première du travail des artistes. A défaut d'un terme français adéquat, nous nous réfèrerons à ces lectures publiques par le terme « performance », au sens anglais du terme (nous emploierons le terme sans guillemets dans la suite de cette étude). La performance de poésie peut être définie ainsi : « the recitation of poetry either by its author, a professional performer, or any other reader, either alone, or

before an audience ; the term generally implies the latter. […] The performance of poetry entails a performer, a setting, an audience and a performance style » (Preminger, 1993 : 892).

Ainsi, notre corpus n'est pas intégralement constitué de textes, mais inclut le plus grand nombre possible de performances de ces textes. L'analyse s'appuiera donc d'abord sur l'expérience directe que nous avons pu faire de certaines de ces performances, sur une observation de ce qui se joue dans la performance poétique comme expérience contingente, c'est-à-dire qui ne se reproduit jamais deux fois à l'identique. Dans le cas de la dub poetry, les performances des artistes recouvrent des pratiques assez diverses puisqu'elles peuvent avoir lieu avec ou sans accompagnement musical, devant un public très vaste ou au contraire très réduit et dans des lieux très divers (salles de spectacle, bars ou pubs, universités). Bien que nous ayons pu assister à de nombreuses performances poétiques en direct, notre expérience reste malgré tout limitée, et nous nous appuierons donc aussi sur des performances enregistrées[1]. Ces enregistrements reflètent assez bien la diversité du travail des poètes en performance : on trouve des enregistrements de performances *a cappella* ou avec accompagnement musical, des enregistrements en public ou en studio, des enregistrements audio ou vidéo.

Pour des raisons d'accessibilité des sources, nous avons limité notre corpus à trois poètes basés au Royaume-Uni qui nous semblent refléter aussi bien la diversité que la cohérence de la dub poetry. Linton Kwesi Johnson ou LKJ est le plus connu et le plus reconnu des dub poets, il est souvent confondu avec un artiste reggae car il se produit régulièrement avec son groupe de musiciens dans des festivals ou des salles de concert associés à cette musique. C'est ainsi que nous avons découvert la dub poetry après avoir assisté à l'une de ses

[1] Ces raisons tiennent en partie à notre éloignement géographique : nous n'avons malheureusement pas pu nous rendre aux Antilles, même si nous avons fréquemment voyagé au Royaume-Uni où ont lieu de nombreuses performances de dub poetry. D'autre part, si des poètes comme Johnson bénéficient d'une grande popularité (qui masque d'ailleurs souvent la spécificité de son travail), les apparitions publiques d'autres dub poets comme Zephaniah ou Breeze sont bien plus confidentielles et il fut donc plus difficile d'assister directement à leurs performances.

performances scéniques en 1997 lors d'un grand festival généraliste. Il aurait été impensable de faire une étude de la dub poetry sans réserver une place de choix à Johnson, qui publia en 1975 le premier recueil de dub poetry et qui reste depuis un point de référence important pour les autres dub poets et les critiques du genre. Né en 1952 à Chapelton en Jamaïque, il émigre au Royaume-Uni onze ans plus tard pour rejoindre sa mère. Basé à Londres, Johnson s'implique rapidement dans la vie politique et culturelle de sa communauté et est un acteur et un témoin privilégié de l'histoire de l'immigration antillaise au Royaume-Uni et des luttes qui l'ont marquée. Son travail est remarqué dès les années soixante-dix, et au cours des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix il va acquérir une grande popularité auprès du public reggae, aussi bien en Jamaïque qu'au Royaume-Uni et plus généralement en Europe et en Amérique du nord. Il est aussi reconnu par les « institutions littéraires » : en 2002, il est le premier (et le seul) dub poet à voir une anthologie de ses travaux publiée dans la collection Penguin Classics.

Benjamin Zephaniah est lui aussi né en Jamaïque en 1958 et émigre avec sa famille à l'âge de deux ans à Birmingham où il vivra une adolescence tumultueuse ponctuée par un séjour de deux ans en prison. En 1979, il s'installe à Londres où il commence une carrière de poète qui ne s'interrompra pas jusqu'à aujourd'hui. De tous les dub poets, Zephaniah est sans doute le plus prolixe. Comme Johnson, il se produit très régulièrement sur scène, avec ou sans musique, dans le monde entier et publie des recueils de poèmes ainsi que des enregistrements de performances. Mais Zephaniah consacre aussi une grande partie de son activité à la littérature pour enfants, il a publié des poèmes mais aussi des romans à destination de ce public et collabore régulièrement avec des écoles, ses poèmes sont connus d'une bonne partie des écoliers britanniques. Contrairement à Johnson, qui cantonne ses apparitions publiques à l'expression de son travail poétique, Zephaniah intervient fréquemment par le biais des

médias dans les débats publics de son époque, particulièrement ceux relatifs à l'identité britannique, à l'immigration, au racisme ou au multi-culturalisme.

Jean Binta Breeze est la moins connue des trois poètes que nous avons choisi de mettre en lumière, même si la plupart des critiques louent la qualité de ses textes et de ses performances. Née en 1956 dans un village rural de Jamaïque, elle devient d'abord enseignante avant de travailler pour le gouvernement jamaïcain (dans un institut chargé du développement culturel) puis d'intégrer la Jamaican School of Drama. Jusqu'en 1982, date de la publication de son premier recueil, elle vit dans une communauté rasta dans les collines du centre de l'île (les fameuses Blue Mountains qui historiquement ont toujours constitué un refuge pour les esclaves échappés des plantations), avant de s'installer en 1985 à Londres ; aujourd'hui elle partage son temps entre son île natale et la capitale britannique. Le cas de Breeze est intéressant car elle est littéralement prise dans ces va-et-vient qui constituent la diaspora antillaise et, au-delà, la diaspora africaine. Breeze se distingue aussi en ceci qu'elle s'inscrit dans une tradition de littérature féminine et féministe des Antilles anglophones ; elle fait entendre une voix et des préoccupations qui contrastent souvent avec celles des poètes masculins.

Pour autant, l'accent que nous plaçons sur ces trois poètes ne doit pas nous mener à ignorer les productions d'autres dub poets, auxquelles nous ferons régulièrement allusion. Ainsi, nous nous pencherons également sur les travaux de dub poets ayant fait le choix de rester aux Antilles, comme Oku Onuora, Mutabaruka et Mikey Smith en Jamaïque ou Bongo Jerry à Trinidad, ainsi que sur le travail de Lillian Allen, considérée comme la figure de proue de la dub poetry au Canada[2]. De manière générale, le travail des dub poets s'inscrit dans un

[2] Oku Onuora est le premier dub poet à avoir publié ses poèmes sur le sol jamaïcain, deux ans après la publication du premier recueil de Johnson. Mutabaruka est aujourd'hui le dub poet le plus actif en Jamaïque, il publie et surtout se produit très régulièrement sur scène. Mikey Smith aurait été amené, selon tous les observatuers, à devenir l'un des plus grands poètes de son temps s'il n'avait été brutalement assassiné

contexte, celui des littératures et des musiques créoles, et il est donc parfois difficile de distinguer clairement les limites qui le sépare du projet d'autres poètes ou musiciens de la diaspora antillaise et africaine. Il faudra donc mettre en lumière aussi bien ce qui fait la spécificité de la dub poetry que ce qui la relie au contexte dont elle est issue.

Problématique et méthode

La constitution du corpus, qui recouvre aussi bien des performances poétiques « directes » ou enregistrées que des textes écrits, nous plonge directement au cœur du problème central que nous avons choisi d'étudier, celui des relations entre écriture et oralité dans la dub poetry. Le fait que les poètes publient des textes écrits et qu'ils disent leurs poèmes en performance n'est pas qu'un simple accident, il correspond à une volonté délibérée de composer des poèmes qui puissent aussi bien être lus solitairement qu'appréciés collectivement lors de performances publiques. Les poètes que nous étudions sont les dépositaires d'une culture créole orale, ou en tout cas centrée sur l'oralité, qui recouvre aussi bien un matériel spécifique (des contes et légendes, des proverbes, des chansons, des « nursery rhymes ») que des modes de production, de diffusion et de consommation de ce matériel (la performance de poésie en public est l'un de ces modes). La dub poetry tire son nom d'un genre musical jamaïcain des années soixante-dix proche du reggae et les poètes revendiquent leur inscription dans l'univers des musiques populaires antillaises de l'après-guerre : ils se comparent souvent aux « DJs », qu'ils considèrent comme modèle d'une pratique sociale de la poésie orale. Par ailleurs, ils ont aussi bénéficié d'une éducation littéraire au sens plus classique du terme (avec un corpus de textes et des modes d'évaluation

(probablement pour des motifs politiques) en 1983 à l'âge de vingt-neuf ans. Pour des indications biographiques plus précises sur ces poètes, ainsi que sur Johnson, Zephaniah et Breeze, on pourra consulter les anthologies de poésie antillaise recensées dans la bibliographie. Certains poètes ont aussi des sites Internet sur lesquels on pourra trouver des biographies.

de ces textes) et insistent toujours sur le fait qu'ils écrivent et publient leurs poèmes, ce qui les distingue clairement des DJs et des musiciens jamaïcains qui voient souvent l'écriture comme une tradition aliénante importée d'Europe et imposée aux esclaves et à leurs descendants.

En ce sens, le travail des dub poets s'inscrit en plein dans les complexités du contexte culturel créole, marqué par la coexistence conflictuelle de la culture savante, littéraire, des maîtres et les traces des cultures africaines orales. L'oralité et l'écriture sont des notions très complexes et très débattues, aussi bien dans le contexte occidental que dans le contexte africain et dans le contexte créole. On les conçoit le plus souvent sur un mode oppositionnel : elles recouvrent non seulement des supports spécifiques pour l'expression linguistique (l'oralité repose sur la centralité de la voix vivante, l'écriture sur le texte) mais aussi des modes de signification différents (la pensée et le discours ne s'organisent pas de la même manière à l'écrit et à l'oral) et plus encore un rapport général à la culture : l'écriture a partie liée avec la littérature, non seulement comme ensemble de textes mais comme champ de relations sociales qui définissent et évaluent les usages pratiques de l'écriture, et l'oralité avec ce qu'on pourrait appeler « orature » ou « oraliture », termes qui renvoient également aux relations sociales qui encadrent les pratiques de l'oralité dans les cultures majoritairement orales.

L'intérêt du travail des poètes que nous étudions est qu'il mêle ces deux régimes de significations, qu'ils emploient aussi bien des codes oraux que des codes écrits. Ainsi, nos recherches nous ont mené à déplacer le point de vue de la distinction absolue de l'écrit et de l'oral aux liens que ces deux régimes de signification peuvent entretenir : l'attention portée au contexte historique créole nous a révélé l'imbrication constante de l'écriture et de l'oralité. Les dub poets illustrent bien ces tendances : certaines de leurs pratiques sont de l'ordre de l'oralisation de textes écrits (qui est le principe même de la performance poétique pour ces artistes qui écrivent toujours un texte avant de le dire en public), d'autres de l'ordre de la

transcription de matériel oral (on va trouver dans les poèmes de notre corpus aussi bien des transcriptions textuelles d'artefacts de la tradition orale comme des proverbes ou des contes que des pratiques qui visent à encoder la performance sur la page écrite). Pour des raisons politiques et théoriques qui apparaîtront dans les pages qui suivent, il nous est vite apparu que l'enjeu d'une étude de la dub poetry était précisément celui de tenter de la comprendre non pas tant à partir de la distinction essentielle entre écriture et oralité qu'à partir des relations qu'elles entretiennent.

Plus précisément, l'hypothèse que nous tenterons de démontrer dans cette étude est celle du caractère « oralittéraire » du travail des dub poets. Par là, nous n'entendons pas simplement un mélange ou une coexistence de modes de signifier hétérogènes, mais plutôt un véritable brouillage ontologique qui abolit la distinction même entre oralité et écriture, suggéré par la fusion des deux mots dans le néologisme « oralittérature ». L'oralittérature est en fait un processus que l'on peut penser comme une forme de créolisation au sens de Glissant, c'est-à-dire une fusion poétique d'éléments culturels hétérogènes. Il nous semble que les poètes emploient délibérément, et avec plus ou moins de succès, des stratégies qui visent à rompre avec les oppositions conventionnelles entre oralité et écriture. Cela s'illustre dans le mode de composition même des poèmes, qui sont écrits pour être dits en public. Cet apparent paradoxe permet de comprendre que la performance « orale » des dub poets inclut toujours déjà un texte, et que le poème oralittéraire encode la performance orale dans le texte écrit lui-même. Les poètes composent selon des modèles aussi bien oraux qu'écrits, mais surtout ils produisent un langage poétique qui met en œuvre un brouillage entre texte et performance, ce qui implique de repenser le texte pour le détacher d'un modèle exclusivement scriptural et la performance pour la détacher d'un modèle exclusivement oral. Ces considérations s'illustrent également dans les modes de diffusion employés par les dub poets : la question des performances enregistrées, publiées sous forme de disques audio ou vidéo,

permet d'illustrer l'idée d'une continuité entre oralité et écriture dans la mesure où ils sont des retranscriptions sur un mode scriptural d'une performance orale. Il faudra aussi reposer la question de la réception du poème sous l'angle de l'oralittérature et cesser d'opposer l'expérience directe, indépassable, de la voix vivante en performance et la lecture individuelle et solitaire du texte écrit. En ce sens, nous espérons pouvoir montrer que le rapport à l'écriture et au texte fait partie de la réaction du public à la performance, et que la lecture de textes écrits peut elle aussi être repensée comme une forme de performance.

Cette question de l'oralittérature, qui pourrait sembler relativement technique au premier abord, nous a mené à traiter d'une multitude de questions au gré des détours et des retours qui constituent les cultures créoles. Très rapidement, il nous est apparu que notre questionnement ne pouvait se dispenser d'une réflexion sur la dimension politique du travail des dub poets, car le choix de mêler composition écrite des poèmes et performance orale est déjà un choix politique. Un autre enjeu de notre étude sera donc de tenter de débrouiller les liens complexes entre poésie et politique et de réévaluer notre définition aussi bien de la poétique que du politique ; aussi bien que la distinction ontologique entre écriture et oralité, nous tenterons de dépasser celle qui oppose la politique (la vie réelle, la réalité) et la poétique (qui serait du domaine de l'art, de l'esthétique ou de la fiction).

D'un point de vue méthodologique, une étude de l'oralittérature nécessite des outils spécifiques et implique de prendre de la distance vis-à-vis des théories de la poésie centrées sur le texte écrit. Si l'on admet qu'une performance orale peut-être poétique, il faudra trouver les outils permettant d'analyser avec pertinence ce médium. Cooper, qui a forgé le concept d'oralittérature précisément pour discuter de formes comme la dub poetry, souligne qu'une

telle entreprise nécessite une méthode adaptée qui puisse rendre compte de la diversité même du corpus :

> The basic limitation of this sighted focus on lyrics is that relatively little attention is given to analysis of the non-verbal elements of production and performance: melody, rhythm, the body in dance and the dancefloor itself as a space of spectacle and display. Relatively little attention is paid to the institutions of music production or to assessing the degree to which modes of production and performance reinforce or undermine the power relations identified at play in the lyrics. (Cooper, 1993 : 5)

Nous tenterons dans la mesure du possible de respecter cet impératif critique, et nous avons délibérément choisi de nous détacher d'approches critiques et méthodologiques purement textuelles. Pour des raisons qui apparaîtront plus clairement dans les pages qui suivent, notre approche est plutôt d'ordre contextuel, du moins elle n'envisage pas le texte en dehors du contexte. Cette approche, inspirée par les « cultural studies » et le « new historicism », s'apparente donc à une forme d'anthropologie, voire de sociologie de la poésie et de la littérature, qui considère le texte non pas comme un objet séparé du monde mais comme le produit de processus sociaux de production, de diffusion et de consommation de significations culturelles. Le lecteur ne s'étonnera donc pas de ne pas trouver dans notre analyse de considérations stylistiques ou rhétoriques : si la construction du texte ou sa structure interne sont des éléments importants et qui seront analysés en tant que tels, ils ne peuvent à nos yeux jamais être séparés de leur inscription dans un contexte social spécifique et donc de leur charge politique.

Essentialisme et historicité

> Mervyn Morris, both poet and critic, defines the performance text/context thus: 'If the poem in print does, however minimally, alter with the specific context of its reception, the "performance poem" is even more difficult to fix, dependent for its meaning on the variable interaction between text, performer, audience and occasion'. This fluidity of the text in performance is not inherently problematic except, perhaps, for the scribal critic wishing to keep the subject fixed in place and in proper perspective. (Cooper, 1993 : 70)

L'idée même d'oralittérature, telle qu'elle se révèle dans une analyse minutieuse et spécifique des productions des dub poets, met en cause la distinction essentialisée entre oralité et écriture, très prégnante dans les cultures créoles. Cette distinction renvoie bien sûr à la question plus générale de l'histoire moderne des Antilles, telle qu'elle s'est constituée depuis l'annexion des îles par les monarchies européennes, le génocide des populations indiennes, l'esclavage et la Traite des esclaves africains. L'économie de plantation et l'ordre colonial ont abouti à une forme de cristallisation des tensions politiques dans le domaine culturel autour de deux pôles antagonistes : la culture savante des maîtres blancs, importée d'Europe et centrée sur l'écriture et la culture populaire des esclaves noirs, importée d'Afrique et centrée sur l'oralité.

Cette distinction est basée sur un essentialisme qui consiste à fonder en nature des différences qui sont avant tout d'ordre culturel, à transformer en essences immuables et « universelles » un ordre social qui est le produit d'une construction historique[3]. De nombreux critiques que nous citerons dans cette étude ont montré à quel point cette idéologie essentialiste est au cœur de l'entreprise coloniale ; elle légitime l'oppression économique et la

[3] « Essentialism is most commonly understood as a belief in the real, true essence of things, the invariable and fixed properties which define the 'whatness' of a given entity. […] Importantly, essentialism is typically defined in opposition to difference […]. The opposition is a helpful one in that it reminds us that a complex system of cultural, social, psychical, and historical differences, and not a set of pre-existent human essences, position and constitute the subject » (Fuss, 1989 : xi-xii).

violence politique subies par les esclaves tout en même temps qu'elle reproduit la hiérarchie coloniale dans le champ de la culture. Dans la civilisation occidentale, l'essentialisme remonte à Platon et aux diverses lectures chrétiennes qui en furent proposées tout au long du Moyen-Âge et à la Renaissance, puis se confond avec l'histoire même de l'esclavage pendant le Siècle des Lumières et la période romantique ; le sujet rationnel de la connaissance et de la conscience, le sujet philosophique et psychologique, est une construction racialisée. Au vingtième siècle, les luttes de décolonisation vont mener un nombre grandissant d'artistes et de critiques à remettre en cause cette idéologie et à proposer d'autres modèles pratiques et théoriques de la culture.

Tel est précisément le cas des dub poets, qui s'inscrivent explicitement dans une tradition de résistance à l'ordre colonial et à ses soubresauts après les indépendances plus ou moins achevées des territoires antillais anciennement colonisés. C'est pourquoi ils orientent leur projet poétique vers un brouillage ontologique de catégories apparemment aussi bien établies que l'oralité et l'écriture, ce qui revient à remettre en cause les fondements intellectuels mêmes sur lesquels repose l'entreprise coloniale. En ce sens, notre démarche critique doit elle aussi se défaire de tout essentialisme et reposer sur une approche déconstructionniste de la culture qui est assez bien résumée par Hebdige, dans un ouvrage qui traite justement des sous-cultures reggae et punk au Royaume-Uni :

> A travers les siècles d'usage, le terme [culture] a acquis un certain nombre de significations distinctes et parfois contradictoires. Même dans son acception scientifique, il désigne tout à la fois un processus (le développement artificiel de micro-organismes) et le résultat de ce processus (les organismes engendrés par cette opération). […] De cette tradition critique émergent deux définitions de la culture […]. La première – qui est probablement la plus familière au lecteur – est essentiellement conservatrice : elle conçoit la culture comme une norme d'excellence esthétique […]. Cette conception s'exprime par le biais d'une appréciation adéquate des formes esthétiques « classiques » (l'opéra, le ballet, le théâtre, la littérature, les arts plastiques). La seconde […] s'enracine dans l'anthropologie. (Hebdige, 1979 : 8-9)

La conception de la culture comme norme esthétique est omniprésente dans les sociétés créoles, elle explique que les formes d'expression culturelle des esclaves et de leurs descendants soient encore aujourd'hui exclues du domaine de la culture et de l'art « sérieux ». Une telle approche ne peut rendre compte ni de la diversité, ni de la complexité de notre objet de recherche, et revient toujours à le cantonner plus ou moins explicitement à la marge de la culture dominante. En ce sens, notre définition de la poétique, ou de la poéticité (de ce qui fait qu'un texte ou une performance peut être dit poétique), ne s'ancre pas dans une norme abstraite, le rôle du critique étant d'évaluer la conformité de telle ou telle manifestation concrète à cette norme. Pour nous, la poétique d'un texte se confond avec son historicité même, elle une fonction historique et sociale du texte plus qu'une nature essentielle :

> C'est ici qu'il y a à situer la poétique. Dans la mesure où elle est particulièrement le travail pour reconnaître *ce que fait* une œuvre littéraire, et *comment* elle le fait, ce qua fait chaque œuvre, et qu'elle est la seule à faire. A partir de quoi la poétique est la réflexion générale sur ce qu'on appelle la littérature, la poésie. (Dessons & Meschonnic, 1998 : 28)

Nous privilégierons donc des approches relatives à une forme d'anthropologie culturelle, et ce dans tous les domaines : linguistique et poétique avec Meschonnic, historique et politique avec Foucault et Deleuze, et, pour le contexte spécifique des cultures créoles, avec Cooper et Gilroy. Comme l'a bien montré Foucault à propos de Nietzsche, cette approche anthropologique ou généalogique repose sur un souci constant d'historicité et de contextualisation :

> Or, si le généalogiste prend soin d'écouter l'histoire plutôt que d'ajouter foi à la métaphysique, qu'apprend-il ? Que derrière les choses, il y a « tout autre chose » : non point leur secret essentiel et

> sans date, mais qu'elles sont sans essence, ou que leur essence fut construite pièce à pièce à partir de figures qui lui étaient étrangères. […] Ce qu'on trouve, au commencement historique des choses, ce n'est pas l'identité encore préservée de leur origine – c'est la discorde des autres choses, c'est le disparate. (Foucault, 2004 : 396)

Ces propos ne pourraient pas mieux s'appliquer aux sociétés créoles, dont l'origine est littéralement un déplacement, celui de la déportation de millions d'Africains vers les plantations de coton et de canne aux Amériques. Mais, dans ce contexte spécifique, l'essentialisme peut revêtir un autre visage, qui est celui de l'afrocentrisme. La résistance à l'ordre colonial a suscité des réponses idéologiques qui fondent l'identité africaine sur des catégories essentialisées qui en font l'image en miroir de l'essentialisme eurocentriste : l'africanité reposerait sur l'oralité et sur la centralité du corps. Ce type de formulation est très présent dans les cultures créoles, et on sait d'ailleurs que le mouvement dit de la négritude fut précisément porté par des intellectuels antillais comme Aimé Césaire. Comme l'ont montré de nombreux critiques, une telle approche revient à légitimer en négatif une vision des sociétés et des cultures créoles qui ignorent leurs spécificités historiques ; l'origine des sociétés créoles n'est pas plus « africaine » qu' « européenne », elle est toujours déjà un mélange de ces deux cultures :

> This view owes something to Negritude and to the Harlem Renaissance, in terms of specific literary influences, and is further nourished through the years by pan-Africanism, Black Power, and Rastafarianism. Mythical Africa functioned in the West Indies exactly as it had in Europe after World War I, as the refreshing image of a world successfully organized along entirely different lines. […] It is easier to utilize "Africa" as a term in a dialectical process if it remains a fixed entity, an invariant cultural norm. Thus the term can generally be relied upon to invoke an image of traditional, pre-colonial Africa. (Breiner, 1997 : 157)

En ce sens, il nous faudra distinguer entre l'autonomie culturelle poursuivie par les esclaves et leurs descendants, qui passe par une revalorisation de l'héritage africain dénigré par le système de plantation, et un afrocentrisme réducteur et idéologiquement ambigu. Comme de nombreux critiques contemporains, on peut ainsi distinguer entre afrocentrisme (qui abolit la perspective historique pour fonder une identité africaine en nature) et afrocentricité (qui se fonde sur des spécificités historiques pour produire un discours critique sur la culture autonome)[4].

Le souci du local : dub poetry, postcolonialisme et postmodernisme

L'anti-essentialisme de notre démarche implique donc un souci du local, de l'autonomie culturelle et de la spécificité historique. En ce sens, même si nous empruntons beaucoup à des approches déconstructionnistes et historicistes comme celle de Foucault, nous privilégierons toujours les modèles théoriques locaux. Par là, nous n'entendons pas tant des discours critiques formulés sur le sol même des Antilles, ou au sein des communautés antillaises émigrées, mais plutôt des discours critiques qui s'attachent à retracer les spécificités locales de notre objet de recherche. Il s'agira donc d'éviter le plus possible de plaquer sur notre corpus des discours qui ne s'y appliquent pas principalement, ou qui méconnaissent ses spécificités pour l'enfermer dans des catégories abstraites. Ainsi, nos recherches nous ont mené à prendre une certaine distance vis-à-vis de ce qu'il est convenu d'appeler le postcolonialisme ou les études postcoloniales. Sous couvert de relativisme

[4] « L'afrocentricité est l'une des réponses forgées par les Africains afin de remédier à la situation de dépendance dans laquelle nous nous trouvons, en dépit d'une indépendance nominale. [...] Ce qui définit donc l'afrocentricité, c'est le rôle crucial attribué à l'expérience historique, sociale et culturelle africaine prise de façon systématique et consciente comme ultime point de référence. Cela a deux conséquences immédiates. La première est que l'Afrique est autoréférentielle. [...] La deuxième conséquence est que l'expérience africaine n'a pas besoin d'être légitimée et validée de l'extérieur, et sûrement pas par l'Occident » (Mazama, 2003 : 219-263).

culturel, certaines théories postcoloniales reproduisent implicitement des tendances essentialistes et se muent en discours universalisant qui transcende les particularités locales :

> Somewhat paradoxically, in the new decentring orthodoxies, previously marginalised oral texts that have only recently become canonisable (and have not had time to enjoy their new 'literary' status) become subject to debunking along with all the old master texts. Or they become symbols of the endless deferral of meaning that is all literature. In the latter case one has to be careful that one is not simply celebrating the 'noble savage' who stumbles on post-modernism having by-passed civilisation. The ultimate post-colonial fiction is the tale of the native emperor's new clothes, the naked truth of the text parading in the elaborate dress of theory. Despite the egalitarian neologism, most of us 'post-colonials' know that all post-colonials are not created equal. Some post-colonials are more out-posted than others. Our literatures can become appropriated by totalising literary theories that reduce all 'post-colonial' literatures to the common bond(age) of the great – however deconstructed – European tradition. (Cooper, 1993 : 15)

Il ne s'agit pas de rejeter en bloc un corpus critique qui est d'ailleurs particulièrement divers et sans cesse agité de controverses, ni de dire que la dub poetry n'a absolument rien à voir avec d'autres formes d'expression dites post-coloniales. Il s'agit plutôt de subsumer toute référence à ce type de textes à une exigence d'historicité et de pertinence pour le contexte spécifique qui nous intéresse. Le même principe méthodologique est valable pour d'autres courants de pensée occidentaux avec lesquels la dub poetry entretient des liens, notamment le postmodernisme :

> As readers in the 1990s, we are now familiar with literatures of movement, with mobile cultural identities, and with flexible notions of aesthetic and cultural value. As readers of Caribbean literature we need to be aware that these seemingly postmodern tropes do not arrive as abstract theory but rather emerge from the lived reality of mobility, plurality and relativity over the centuries. (Donnell & Welsh, 1996 : 25)

Une fois encore, il ne s'agit pas d'exclure toute référence au postmodernisme, d'autant plus qu'il existe des liens avérés entre ces courants et les littératures créoles, tant du point de vue conceptuel que de certaines pratiques poétiques. Pour autant, ces liens devront toujours être vus à la lumière du contexte historique spécifique dans lesquels ils s'opèrent, et nous devrons prendre garde de ne pas aplanir les complexités, voire les contradictions, du matériel étudié en le réduisant à ce qui, même déconstruit, reste de l'ordre de normes esthétiques[5].

Notions et concepts

Ce souci d'historicité nous a mené à développer des notions spécifiques et locales comme celles de « sound system » ou de « dub », que nous expliciterons dès le premier chapitre. Nous avons fait le choix de ne pas traduire ces termes et nous emploierons du coup des anglicismes qui peuvent parfois rendre la lecture difficile (nous n'utiliserons des guillemets qu'à la première occurrence de ces termes). Ce choix n'est pas simplement de l'ordre de la facilité intellectuelle, mais correspond à la volonté de formuler des notions spécifiques : à nos yeux, la traduction de ces termes leur aurait fait perdre la signification précise qu'ils prennent dans le contexte qui nous intéresse, signification qui est d'ailleurs bien différente de celle que ces termes prennent en anglais standard. Il s'agit aussi de montrer que des pratiques locales peuvent permettre d'établir des modèles conceptuels autonomes, qui ne soient pas des sous-catégories de méta-discours critiques mais des outils notionnels spécifiques à un contexte historique précis.

Il n'est pas lieu ici d'entrer dans le détail de notions que nous développerons tout au long de cette étude, mais nous voudrions proposer une sorte de résumé du cœur conceptuel de

[5] Nous ne sommes guère penchés sur le post-modernisme en tant que tel, pour les raisons qui viennent d'être exposées, nous n'avons inclus en bibliographie que quelques références qui traitent de ce courant dans le contexte spécifique des cultures créoles.

notre approche afin que certains termes ou certaines expressions soient plus clairement comprises. La plupart des études sur les cultures créoles partent d'un constat historique, qui est celui de la perte radicale des origines africaines des esclaves. La quête d'une expression culturelle autonome et la résistance des esclaves et de leurs descendants à la culture des maîtres ne peuvent s'appuyer sur une culture africaine alternative constituée, comme dans d'autres contextes dits post-coloniaux[6], mais opère à partir de ce que Glissant appelle une « pensée de la trace » : « Parce que la mémoire historique fut trop souvent raturée, l'écrivain antillais doit « fouiller » cette mémoire, à partir de traces parfois latentes qu'il a repérées dans le réel » (Glissant, 1997 : 227). Historiquement, les cultures et les langues créoles se sont construites sur un processus de créolisation qui est une re/création imaginaire d'origines toujours déjà perdues à partir de traces imaginées et imaginaires. Nous parlerons en ce sens de culture « alter/native »[7], pour bien montrer que, dans le contexte créole, le rapport à l'identité engage toujours aussi une forme d'altérité ; le contexte historique explique que la créolisation ne puisse s'opérer qu'à partir d'éléments radicalement hétérogènes (européens et africains, écrits et oraux, savants et populaires).

Nous trouvons chez les critiques d'autres formules pour décrire ce fonctionnement spécifique des cultures créoles. Certains, comme Daybeen, parlent de « déconstruction/reconstruction », expression que nous emploierons souvent pour montrer que la créolisation n'est pas de l'ordre d'une création originale et spontanée mais participe plutôt d'une re/création collective. Dans le même ordre d'idée, Glissant emploie le couple notionnel « détour/retour » pour montrer que le retour aux origines africaines implique toujours un

[6] Il faut sans doute opérer une distinction entre le contexte créole et l'histoire de la colonisation dans le sous-continent indien ou dans certaines parties du continent africain, où la culture des colons fut mise en présence de cultures millénaires (avec des langues, des modes de gouvernement politiques, des pratiques religieuses et artistiques) qui pouvaient fournir une base relativement stable de résistance à l'ordre colonial. Il n'en fut pas de même aux Antilles, où l'héritage africain fut radicalement et presque totalement supprimé (la situation des îles semble à ce titre différente de zones continentales, notamment au Brésil ou en Colombie où les foyers de résistance « africaine » furent plus nombreux et plus consistants). Nous donnerons des détails et des références précises sur cette question dans les chapitres qui suivent.

[7] Ce terme est employé par Cooper (1993) et Donnell & Welsh (1996).

détour par l'imagination créatrice ; nous emploierons dans le même sens les termes « déplacement » et « replacement ». Cooper et Ashcroft, Griffiths et Tiffin préfèrent quant à eux parler de « réappropriation subversive » pour décrire le processus de créolisation, qui implique une déformation ou une transformation du seul matériel culturel disponible (la culture des maîtres) qui est ensuite réapproprié collectivement sur un mode africanisé.

De manière générale, nous emploierons l'adjectif « créole » dans le sens conceptuel qui vient d'être précisé, et pas dans un sens géographique (auquel cas nous emploierons des termes comme « jamaïcain » ou « antillais »). Les cultures créoles sont des cultures que l'on peut qualifier de diasporiques, en ce sens qu'elle ne s'ancre pas dans un lieu unique mais dans une série de déplacements et de migrations. Nous emploierons les termes « diaspora africaine », « diaspora noire » ou « Atlantique noire » (selon le mot de Gilroy), pour nous référer à l'ensemble des populations et des cultures africaines ou néo-africaines aussi bien sur le continent africain lui-même que dans la sphère créole insulaire et continentale ou dans les métropoles occidentales comme Londres, Paris ou New York où vivent des migrants venus aussi bien d'Afrique que des Antilles.

A partir de ces considérations historiques sur la pensée de la trace, Glissant développe le modèle théorique de la « contre-poétique » qui caractérise pour lui le travail des écrivains antillais, notamment au chapitre 41 du *Discours antillais* intitulé 'Poétique naturelle, poétique forcée' (Glissant, 1997 : 401-419). Nous appliquerons ce modèle dans d'autres cas (« contre-autorité », « contre-vérité », « contre-histoire ») et à chaque fois nous entendons l'adjonction du préfixe « contre- » comme une indication d'une réappropriation subversive du deuxième terme. Nous parlerons aussi de « contre-pouvoir », en ce sens que l'un des enjeux du travail des dub poets est de mettre en œuvre une résistance à ce qu'ils perçoivent comme la culture dominante, associée au pouvoir colonial. Selon Cooper, « hierarchy inversion is an important project of these low culture texts » (Cooper, 1993 : 11). Cette inversion des hiérarchies

sociales et coloniales passe par un phénomène que nous avons appelé « mise-en-puissance », pour rendre le terme anglais « empowerment ». Il s'agit d'une caractéristique importante de la performance poétique, qui permet à des individus que l'esclavage a réduit au rang d'objets, à qui il a nié la possibilité d'être des sujets, de retrouver une agentivité conçue comme puissance d'action et de réflexion (« agentivité » rend le terme anglais « agency », faculté de l'individu à être agent de sa vie, à agir sa vie de manière autonome).

Etudes littéraires et politique

Dans le contexte créole, étudier des textes comme ceux des dub poets en tant que textes littéraires est une entreprise politique. En effet, il fut longtemps de mise de penser que ce type de textes n'étaient tout simplement pas de la littérature, du moins pas de la littérature sérieuse. Certains développements du postmodernisme et du postcolonialisme ont grandement contribué à modifier et à étendre les définitions conventionnelles de la littérature ou de la poésie, et les dub poets s'inscrivent en plein dans cette démarche. Le discours critique sur la littérature, particulièrement le discours académique ou universitaire, est un champ social où se déploient des relations de pouvoir, politiques. En ce sens, tout discours critique sur la littérature a une dimension politique et le choix même de notre objet d'étude revient à contester des visions conservatrices de la culture, de l'art ou de la poésie. Nous revendiquons en ce sens le même type d'approche inclusive que Cooper :

> The subjects of this study are, for the most part, bastard oral texts – literary jackets[8]. These vulgar products of illicit procreation may be conceived – in poor taste – as perverse invasions of the tightly-closed orifices of the Great Tradition. They require that the 'greatness' of tradition itself become subject

[8] Dans une note que nous reproduisons, Cooper précise : « In Jamaica a 'jacket' is a child whose mother deceitfully assigns paternity to her primary sexual partner who accepts the child as his. The Trinidadian equivalent is a 'ready-made shirt' » (Cooper, 1993 : 17).

> to the vulgarising redefinitions of *popular* 'good taste'. Though the promiscuous dilations of the critical text need to be contained within limits of respectability, the ordering imperative of academic propriety does not entirely silence the cunning language of subversive noises in the blood. (Cooper, 1993 : 9)

Nous tenterons à notre mesure d'opérer ce retour réflexif sur notre propre pratique de la critique littéraire, ce qui implique notamment de déconstruire le langage critique lui-même et certaines des conventions qui lui sont associées. Nous partageons avec Cooper l'idée que des formes d'expression populaires néo-orales comme la dub poetry méritent une attention critique au même titre que des « classiques » de la littérature. Nous espérons aussi montrer qu'en replaçant ce type de textes au cœur des études littéraires, au lieu de les cantonner à la marge, on pourra opérer un déplacement du discours critique du plan esthétique ou moral (où le travail critique consiste à déceler l'adéquation de formes concrètes d'expression à un idéal abstrait du bien ou du beau) vers le plan social et politique (où le travail critique consiste à expliquer le fonctionnement de ces formes au sein d'un contexte historique déterminé). Seul un tel déplacement permettra de mettre en lumière la notion d'oralittérature comme brouillage ontologique et de dépasser la distinction entre oralité et écriture, à propos de laquelle Cooper remarque justement :

> The tidiness of this arrangement raises other problems, oversimplifying as it does the full complexity of the oral/scribal continuum in Jamaica. It perpetuates the prejudice that oral texts are unlettered country cousins of a more legitimate body of texts that is 'literature'; they become distant relatives, not immediate family. Nevertheless, the focus on the noises of Jamaican popular culture facilitates the elaboration of a transgressive subtext that emerges from the primary study of orality: the engenderment of a subversive discourse of marginality and vulgarity. (Cooper, 1993 : 7)

Plan

> Effort « intellectuel », avec ses poussées de répétition (la répétition est un rythme), ses moments contradictoires, ses imperfections nécessaires, ses exigences d'une formulation à la limite schématisée, très souvent obscurcie par son objet même. Car la tentative d'approcher une réalité tant de fois occultée ne s'ordonne pas tout de suite autour d'une série de clartés. Nous réclamons le droit à l'opacité. (Glissant, 1997 : 14)

Si nous citons ces phrases, ce n'est pas car nous avons l'arrogance de croire que notre travail puisse avoir une ampleur et une importance telle que les études réalisées par Glissant. Il ne s'agit pas non plus d'excuser certains défauts et imperfections de notre recherche en se masquant derrière la complexité du sujet et l'étendue des champs d'analyse dans lesquels il s'inscrit. Il faut simplement rappeler que l'analyse elle-même, dans son organisation, est en un sens indissociable de son objet même, qu'elle contribue à définir : le fait que la plupart des critiques antillais sont également des poètes signale le va-et-vient constant entre pratiques artistiques et théories de la culture. Cette étude est un parcours qui nous emmènera, au gré des détours et des retours des cultures créoles, à emprunter des routes diverses qui se croisent en des lieux géographies et conceptuels imprévisibles et inattendus ; comme on l'aura compris, notre recherche est inter- ou trans-disciplinaire, en ce sens qu'elle emprunte des concepts et des méthodes à des champs d'analyse divers. Ce parcours ne sera donc pas linéaire, il renferme un élément de circularité, de répétition ou, pour reprendre un autre mot de Glissant, de ressassement ; l'un des enjeux de notre étude sera justement de tenter de repenser la relation entre répétition et différence, entre identité et altérité. Nous espérons que cet élément n'empêchera toutefois pas une progression, compliquée et sans doute incomplète, vers la vérification de l'hypothèse de l'oralittérature.

Dans les deux premiers chapitres, nous traiterons de l'inscription de la dub poetry dans le contexte spécifique où cette forme est née, c'est-à-dire celui des cultures créoles des années soixante-dix à aujourd'hui. Si nous divisons cette exploration contextuelle en deux chapitres c'est que, comme forme d'expression créole, la dub poetry s'apparente à deux traditions artistiques et culturelles différentes, voire opposées. Dans le premier chapitre, nous étudierons les liens qui unissent le travail des dub poets à l'industrie musicale jamaïcaine, liens si étroits que, comme nous l'avons signalé, il est difficile pour le néophyte de distinguer clairement entre la dub poetry et la musique reggae. Dans le deuxième chapitre, nous verrons comment la dub poetry en est petit à petit venue à être considérée comme de la littérature à part entière, ce qui ne va pas de soi dans un contexte où la littérature « sérieuse » est souvent perçue dans un rapport d'opposition avec la culture populaire des esclaves dont est issue la dub poetry.

Au chapitre 3, nous nous pencherons sur la manière dont les dub poets traitent la question de l'histoire, qui est éminemment problématique dans le contexte créole. Il s'agira de montrer que le rapport spécifique à l'histoire dans les sociétés créoles et surtout l'indissociabilité du travail de l'historien et de celui du poète engagent une nouvelle conception de l'identité, conçue non pas sur le modèle de l'assignation à une origine unique mais sur le modèle rhizomique de la relation à l'autre, établi par Deleuze et repris par Glissant. Cette « identité/relation », qui peut sembler paradoxale, permet de comprendre que l'identité créole n'est pas liée à un lieu ou à une origine ethnique ou géographique mais qu'elle engage plutôt un rapport spécifique à l'histoire et au langage où la performance poétique joue un rôle crucial.

Au chapitre 4, nous nous pencherons sur la question de l'authenticité, concept critique très souvent employé comme critère de valeur pour discuter de formes d'expression musicale et poétique postcoloniales comme la dub poetry. A la lumière d'une nouvelle définition de l'identité, nous tenterons de produire une compréhension renouvelée de l'authenticité :

contrairement à un modèle textuel où l'authenticité d'une forme d'expression est garantie par l'attribution d'une origine identifiée et identifiable, nous tenterons de (re)définir l'authenticité sur le modèle contingent de la performance. En ce sens, l'authenticité n'est pas une donnée *a priori* du texte, mais doit être renégociée dans le contexte spécifique de chaque performance, elle engage la participation ré/active du public, qui reste, selon Preminger, l'élément le moins compris de la performance d'un point de vue critique.

Au chapitre 5, nous aborderons la difficile question des relations entre poétique et politique. Les poèmes de notre corpus se caractérisent par une prédominance des thèmes politiques, ils ont presque tous un contenu explicitement politique. Mais, au-delà de cet aspect, les dub poets s'inscrivent dans une longue tradition de résistance à l'ordre colonial et il s'agira de montrer comment ils utilisent leur médium spécifique, le langage, sur un mode politique. La performance poétique, qui est une expérience immédiate et collective du langage, fournira un modèle pour repenser les liens entre poésie et politique, entre « art » et « vie réelle ».

Les chapitres 6 et 7 se concentreront sur des aspects plus spécifiquement linguistiques du travail des dub poets. Dans un premier temps, nous reviendrons sur le contexte linguistique créole, dont nous tenterons de dégager certaines caractéristiques à partir de la lecture croisée d'études linguistiques créolistes et de poèmes de notre corpus. Nous tenterons de montrer comment les poètes utilisent ce qu'on pourrait appeler les ressources poétiques des parlers créoles pour produire une parole autonome, déconstruite et reconstruite. Nous discuterons aussi de l'épineux problème de l'orthographe créole, ou des règles de transcription de la parole orale.

Dans le chapitre suivant, nous aborderons la question du rythme, qui est identifiée par tous les poètes et les critiques comme une question centrale. Il s'agira d'explorer la question de l'adéquation possible entre rythme du langage et rythme musical. Nous envisagerons

d’abord la question d’une métrique reggae, c’est-à-dire de l’emploi d’une structure rythmique dans le langage (une métrique) qui puisse correspondre à la structure rythmique de la musique, avant d’en souligner les limites. Nous développerons ensuite une nouvelle conception du rythme, inspirée du travail de Meschonnic, qui permettra de mieux rendre compte de la réalité poétique du rythme et nous ramènera indirectement aux questions d’oralité et d’écriture.

Le dernier chapitre sera intégralement consacré à la notion d’oralittérature, dont la complexité sera révélée, nous l’espérons, par l’ensemble des considérations des chapitres précédents. Nous reviendrons d’abord sur la question du texte et de la distinction entre texte oral et texte écrit, puis sur celle de l’auteur comme origine individuelle qui garantit l’authenticité et la valeur sociale attribuées à des textes. Nous tenterons ensuite de dépasser ce couple texte/auteur pour lui substituer les notions de texte oralittéraire et de poète/passeur. Cela nous permettra de reconsidérer la question de la réception des poèmes et plus spécifiquement de la lecture individuelle de textes et du statut des performances enregistrées. Nous espérons ainsi montrer que, par son caractère oralittéraire, la dub poetry met en acte une nouvelle vision de la poésie : dans le continuum qui va du texte écrit à la performance orale, en passant par le texte oral ou la performance enregistrée, réside le principe d’une réanimation sans cesse renouvelée du poème.

CHAPITRE 1

Dub poetry et musiques populaires jamaïcaines

Dub poetry et industrie musicale jamaïcaine

Le mot « dub » renvoie à un style musical jamaïcain né dans les années soixante-dix. Plus précisément, il s'est développé à partir d'une habitude des producteurs qui consistait à faire figurer sur la face B des 45 tours une version instrumentale du morceau présent sur la face A[1]. Cette habitude s'explique de diverses manières, elle permet notamment aux producteurs de rentabiliser au maximum leur investissement en exploitant les disques de diverses manières[2]. Au début des années soixante-dix, une nouvelle génération d'ingénieurs du son et de producteurs va pousser plus loin ce principe en faisant de la version instrumentale un nouveau morceau à part entière[3]. Pour ce faire, ils isolent chacune des pistes

[1] Les premières faces B où figurent des telles versions instrumentales sont appelées « versions » par les acteurs du milieu musical jamaïcain. Par la suite, elles seront appelées « dubplates », « specials », « mixes » ou « riddims ». Cette pratique est toujours au cœur de l'industrie musicale jamaïcaine : les producteurs réalisent et commercialisent des versions instrumentales de toutes les chansons qu'ils enregistrent.

[2] L'industrie musicale jamaïcaine n'a jamais disposé d'un marché de consommateurs comparable à celui des Etats-Unis ou du Royaume-Uni : une grande partie de la population n'a pas les moyens financiers de s'acheter des disques. Ils sont donc principalement vendus aux acteurs des sound systems qui les diffusent en public, comme nous le verrons dans la suite de ce chapitre. L'une des manières pour un producteur de rentabiliser les investissements réalisés pour l'enregistrement d'un disque est de multiplier les versions et donc les sources de revenus possibles : pour un morceau produit, on pourra disposer de plusieurs, voire plusieurs dizaines de versions qui pourront être exploitées commercialement. Depuis le succès international de certains artistes reggae, ces versions peuvent aussi être exploitées auprès d'un public de connaisseurs européens ou nord-américains. Bradley explique : « You could say it's part of a national tradition dictated by the fact that, when you can't afford to throw too much away, things have to be recyclable. It swiftly became a virtuosity in itself, with sound systems standing proud or flopping not on whether they had a tune or not, but on how many versions of it there were. Indeed, a crisp dub cut could breathe life into a tune that never quite made it first time out, while reworking a rhythm reached a point at which some provenly popular songs were versioned quite literally several hundred times. [T]his meant that the original producer or soundman could wring every last drop out of a good bit of work […] » (Bradley, 2000 : 310-311).

[3] « Dub, in the now familiar sense of radically remixed versions, arrived in 1972, and was largely the contribution of one man: Osbourne Ruddock, aka King Tubby, boss of the leading sound system in Kingston and a superb engineer. Soon many of the leading producers were leaving their tracks at his studio to be given the Tubby treatment. During the remainder of the decade the remixes made by Tubby and his apprentices (Prince Jammy, Prince Philip Smart and Scientist), and by other pioneers such as Errol Thompson (aka ET), added a further dimension to Jamaican music, eventually influencing dance culture worldwide» (Barrow & Dalton, 2004 : 215).

du morceau original et le reconstruisent totalement en produisant une nouvelle combinaison des différentes pistes. Généralement, ils mettent en avant la basse, la batterie et les percussions ; les autres instruments (voix comprises) n'apparaissent que sous formes de courts extraits parfois difficilement reconnaissables car ils sont soumis à des effets sonores, comme la réverbération ou l'écho. Ces effets prennent une place prépondérante dans le dub et en constituent une marque de fabrique : le dub est toujours un bricolage, une déformation, voire une subversion du matériel original[4]. Voici comment Habekost décrit le processus de remixage dub :

> Each single instrument, the lead vocals and harmonies were recorded on at least one, frequently more tracks which could be re-arranged and remixed one by one. Together with this new process of mixing or 'over-dubbing', new ideas were incorporated: sound effects with echo machines, reverberation, distortion. While the voice track disappeared completely most of the time in this 'dub version', the remaining tracks were mixed in and out, confusingly sometimes […]. (Habekost, 1986 : 26)

Les morceaux dub sont donc très différents des originaux. Ils illustrent le rôle re/créatif de l'ingénieur du son et des pratiques qui fondent ce qu'on appelle les « musiques électroniques »[5]. Les nouveaux arrangements ont un caractère minimaliste puisqu'ils excluent la plupart des instruments mélodiques (à l'exception de la guitare basse), l'abondance d'effets sonores crée une atmosphère psychédélique.

[4] La notion de bricolage est fréquemment employée par les artistes et les critiques postmodernistes pour décrire des pratiques issues aussi bien des arts visuels, que de la musique ou du théâtre. Dans tous les cas, le bricolage peut être décrit, comme le dub, comme un processus de re/création, de déconstruction/reconstruction d'artefacts et de significations culturels. Hebdige (1979 & 1987) montre comment ce concept peut être utilisé dans les « cultural studies », précisément à propos du mouvement punk et de la culture reggae au Royaume-Uni, en proposant une relecture de Lévi-Strauss (1962) qui avait employé cette notion pour analyser des formes de ce qu'il appelle « pensée magique », dont nous verrons qu'elle entretient des liens avec ce qui se joue dans les performances poétiques.

[5] En effet, l'idée d'isoler le « beat » d'un morceau (la basse, la batterie et les percussions en particulier) pour en faire l'ossature d'une improvisation sonore est à la base des musiques électroniques, de même que le principe de l'échantillonnage (« sampling »), sont directement hérités du travail des producteurs jamaïcains des années soixante-dix.

Ce type de pratiques s'inscrit dans un vaste mouvement afrocentrique et nationaliste noir qui a marqué les cultures créoles après les indépendances, et plus généralement les cultures de la diaspora noire. Pendant cette période, un grand nombre d'artistes, dont des musiciens, vont formuler l'idée d'un modèle culturel alternatif à celui importé de la métropole et qui serait directement issu des résidus aux Antilles des cultures africaines. Dans le domaine des musiques populaires, ces tendances vont se traduire par la naissance du reggae et du dub : le ralentissement des tempos, la mise en avant de la basse, de la batterie et des percussions, les divers bruits et effets sonores produisant une atmosphère onirique. Ainsi, le dub n'est pas qu'un simple accident dans l'histoire de la musique jamaïcaine. Au contraire, il participe d'un projet artistique précis, comme le rappelle Bradley : « To take each element of the tune as separate […] then set out to refocus the whole piece of work by adjusting, tweaking, bringing forward or pushing back each of them individually until the whole is satisfactorily rebalanced is to reach back to Africa » (Bradley, 2000 : 309).

Mais, si le dub s'inscrit dans une volonté de retour aux racines africaines, il marque aussi, paradoxalement, la naissance d'une musique jamaïcaine propre et aisément identifiable : le reggae et le dub constituent d'un certain point de vue le canon de la musique populaire jamaïcaine contemporaine[6]. C'est que le dub doit aussi être envisagé plus fondamentalement non pas comme un simple style musical, mais comme un processus créatif qui est au cœur des cultures créoles : « Dub is part of this astonishing capacity for recycling. It involves taking either the recent or the ancient past […], and refashioning it to fit the contemporary requirements of the present » (Bradley, 2000 : 310). Ce dont il s'agit dans le dub c'est de reconstruire un morceau après l'avoir déconstruit, d'utiliser un artefact culturel

[6] Tous les travaux à caractère anthologique dédiés au reggae (on pense bien sûr à des ouvrages de références mais aussi à des coffrets musicaux accompagnés de paratextes par exemple), insistent sur cette « trinité » de la musique jamaïcaine dans années soixante-dix : reggae, dub, DJ. Voici ce qu'en dit par exemple Bradley : « If ska was the birth of modern Jamaican popular music and rocksteady its fairly truculent adolescence, then reggae was its coming of age. […] Yet from day one reggae came across as fluid and flexible enough to incorporate a seemingly infinite number of sub-styles […]. This new music had such a nationalistic swagger that it could be anything it fancied. […] Reggae was the Jamaican style that at last had the confidence to call its own tune » (Bradley, 2000 : 199-200).

donné, figé, puis de le réduire à ses éléments constitutifs et de les réorganiser pour produire un nouvel artefact.

Ces processus de déconstruction/reconstruction sont au cœur de l'identité créole, qui s'est constituée comme une mise en cohérence d'un univers culturel fragmenté. Les ingénieurs du son dub ont recours à de tels procédés du point de vue de la composition des artefacts culturels, en l'occurrence des chansons, qu'ils déconstruisent et reconstruisent. Dabydeen note que le « sound system », le mode privilégié de consommation de la musique en Jamaïque, obéit à la même logique du point de vue de la diffusion et de la consommation des morceaux :

> Sound-systems, essential to 'dub poetry', are often home-made contraptions, cannibalized parts of diverse machines reordered for black expression. This de/reconstruction is in itself an assertive statement, a denial of the charge of black incapacity to understand technology. The mass-produced technology is re-made for self-use […]. (Dabydeen, 1984 *in* Donnell et Welsh, 1996 : 410)

Beaucoup d'ouvrages insistent sur la centralité du sound system dans l'histoire des musiques populaires jamaïcaines, mais aucun ne le fait aussi brillamment que le magistral *Bass Culture*, déjà cité, de Lloyd Bradley. Comme cet auteur le précise dès les premières pages de son livre :

> The idea of blasting music from the radio or a record player […] through a configuration of open-air loudspeaker cabinets became popular in the mid-1940s […]. Within ten years or so, the sound system had become a social phenomenon in its own right, and its operator, the sound man, one of the biggest men in his area. (Bradley, 2000 : 4-5)

L'expression « sound system » désigne en premier lieu le matériel nécessaire à une diffusion en public de musique enregistrée : un système sonore comprenant une source (un lecteur de disques vinyle le plus souvent), un amplificateur et des enceintes pour la diffusion, ainsi que diverses machines permettant d'ajouter des effets sonores ou de régler les paramètres de l'amplification et de la diffusion. Par extension, le terme désigne la ou les personnes qui opèrent ces diverses machines. Si, dans les années quarante, le sound system était la propriété d'un seul homme, composé uniquement d'un gramophone et d'enceintes, il devient vite un ensemble imposant de divers équipements nécessitant le travail de toute une équipe pour fonctionner. Ainsi, on assiste à une spécialisation des tâches au sein du sound system, le propriétaire du matériel étant assisté de plusieurs autres acteurs[7]. Enfin, et surtout, le sound system désigne, comme le précise Bradley, un phénomène social, c'est-à-dire la réunion d'un public dans un lieu pour écouter de la musique. En ce sens, le terme sound system s'étend par métonymie à tout un réseau de relations socio-culturelles :

> Outdoor dances […] evolved from merely one more form of urban entertainment into the hub around which Kingston's various inner cities turned. For the crowds that flocked to wherever the big beat boomed out, it was a lively dating agency, a fashion show, an information exchange, a street status parade ground, a political forum, a centre for commerce, and, once the deejays began to chat on the mic about more than their sound systems, their records, their women or their selves, it was the ghetto's newspaper. (Bradley, 2000 : 5)

Un autre trait important du sound system est qu'il est un lieu mobile et éphémère : le matériel est installé pour une nuit dans un lieu donné, démonté à la fin des festivités, puis déplacé et remonté ailleurs. Il est aussi bien souvent lié à une forme de clandestinité,

[7] Le propriétaire d'un sound system est appelé « sound man » dans l'argot des musiciens jamaïcains. Le personnel d'un sound system comprend généralement un « operator » qui place les disques sur la platine et les fait démarrer au bon moment, un « selecter » qui choisit les disques à jouer et un « DJ » qui intervient vocalement pendant que les disques sont joués. Dans les plus grands sound systems, certains de ces postes, notamment celui de DJ, peuvent être doublés ou triplés.

l'équipement et le lieu lui-même étant réappropriés plus ou moins sauvagement[8]. Le sound system apparaît ainsi comme un lieu autonome, au sens étymologique du terme, c'est-à-dire dont les règles sont fixées par et pour les participants eux-mêmes :

> Critically, […] the defining aspect of [the sound systems] as the crux of ghetto life was that they were *cultural*, as opposed to being merely a culture. In an environment where any emerging indigenous – i.e., black – artistic or social expression was either discouraged to the point of being stillborn, drastically diluted in the name of artistic sophistication or blanded out as to appeal to white tourists, the sound system had been created by and for Jamaica's dispossessed. Thus it would always thrive as it remained their exclusive property. (Bradley, 2000 : 6)

Cette autonomie doit être comprise aussi bien d'un point de vue économique (le sound system est une entreprise autogérée et autosuffisante d'un point de vue financier) que d'un point de vue artistique (il est un lieu où des significations culturelles sont créées par et pour une communauté). Ce deuxième aspect s'illustre bien dans les pratiques des DJs. Au départ et comme son nom l'indique, le « disc jockey » est simplement la personne chargée de passer les disques dans un sound system. Mais avec le développement des sound systems, son rôle va rapidement évoluer pour devenir celui d'un véritable animateur de la danse ; il va multiplier les interventions au micro, d'abord entre les divers disques joués puis très rapidement sur la musique elle-même :

> The toaster tradition […] in Jamaica involved the DJ talking smart, slick and often silly jingles into the microphone, either in introduction of a tune or in the spaces between the music. This was happening

[8] Comme nous aurons l'occasion de le voir, le rapport à la propriété privée est à repenser dans le contexte des cultures créoles, particulièrement dans les classes sociales les plus pauvres. L'espace requis pour qu'un sound system puisse se tenir est souvent obtenu par des négociations et des arrangements qui sont aux limites de la légalité et qui brouillent la distinction entre espace public et espace privé : « there were numerous other dancehalls, many of them called 'lawns', usually referring to a plot of land owned by and adjoining a bar […]. The sound would set up inside the fenced-in 'lawn' and begin to play, hoping to draw customers through the gate ; inside, drinks and food […] were sold by the promoter, who bought from the adjacent bar » (Barrow & Dalton, 2004 : 12-13).

> with Ska in the early sixties, and developed further with Rock Steady, a music with wider spaces. Technological change in the mixing of music, the advent of the 16-track tape and easy over-dubbing, the development of the synthesiser, intensified the DJ's role as manipulator of sound, juggler of gimmicks, controller of rhythm and pace, exhorter of the audience, who would be soldiered into jumping, prancing, raising their hands in the air, wining, grinding, and jamming, getting up or getting down to it. The DJ became high priest in the cathedral of canned sound, fragmented discotheque image projections, broken lights, and youth seeking lost rituals amid the smoke of amnesia. (Brown, Morris & Rohlehr, 1989 : 9)

Au milieu des années soixante-dix, le DJ devient la figure centrale du sound system, puis de l'industrie musicale jamaïcaine ; il acquiert un statut d'artiste au même titre que les musiciens, les producteurs et les ingénieurs du son[9]. Comme le soulignent les propos de Bradley précédemment cités, les interventions des DJs se diversifient : au lieu simplement de présenter les disques joués, ils vont commencer à faire divers commentaires (sur le titre du morceau, son auteur ou sur les paroles), puis vont créer un style vocal spécifique appelé « DJ style », « chat » ou « toast ». Cela est d'ailleurs rendu possible par l'apparition de versions instrumentales qui laissent la place libre au DJ pour s'exprimer. Le « DJ style » ou « toasting », sorte de psalmodie mi-parlée mi-chantée, est aussi une des caractéristiques facilement identifiables de la musique jamaïcaine, qui a eu une influence considérable sur les musiques actuelles, notamment le hip hop et le rap[10].

La fonction première du DJ est de personnaliser la performance d'un sound system : comme presque tous les sound systems jouaient les mêmes disques, il devint vite crucial dans la compétition pour attirer le public d'offrir des spécificités que les autres ne pouvaient reproduire. En ce sens, le rôle du DJ n'est pas tant de créer un morceau original (à l'inverse de

[9] « The early seventies marked the beginning of the ascent of the deejay, a trend that continued during the roots era, and went on to become dominant throughout the dancehall and ragga phases » (Barrow & Dalton, 2004 : 120). Les DJs jamaïcains les plus connus de cette période sont King Stitt, U-Roy, Dennis Alcapone, Big Youth ou encore Prince Jazzbo.

[10] Sur ce sujet, voir notamment Blum (2009).

l'auteur/compositeur) que de proposer une configuration exclusive, une re/création d'un matériel culturel déjà connu. La prestation du DJ peut être dite autonome en ceci qu'elle obéit à des règles qui sont fixées au sein du sound system lui-même par l'ensemble des participants : le ou les DJs bien sûr, mais aussi les autres acteurs du sound system et le public. Car les pratiques des DJs (le choix d'un morceau à tel ou tel moment, le type de commentaires sur tel ou tel morceau, la combinaison de plusieurs versions du morceau) ne sont jamais fixées à l'avance mais sont constamment adaptées aux réactions du public qui peut les valider ou invalider[11].

Ces pratiques de l'industrie musicale jamaïcaine de la deuxième moitié du vingtième siècle peuvent se comprendre dans un contexte plus général, à la fois celui des cultures créoles antillaises et celui des cultures de la diaspora africaine. Elles s'inscrivent dans les luttes des esclaves et de leurs descendants pour une autonomie politique, économique et culturelle dont l'esclavage était précisément le déni. D'un point de vue historique, le sound system peut être considéré comme une adaptation moderne de la tradition du marronnage[12]. Mais, dans l'univers créole, cette lutte pour l'autonomie ne dispose pas d'une tradition alternative constituée qui pourrait fournir la base d'une résistance à l'ordre colonial,

[11] Dans le langage des sound systems, la réaction positive du public à un morceau ou à un commentaire du DJ est appelée « forward », elle se manifeste par des exclamations, des cris ou des applaudissements mais aussi par la danse, l'emploi de sifflets ou de cornes de brume, le déploiement de drapeaux ou l'allumage de briquets ou de téléphones portables. Il n'y a pas à notre connaissance de terme spécifique pour désigner la réaction négative du public des sound systems, mais il est reconnu par tous les commentateurs qu'elle existe souvent et qu'elle prend parfois des formes violentes (insultes, voire jets de bouteilles ou autres objets en direction des artistes). De nombreux témoignages attestent de l'exigence du public du centre de Kingston, notamment dans Bradley (2000) et Barrow & Dalton (2004).

[12] Les « marrons » sont des esclaves échappés des plantations qui se réfugient dans des lieux difficilement accessibles pour fonder des communautés libres. Le marronnage implique aussi bien une économie basée sur l'autosuffisance (propriété collective) que des formes d'organisation politique (refus de l'autorité de l'état et autogestion plus ou moins démocratique) et d'expression culturelle (musique, poésie, danse). Ce phénomène est généralisé dans la sphère créole insulaire et continentale mais fut particulièrement intense en Jamaïque où il eut une influence fondamentale sur l'émergence et le développement du mouvement Rasta (dont certains membres vivent également dans des communautés autogérées). Concernant les aspects historiques du marronnage dans la sphère créole, on trouvera des informations utiles dans Gilroy (1993), Glissant (1997) et Segal (1995). Concernant la Jamaïque spécifiquement, on trouvera un intéressant compte-rendu des diverses formes historiques de résistance à l'esclavage et à l'ordre colonial dans Campbell (1985).

contrairement à d'autres cultures coloniales et post-coloniales. On le sait, l'économie de la Traite s'est traduite par une destruction quasi-totale des cultures originelles des esclaves[13].

Dans ce contexte, la culture ne peut être qu'une re/création, elle ne peut opérer qu'à partir de traces imaginaires et imaginées, de déconstructions et de reconstructions infinies du seul matériel culturel disponible, celui du maître. Les pratiques des DJs et des ingénieurs du son sont une transposition dans la modernité de cette culture re/créative que Glissant appelle « pensée de la trace ». Cette nécessité de déconstruire et reconstruire sans cesse les significations culturelles s'exprime aussi dans la question de l'oralité : la culture n'est pas principalement constituée d'artefacts ou d'objets capables d'une certaine permanence dans le temps (des textes, des peintures ou des sculptures) mais de performances éphémères et collectives, dont le sound system est un exemple parmi d'autres.

Naissance de la dub poetry : éléments factuels et hypothèses critiques

L'expression « dub poetry » est employée pour la première fois par Linton Kwesi Johnson en 1975 à l'occasion de la parution de son premier recueil de poésie, *Dread Beat and Blood*. Oku Onuora s'en empare deux ans plus tard lorsqu'il publie *Echo*, avant que le terme ne soit repris pour s'appliquer au travail de Jean Binta Breeze, Mikey Smith, Mutabaruka et d'autres dans les années quatre-vingt. Les dub poets se distinguent des DJs en ceci qu'ils

[13] Il existe aujourd'hui de nombreuses ressources sur l'histoire de la Traite des noirs et l'économie de plantation aux Amériques, certaines sont données en bibliographie. On ne connaît malheureusement que trop bien le sort réservé aux esclaves avant, pendant et après leur traversée forcée de l'Atlantique, et le lien entre oppression économique et aliénation culturelle : il fut interdit aux esclaves de parler leur langue, de pratiquer leurs cultes et de se vêtir. Glissant note que l'esclavage a imposé une dépossession aussi bien culturelle qu'économique aux esclaves et à leurs descendants : « Les conséquences dans le « système » économique sont données presque d'entrée […] : 1. L'absence globale d'investissement direct et autogéré. 2. La peur du surplus, liée à l'incapacité de contrôler un marché extérieur ou d'organiser un marché intérieur. 3. L'absence d'accumulation : de capital, de capacités techniques, de projets dynamiques. 4. L'habitude de l'improductivité, conséquence de la nécessité de rapiner. Les retentissements qui en proviendront seront à leur tour déterminants : 1. Un manque correspondant d'accumulation dans les acquisitions culturelles collectives. 2. La pulvérisation de l'univers culturel lié au système des Plantations. 3. L'absence d'une dynamique autonome de résolution des conflits entre couches sociales. 4. L'apparition de processus révoltes-stagnations, sans dépassement concevable » (Glissant, 1997 : 103).

revendiquent, pour la plupart, le terme de « poésie » et qu'ils publient leurs poèmes sous forme écrite (ce qui n'est le cas d'aucun DJ jusqu'à aujourd'hui, à notre connaissance). Pour autant, ils sont des acteurs des milieux musicaux, comme le suggère la longue collaboration entre Johnson et Dennis Bovell, qui est à la fois le meneur du Dub Band, orchestre qui accompagne Johnson et d'autres dub poets, et l'un des producteurs de reggae et de dub les plus influents à Londres depuis les années soixante-dix[14].

Les dub poets enregistrent des disques dans les mêmes studios que d'autres chanteurs ou DJs, parfois avec les mêmes musiciens, et ces disques sont ensuite joués dans divers sound systems. On peut à ce titre noter que, comme beaucoup d'artistes créoles et dans un souci d'autonomie, les dub poets créent souvent leur propre société de production discographique ; c'est le cas de Johnson avec LKJ Records. Les dub poets se produisent aussi sur scène avec des musiciens et partagent souvent l'affiche avec d'autres artistes reggae ; Johnson est lui-même devenu un « grand nom » de l'industrie musicale reggae. Nous pouvons témoigner du fait que, pour l'observateur non averti, le travail de Johnson, par exemple, ne se distingue pas immédiatement de celui de bien d'autres artistes reggae qui se produisent régulièrement sur scène. Les dub poets se réclament d'ailleurs eux-mêmes de la culture des sound systems, comme Zephaniah :

> I've been doing poetry since I was seven years old really. First of all with a sound system, just chatting to music. Then one day there was a power cut and I just went on talking – without music. That's how I

[14] « Few figures have been as important to the UK reggae scene as Dennis Bovell (b. 1953, St Peter, Barbados), who, coming from a Caribbean island other than Jamaica, possessed a wider perspective about the sort of reggae he wanted to make than many of his contemporaries. Before launching Matumbi, he was involved with the esteemed Jah Sufferer sound system in North London, which gave him the necessary feel for making music suited to the one medium then giving exposure to reggae in Britain. With fellow Matumbi members, he also contributed considerably to the acceptance of the dub poet Linton Kwesi Johnson […]. Bovell provided the 'dub' treatment and a roots credibility for Johnson's work. […] He has gone on to do considerable TV work, and has produced albums for Linton Kwesi Johnson's LKJ label – including excellent instrumental outings from saxophonist Steve Gregory, guitarist John Kpiaye and trumpeter Shane Keane, blending reggae with jazz and other influences. Bovell continues to produce Johnson's own occasional records, as well as those of poet Jean Binta Breeze, along with dub releases and live work with his Dennis Bovell Dub Band » (Barrow & Dalton, 2004 : 388-389).

> started doing poetry, without knowing someone who told me you have to do it this or that way. (Habekost, 1986 : 30)

Johnson fait un constat similaire :

> When people have asked me to categorise what I do I say, well, if it's true that I write poetry within the reggae tradition (which I do) then I suppose that you could call some of my works as Reggae poems. (Habekost, 1986 : 13)

Il ne faut pas entendre ces propos dans un sens réducteur qui voudrait que les poèmes soient accompagnés de compositions musicales strictement « reggae » ou « dub » ; cette division en genres et sous-genres s'applique mal aux musiques jamaïcaines en général qui évoluent sans cesse et très rapidement[15]. Le travail musical des dub poets reflète cette aptitude au changement et la diversité du répertoire des musiques créoles : ils emploient bien sûr des accompagnements reggae et dub, mais ils ont aussi recours à divers rythmes caribéens ainsi qu'à de nombreux arrangements tirés des musiques de l'Atlantique noire. Dans ses dernières réalisations en studio, Zephaniah a développé des accompagnements plus « électroniques », issus des nouvelles scènes musicales anglaises[16].

[15] On trouve de telles catégories dans nombre d'ouvrages consacrés aux musiques jamaïcaines, qui distinguent les grands « genres » ou « styles » musicaux qui ont marqué l'industrie depuis l'après-guerre : « mento », « Jamaican boogie » ou « Jamaican rhtythm n'blues », « ska », « rocksteady », « early reggae », « roots reggae », « dancehall », « early digital », « ragga », « new roots ». Ces catégorisations ne rendent pas compte de l'interpénétration entre ces styles, phénomène particulièrement marqué dans un contexte où de nouvelles versions d'anciens morceaux sont constamment réalisées. A nos yeux, ce type de classement reflète plutôt une tentative d'imposer des pratiques commerciales du marché pop occidental aux pratiques de l'industrie musicale jamaïcaine, nous y reviendrons au chapitre 4.

[16] Les dub poets, comme d'ailleurs les musiciens jamaïcains plus généralement, s'inspirent de musiques traditionnelles jamaïcaines, notamment le « kumina » (chant religieux des esclaves) ou le « mento » (première musique moderne en Jamaïque). Ils ont aussi recours à d'influents styles régionaux comme le « calypso » de Trinidad ainsi qu'à une pléthore de styles noirs américains (« blues », « jazz », « rhythm n' blues », « soul », « funk », « hip hop »). Zephaniah s'inscrit dans les développements de la scène des sound systems au Royaume-Uni qui a contribué à l'émergence de nouveaux sons dans les années quatre-vingt-dix et deux mille, comme le « trip hop », la « jungle » ou la « drum n bass » (on peut noter que cette dernière expression provient directement des pratiques dub qui suppriment toutes les pistes instrumentales pour ne laisser que la basse et la batterie).

Il s'agit donc pour les dub poets de s'inscrire dans la culture des sound systems, que Johnson a baptisée « bass culture », c'est-à-dire un répertoire de pratiques et de théories qui gouvernent la production, la diffusion et la consommation de significations culturelles diverses : paroles et musiques mais aussi danses, vêtements et gestes. Si, dans un contexte d'afrocentrisme radical, la notion même de poésie peut être associée à une culture littéraire euro- et scribo-centrée, le sound system comme performance n'exclut pas, bien au contraire, que le langage y soit employé sur un mode poétique. Le DJ est à bien des titres un poète, et son importance provient justement du fait qu'il est le seul acteur du sound system à s'exprimer par le langage.

Nous partirons de l'hypothèse que cette inscription de la dub poetry dans la culture musicale jamaïcaine du reggae et du dub est relative à sa poétique même, à des pratiques poétiques du langage qui se fondent sur un rapport spécifique, historiquement déterminé, à la culture. Plus précisément, cette hypothèse peut être reformulée selon les trois aspects que nous avons évoqués : le dub fournit le modèle d'une poétique de la déconstruction/reconstruction du langage ; le sound system fournit le modèle d'un espace/temps autonome où ce langage peut être mis en oeuvre collectivement sur un mode poétique ; le DJ fournit le modèle des relations qui régissent cette élaboration collective, notamment les relations entre le poète et son public.

Il peut sembler paradoxal de partir de prémisses théoriques inspirées du monde de la musique pour étudier des textes qui se donnent aussi comme « poétiques » et « littéraires ». Nous aurons l'occasion d'y revenir, la question des relations entre musique et poésie est particulièrement complexe, aussi bien dans les cultures créoles elles-mêmes que dans d'autres traditions culturelles qui les ont influencées, « occidentales » ou « africaines ». Dans un geste typiquement créole, le travail des dub poets force le critique à un détour par la musique, qui

est aussi un retour ironique aux « origines musicales » de la poésie[17]. C'est pourquoi nous avons décidé de commencer cette étude par une analyse du contexte musical, et que nous ne traiterons du contexte littéraire que dans le chapitre suivant.

Cette approche critique se nourrit d'un souci du local, de la spécificité et de l'historicité qui seul, à nos yeux, peut permettre de rendre compte de ce qui se joue dans le travail des dub poets. La distinction courante entre musique et poésie est quasiment impossible à opérer dans le cas des cultures créoles, où la performance musicale rassemble des fonctions séparées dans d'autres cultures. C'est ce que rappelle Gilroy :

> The power and significance of music within the black Atlantic have grown in inverse proportion to the limited expressive power of language. It is important to remember that the slaves' access to literacy was often denied on pain of death and only a few cultural opportunities were offered as a surrogate for the other forms of individual autonomy denied by life on the plantations […]. Music becomes vital at a point at which linguistic and semantic indeterminacy/polyphony arise amidst the protracted battle between masters, mistresses, and slaves. (Gilroy, 1993 : 74)

Pour des raisons historiques, l'étude de la dub poetry doit nous pousser à reconsidérer des distinctions essentialisées qui semblent parfaitement bien établies entre culture orale/africaine/populaire et culture écrite/occidentale savante.

[17] Il est communément admis dans certaines visions académiques occidentales de la poésie que cette dernière est « née » de la musique dans l'Antiquité et que son histoire est au fond celle de sa séparation avec la musique. Ce type de thèses renvoie aussi à une autre séparation essentialisée, celle qui oppose l'oralité originelle et les développements scripturaux de « la » culture. C'est ce que suggère par exemple Preminger : « Our best evidence about primitive song suggests that melodies and rhythms precede words, that the first step toward poetry was the fitting of words to pre-existent musical patterns. Primitive cultures did not make the distinctions we now make between music and poetry » (Preminger, 1972 : 803).

La culture des sound systems dans les poèmes

Pour aller plus avant dans la réflexion, il peut être utile de se pencher sur la manière dont cette culture des sound systems est décrite dans les poèmes de notre corpus. Le poème 'Sound Rap' de Martin Glynn peut fournir un bon point de départ : il décrit l'ensemble des préparatifs d'un sound system, puis la fête elle-même. Sont d'abord évoqués les équipements nécessaires (strophe 1), puis la manière de les installer (2 et 3), la mise sous tension électrique (4) et les divers essais à réaliser pour s'assurer de la qualité du son (5). Dans la deuxième partie, on passe à l'évocation des festivités (6, 7 et 8), avant de conclure sur une exhortation adressée au lecteur à se rendre aux divers sound systems qui pourraient avoir lieu dans sa ville (9).

Les comportements des participants sont régis par un certain nombre de codes, qui sont définis dans l'espace même du sound system. Il nous semble du moins que c'est ainsi qu'on peut interpréter toute la deuxième partie du poème qui met en scène divers comportements ritualisés qui vont de l'ingestion de substances adjuvantes (« yuh drink a likkle brew / an smoke a likkle sensi »), aux divers types de danse qui s'imposent en fonction de la musique (« an later on / man an woman will rub, / to your music selection » ; « wid a dub / an a whole heap a / lovers rock, / de dance gwane cork »), en passant par des exclamations codifiées de joie et de satisfaction (« In de night yuh give it / to de mic M/C / who ask everybody / if dem feel Ire »[18] ; « de whistling an de chantin » ; « cause if yuh appy / an yuh love it / shout FORWARD »).

On pourrait aussi bien dire que l'évocation circonstanciée des moindres éléments technologiques du sound system obéit à une logique ritualisée, qui est d'ailleurs fortement

[18] Le terme « Irie » ou « Ire » désigne dans la philosophie rasta l'état d'exaltation ou d'extase qui caractérise l'expérience du sound system. Il est désormais utilisé par l'ensemble des musiciens jamaïcains, souvent pour demander au public son approbation, exactement comme dans ce passage de 'Sound Rap'. Ce terme souligne l'inscription du poème dans un contexte culturel spécifique, pas seulement en tant qu'expression typique mais en tant que pratique collective de l'évaluation d'une performance culturelle.

symbolique. La quatrième strophe est à ce titre un point culminant, puisque la mise sous tension électrique apparaît comme une métaphore de la puissance transmise par le sound system à ses participants, suggérée par le double sens de « power » en anglais. Ainsi le pouvoir/courant électrique (« Yuh flick de switch / an de power cum on ») se transmet aux diverses machines dans un ordre hiérarchique culminant avec le micro avant d'atteindre le public lui-même (« an de mic cum on, / an de people cum on ») et de se résoudre dans l'expérience festive du sound system (« to listen to de champion sound / to listen to de champion sound »).

De manière générale, le sound system est décrit comme un lieu où se joue l'identification des participants à des significations culturelles communautaires. Les participants sont représentés comme une communauté, ce qui est suggéré par l'emploi de termes typiques comme « de people », « de bredren » ou « man an woman ». Le poème insiste sur le rôle créatif du public, dont la participation active est nécessaire pour que la soirée soit réussie ; c'est même sur cette idée qu'il se termine. Significativement, on observe un changement dans la structure pronominale du poème au moment où la fête atteint son apogée, avec la seule occurrence de la première personne du pluriel pour montrer qu'une communauté advient dans l'expérience du sound system (« because every likkle rhydm / yuh just can't resist, / when de sound cum to we area! »).

Cette communauté se réunit donc dans une sorte de cérémonie rituelle où sont célébrées des références culturelles communes. Autrement dit, le sound system (et donc, par ricochet, le poème) s'inscrit dans une culture spécifique, historiquement déterminée ; c'est ainsi qu'on peut interpréter les références nominales à des « grands noms » de la musique jamaïcaine à la strophe 8. Le fait que le grand chanteur reggae Dennis Brown ou que le DJ Brigadier Jerry soient mentionnés par des surnoms est intéressant en ceci qu'il révèle le souci d'autonomie qui est au cœur même des sound systems. Comme expérience ritualisée, le sound

system implique des connaissances spécifiques, une culture, qui séparent les initiés des profanes.

Mais ce qui unit les participants d'un sound system, ce qui fait communauté entre eux, ce n'est pas tant le fait de connaître les noms ou surnoms des artistes qu'ils apprécient, mais plutôt de partager une expérience commune et festive. L'expérience du sound system est culturelle en ce sens que des significations (musiques, paroles, danses, gestes, exclamations de joie, costumes) y sont produites collectivement selon des règles définies par les participants eux-mêmes, c'est-à-dire de manière autonome. Comme performance, le sound system a aussi une dimension physique et corporelle, il affecte aussi bien l'intellect que le corps, ce qui correspond au modèle du rite : « all because de music a lick yuh / all because de bass rip thru yuh ». Comme le suggèrent ces expressions, l'effet physique de la musique peut s'apparenter à une forme de violence[19].

Nous retrouvons cette vision chez Johnson, où la question du sound system comme espace/temps autonome est formulée en des termes plus directement politiques que chez Glynn. Dans plusieurs poèmes du début de sa carrière, Johnson revient sur la culture des sound systems au Royaume-Uni et son rôle dans l'histoire des communautés immigrées depuis la fin de la deuxième guerre mondiale. Dans 'Five Nights Of Bleeding', il décrit cinq exemples de performances musicales importantes pour les communautés antillaises de Londres. Parmi ces cinq nuits, trois sont des sound systems typiques qui ont lieu dans des quartiers antillais de Londres (Brixton et Railton Road), l'une est un concert de James Brown (ce qui rappelle l'influence du nationalisme noir américain dans les années soixante-dix) et la

[19] En créole jamaïcain, le terme « lick » signifie battre ou frapper. On trouve de nombreuses expressions similaires dans l'univers des musiques jamaïcaines, notamment les fameux vers de Bob Marley dans 'Trenchtown Rock' : « One good thing about music / When it hits you feel no pain / So hit me with music / Brutalise me with music ».

dernière est une « blues dance » (un sound system dans un appartement privé, pratique courante parmi les communautés antillaises de Londres).

Comme Glynn, Johnson manifeste donc le souci d'inscrire son poème dans un contexte historique précis. Dans les deux éditions chez Penguin, chacun des lieux est rapidement décrit dans une note de bas de page. Le poème mentionne également des sound systems et des DJs influents sur la scène anglaise des années soixante-dix comme Soprano B ou King Neville. Ce procédé qui consiste à inscrire le poème dans un contexte précisément déterminé correspond au projet de Johnson d'écrire une contre-histoire des communautés jamaïcaines et antillaises au Royaume-Uni. Ainsi, chaque lieu ou chaque personne est associé à une date qui a une signification forte dans l'histoire de la communauté ; 'Five Nights of Bleeding' est d'ailleurs dédié à Leroy Harris, un anonyme qui trouva la mort lors d'une bagarre, une note de bas de page mentionne à propos de Leroy Harris qu'il fut « a victim of internecine violence ».

Ce qui ressort de cette contextualisation, outre un traitement politique de l'histoire sur lequel nous reviendrons, c'est l'établissement du sound system comme un fait culturel qui doit être compris dans ses propres termes, à partir des codes qui y sont fixés de manière autonome, par et pour ses participants. La multiplication de termes tirés de l'argot des sound systems jamaïcains (« beat », « riddim/rhythm », « soun », « blues dance »), soulignent ce souci de l'autonomie et du local. Ce dont il s'agit ici, c'est d'une célébration de la spécificité culturelle, du local entendu comme lieu autonome d'une production culturelle, et de codes permettant de l'apprécier et de la critiquer. Par l'emploi d'un langage intraduisible, opaque, spécifique, il y va d'un renversement des hiérarchies coloniales par lequel la culture des dominés devient dominante. On peut interpréter les références nominales aux personnes de la même manière, toujours dans le projet d'une contre-histoire effectuée par Johnson.

On retrouve aussi dans 'Five Nights of Bleeding' l'idée du sound system comme cérémonie rituelle : le poème s'ouvre sur l'expression « rituals of blood on the burning », qui est reprise et détournée dans la dernière strophe (« ritual of blood in a blues dance »). Ce rite ne peut agir que sur une communauté déterminée, ici identifiée comme « the rebels ». Comme chez Glynn, le sound system est le lieu d'une célébration culturelle, au sens fort d'un rituel qui agit concrètement sur le corps des personnes engagées et qui vise leur mise-en-puissance : l'expérience du sound system a une dimension politique par laquelle des populations dominées peuvent retrouver une forme de responsabilité et d'agentivité. Cette mise-en-puissance n'est pas qu'un phénomène intellectuel ou psychologique (un accroissement de la confiance en soi), elle affecte aussi le corps même des participants du sound system : « it was a soun shaking doun your spinal column / a bad music tearing up your flesh ».

Le sound system comme cérémonie rituelle implique une séparation entre un espace « sacré », l'intérieur, et un espace « profane », l'extérieur. Dans le contexte britannique, la question des limites entre l'intérieur et l'extérieur prend souvent un tour très concret, dans la mesure où les sound systems ont lieu dans des espaces couverts alors qu'en Jamaïque ils ont le plus souvent lieu dehors[20]. Chacune des nuits évoquées dans le poème se déroule dans un lieu fermé, exclusif, étroit et confiné : la maison de jeunes Sheperd's (« Railton Road Methodist Youth Club, named after the youth leader »), l'ancienne salle de concert The Rainbow dans le quartier de Finsbury Park ou le bar The Telegraph à Brixton. La question de la séparation entre intérieur et extérieur de l'espace/temps du sound system est évoquée explicitement dans la quatrième strophe : « night number three / over the river / right outside the rainbow / inside james brown was screaming soul / outside the rebels were freezing cold ».

[20] Il ne s'agit pas ici d'une règle absolue : des sound systems peuvent très bien se tenir en intérieur en Jamaïque. Mais le rapport à l'espace public n'est pas le même, ni le rapport de force qui oppose la culture des sound systems (minoritaire en Jamaïque comme au Royaume-Uni) à la culture dominante. L'histoire des sound systems au Royaume-Uni est bien décrite dans De Koningh & Griffiths (2003).

Significativement, les rebelles restent à l'extérieur et subissent l'assaut des forces de police : « babylonian tyrants descended / pounced on the brothers who were bold ». L'espace/temps sacré du sound system est en quelque sorte profané, son autonomie est abolie par l'irruption d'une force extérieure. La mise-en-puissance des participants se retourne en violence, qui est ici légitimée comme manière d'autodéfense (« the bile of oppression was vomited / an two policemen wounded / righteous righteous war »). La question des limites du sound system, de son autonomie comme espace/temps, est donc liée à la question de la violence et de sa légitimité : il y va d'une forme de résistance à l'ordre colonial, ici exacerbée en un affrontement violent avec la police.

Dans les autres strophes pourtant, la violence ne se déchaîne pas légitimement en réponse à une agression extérieure, mais prend sa source dans la communauté même des participants. La petitesse du lieu et la possible claustrophobie qui en résulte, l'ingestion de substances psychotropes et le pouvoir même du sound system (l'effet physique du son porté à un volume extrême) peuvent être causes de violence : « two rooms packed and the pressure pushing up / hot. hot heads. ritual of blood in a blues dance ». Le sound system peut opérer un renversement positif (une mise-en-puissance des participants qui font communauté) tout aussi bien qu'un renversement négatif (une brisure, un éclatement de la communauté dans la violence). La première strophe donne le modèle de ce renversement négatif ; le propos du poème est justement de dénoncer les violences intracommunautaires, alors même que ces communautés sont déjà victimes d'une violence d'état. Chaque strophe se termine donc sur les vers « it's war amongst the rebels / madness…madness…war », sauf la quatrième, seule instance de violence légitime. De même, la violence au sein du sound system est clairement dénoncée d'un point de vue moral : « rebellion rushing doun the wrong road / storm blowing doun the wrong tree ».

L’espace/temps du sound system est associé à des images qui reflètent la réversibilité de la mise-en-puissance qui s’y joue, comme celle du courant électrique :

> soprano B sound system
> was a beating out a rhythm with a fire
> coming doun his reggae-reggae wire
> it was a soun shaking doun your spinal column
> a bad music tearing up your flesh
> an the rebels them start a fighting
> the yout them jus turn wild

Johnson utilise aussi l’image d’une bulle où s’accumulent toutes les tensions de la communauté et qui éclate :

> soun coming doun neville king’s music iron
> the rhythm jus bubbling an back-firing
> raging and rising, then suddenly the music cut
> steel blade drinking blood in darkness

Les images du verre brisé et des lames de couteaux sont obsédantes dans le poème, ainsi que celle du sang versé ; la violence est présentée comme l’éclatement, la fragmentation de la communauté.

Nous retrouvons des caractérisations similaires du sound system dans ‘Bass Culture’, écrit à la même période. Le sound system apparaît comme un espace/temps autonome où se déroule une sorte de cérémonie rituelle qui vise la mise-en-puissance des participants ; il est clairement présenté comme un lieu de culture, et pas simplement de divertissement, comme le

souligne le titre. Le poème reprend les images obsédantes d'accumulation d'énergie dans un espace confiné, sur le point d'exploser :

all tensed up
in di bubble an di bounce
an di leap an di weight-drop

it is di beat of di heart
this pulsing of blood
that is a bubblin bass
a bad bad beat
pushin gainst di wall

[…]

culture pulsin
high temperature blood
swingin anger
shattering di tightened fold

[…]

for di time is nigh
when passion gather high
when di beat jus lash
when di wall mus smash
an di beat will shiff
as di culture alltah
when oppression scatta

Les dernières lignes soulignent la question de l'autonomie culturelle, qui implique une résistance, parfois violente mais toujours légitime, à la culture dominante, qui perpétue les gestes d'émancipation des esclaves :

> latent powa
> in a form resemblin madness
> like violence is di show
> burstin outta slave shackle
> look ya! boun fi harm di wicked

Dans 'Dread Beat and Blood', le sound system est aussi un espace confiné (« a small hall soaked in smoke »), tout le propos du poème est de montrer son ambiguïté et sa réversibilité. Ainsi, on passe d'une forme de célébration joyeuse à un déchaînement de violence qui se retourne contre la communauté elle-même, deux expériences qui sont décrites dans des termes étrangement similaires :

> music blazing sounding thumping fire blood
> brothers an sisters rocking stopping rocking
> music breaking out bleeding out thumping out fire
> burning
> […]
> rocks rolling over hearts leaping wild
> rage rising out of the heat an the hurt
> an fist curled in anger reaches a her
> then flash of a blade from another to a him
> leaps out for a dig of a flesh of a piece of skin
> an blood bitterness exploding fire wailing blood
> and bleeding

Dans ‘Street 66’, Johnson relate son expérience lors d’une fête dans un appartement privé. Cette expérience est de l’ordre d’une mise-en-puissance : « cause when di muzik met I taps, / I felt di sting, knew di shock / yea I had to do an ride di rock ». On peut signaler aussi à ce titre l’emploi de l’adjectif « mighty » pour qualifier la performance du DJ I-Roy ; l’expérience de mise-en-puissance est par ailleurs qualifiée de « mystique » par Johnson dans la première strophe. Cette libération de puissance est liée à une forme de violence : « vibratin violence / is how wi move / rockin wid green riddim ». Elle est aussi ritualisée, régie par des codes spécifiques, en l’occurrence une danse (« Western did a scank ») et des manifestations collectives de joie (« an each one lawf / him feelin irie, dread I »[21]). L’autonomie de l’espace/temps du sound system permet la mise-en-puissance des participants et un renversement des hiérarchies sociales : « ‘Street 66,’ di said man said, / any policeman come yah / will get some righteous raas klaat licks, / yea man, whole heap a kicks ». Ironiquement, cette déclaration est elle-même renversée avec l’arrivée effective des forces de l’ordre à la fin du poème, qui tentent précisément de se faire ouvrir la porte, de pénétrer physiquement et symboliquement dans l’espace/temps autonome de la « blues dance » ; cette dimension est renforcée par le fait que la force publique entre dans un appartement privé. La fin du poème laisse l’issue du conflit ouverte.

Dans ‘Call it what yu like’, Zephaniah revient sur un épisode marquant de l’histoire des sous-cultures reggae et punk à Londres, qu’il résume brièvement ainsi dans une note de bas de page : « A tribute to the Punks and Anti-Nazi campaigners who battled hard on 29th June 1979 when a group of National Front members invaded a rave at Acklam Hall, Ladbroke

[21] L’expression « dread I » est une autre exclamation de joie typiquement rasta.

Grove, West London »[22]. La première strophe du poème l'inscrit dans ce contexte spécifique en précisant la date exacte, le lieu et le nom des groupes qui se produisirent sur scène. Ce type de concert n'est pas un sound system au sens strict, d'où sans doute le terme « rave » dans la note, et on peut noter que parmi les groupes cités, un seul est un groupe de reggae[23]. Le public lui-même n'est pas constitué que de Jamaïcains ou d'Antillais, mais de toutes les communautés victimes de violences racistes : « India rocking, / England rocking, / Africa a rock / To de Roots Rock Reggae »[24].

Il s'agit là d'un point important que nous développerons en détail au chapitre 3. La communauté dont il est question n'est pas tant un mélange de communautés, ni même l'expression d'une culture anti-raciste transcommunautaire, définie négativement par le fait de subir une violence commune. Elle est bien plutôt la communauté formée par les participants à l'intérieur même de l'espace/temps du sound system et comprise dans cet espace/temps, donc éphémère. Cette communauté abolit les identités ethniques dans une expérience commune, égalitaire et autonome : « We dip wid de beat / We turn an repeat / We ride pon de beat, / Yes, cool runnings / Kinda beautiful fe see / How everyone rock free ».

La question de l'autonomie implique une forme de clandestinité, qui est d'abord mentionnée par le biais d'une anecdote, lorsque le poète/narrateur explique qu'il ne payait jamais pour entrer dans cette salle de concerts. Le sound system implique une forme

[22] Zephaniah livre ici un témoignage personnel qui met en cause les versions officielles. La police n'étant intervenue qu'après la fin de l'affrontement, elle n'a pas pu déterminer exactement qui était à l'origine de l'agression ; Zephaniah mentionne d'ailleurs ce fait (« Not one police number came »). D'autre part, le groupe d'agresseurs, des skinheads du quartier de Notting Hill Gate où se situe Acklam Hall, ont nié dans les médias toute forme d'implication dans des mouvements d'extrême droite. On trouvera un témoignage détaillé sur les événements d'un des musiciens présents et des articles de presse sur le site Urban 75 (http://www.urban75.org/music/beggar.html).

[23] Il s'agit des Samaritans. Les autres groupes, notamment Beggar, la tête d'affiche, étaient des groupes de punk-rock. Acklam Hall fut l'une des salles majeures pour les sous-cultures urbaines du Londres de la fin des années soixante-dix, aussi bien la culture du sound system (avec des concerts d'artistes reggae britanniques importants comme Bim Sherman ou Prince Far I) que la culture punk (avec des concerts de Stiff Little Fingers, Joy Division ou The Clash).

[24] Le concert fut organisé pendant la campagne Rock Against Racsim, lancée par des musiciens britanniques en réaction au développement de l'extrême droite (Enoch Powell, le National Front) et au soutien de certains artistes à ces mouvements (notamment Eric Clapton et David Bowie). En 1978, Rock Against Racism organisa plusieurs grands concerts à Londres et Manchester où se produisirent des artistes reggae (Steel Pulse, Aswad, Misty in Roots) et punk (Buzzcocks, Sham 69, Stiff Little Fingers, Elvis Costello).

d'économie autonome, et un déplacement des notions de légalité et de légitimité : ce qui est légal ou légitime à l'intérieur d'un sound system ne l'est pas forcément à l'extérieur[25]. Cette question est abordée explicitement dans 'Do Something Illegal', où l'expérience corporelle et intellectuelle du sound system, qualifiée de mystique et de magique, est présentée comme une activité illégale, ce qui souligne son potentiel subversif :

> Let sweet thoughts within you grow
> An let your body celebrate
> Letting your body go
> As righteous sounds communicate,
> When de dub has made you rise
> An all of you are real an regal
> Move de body riddim wise
> An do something illegal.

L'expérience du sound system est de l'ordre d'une élévation spirituelle qui aboutit à une agentivité et une puissance retrouvées, comme le souligne l'adjectif « regal ». C'est la même chose qui se joue dans 'Call it what yu like' où la communauté éphémère du sound system parvient à se défendre et repousser ces agresseurs, de la même manière que pourrait le faire une foule lors d'une manifestation politique.

[25] La question de l'autonomie culturelle et politique a un aspect spécifiquement légal ou juridique pour les Antillais du Royaume-Uni et d'autres communautés immigrées, victimes de lois racistes comme le fameux Vagrancy Act de 1824, un texte de loi originellement voté pour interdire le vagabondage et la mendicité dans les rues des villes, et qui fut utilisé comme garantie juridique par la police dans les années soixante-dix et quatre-vingt pour justifier des arrestations massives de populations immigrées à partir de simples suspicions, d'où son surnom de « sus law » dans les communautés antillaises.

Sound systems et poésie en performance

Dans le contexte créole, la mise-en-puissance qui résulte de l'expérience du sound system peut être analysée comme une manière de rétablir des continuités perdues avec les cultures africaines. Cette vision peut s'expliquer notamment par l'influence du mouvement Rastafari à la fois sur la société et la culture jamaïcaine. Cette influence s'est concentrée en particulier sur la musique, précisément pour des raisons spirituelles qui tiennent à une conception mystique de l'expérience musicale qui est également revendiquée par les dub poets qui décrivent souvent le sound system en des termes quasi-religieux ; les Rastas la résument dans la fameuse expression « word sound have power »[26]. A nos yeux, cette expérience de mise-en-puissance est avant tout politique, nous le démontrerons en détail au chapitre 5. Si les Rastas, qualifient de mystique l'expérience du sound system, c'est qu'elle affecte à la fois le corps et l'esprit des participants à travers divers comportements rituels dont nous avons vu des exemples. A ce titre, la séparation entre initiés et profanes se double d'une confusion entre ce qui se passe à l'extérieur, sur le corps des participants (ingestion de substances adjuvantes, danse, impact physique du son) et ce qui se passe à l'intérieur, dans l'esprit des participants (paroles des chansons jouées, paroles du DJ, paroles des participants eux-mêmes, élévation spirituelle).

Lors de cette expérience totalisante, il s'agit de reconstruire une continuité culturelle qui puisse contrer la cassure de la Traite et restaurer la gloire perdue des esclaves. Les noms

[26] Significativement, Habekost a repris cette expression pour intituler son recueil de dub poetry paru en 1986. La plupart des dub poets sont des Rastas et même Johnson, qui ne l'est pas, reconnaît l'influence de cette philosophie sur son travail. On peut d'ailleurs noter qu'il insiste plus sur des pratiques culturelles que sur des dogmes religieux : « Rastafari is a part of my historical heritage and a part of my cultural roots. Rasta has influenced Jamaican culture in a very big way. Not only in terms of the music but in terms of spirituality that it lent to reggae. Also in terms of the language, the Rastafari that has become a part of everyday Jamaican parlance, spoken by non-Rastafarians. My very first group was, in fact, called Rasta Love; which was a group of Rasta drummers. We used to accompany my poetry with bass drum, funde drum and repeater drum. In all of my albums, there's also some repeater playing percussion in the background. Rasta is important for me on that level – as a cultural force that broadened our consciousness and opened our consciousness to our African heritage and our African ancestry ».

que se donnent les artistes rastas reflètent cette puissance qu'ils retrouvent lors de leurs performances par l'adjonction de termes comme « prince/princess » ou« king/queen ». Plus généralement, les communautés rastas adoptent des pratiques culturelles qui sont de l'ordre de la continuité avec l'héritage africain et qui touchent le corps (cheveux, vêtements, consommation de nourriture, de boisson, de « drogues », vie en communauté et pratique de l'autosuffisance) et l'esprit (pratique de la méditation, pratique de la lecture/récitation/éxégèse collective de textes bibliques que les Rastas appellent « groundation », pratique des arts et de la musique en particulier, activités éducatives). L'exemple de la fameuse coiffure typique des Rastas est intéressant du point de vue de la mise-en-puissance : il est à la fois une reprise de certains mythes bibliques[27] et un hommage au mouvement Mau Mau au Kenya dans les années cinquante[28]. Cet exemple est aussi révélateur en ceci qu'il montre bien que la continuité avec les cultures africaines n'est pas donnée de manière absolue, mais qu'elle est une re/création qui s'opère à partir de processus de déconstructions et de reconstructions qui s'appliquent aussi bien à des faits historiques (les luttes coloniales en Afrique) que de récits mythiques (la Bible).

C'est dans ce contexte que s'inscrit la dub poetry, au sens où, comme nous l'avons vu dans les poèmes, la culture n'est pas vue non pas tant comme un ensemble figé d'artefacts, mais comme un ensemble de modes de production, de diffusion et de consommation de significations collectives. Le sound system comme performance artistique, qui mêle poésie, musique et danse, offre un exemple de cette vision de la culture. Si les dub poets disent s'inscrire dans la culture du sound system, c'est précisément en tant qu'elle est une culture, un espace/temps où s'élaborent des significations collectives. Le langage est mis en œuvre dans

[27] Les Rastas se réfèrent évidemment à Samson, mais aussi au livre des Nombres (6.5).

[28] De 1952 à 1956, l'ethnie Kikuyu s'organisa en un mouvement armé de libération dirigé contre le gouvernement colonial et les colons, informellement mené par Jomo Kenyatta. Cette révolte, la plus massive de toutes les colonies britanniques en Afrique, fit énormément de victimes chez les colons et fut réprimée dans le sang par le gouvernement britannique (environ 4000 morts chez les rebelles). En signe de protestation, les insurgés décidèrent de ne plus couper leurs cheveux et leur barbe jusqu'à la victoire ; les photos de cette révolte parues dans la presse britannique parvinrent jusqu'en Jamaïque et firent grande impression sur les Rastas, qui identifièrent leur combat à celui des Kikuyu.

l'expérience du sound system, grâce aux paroles des chansons, aux interventions du ou des DJs et à celles des spectateurs. En ce sens, il fournit aux dub poets un modèle culturel pratique et théorique pour l'élaboration collective et autonome d'un langage poétique en performance.

La dub poetry est une forme de poésie en performance, elle requiert un public et un espace/temps non pas métaphoriques mais réels ; c'est en ce sens qu'elle est le plus intimement liée aux sound systems. Pour tous les poètes, la confrontation directe avec le public est la finalité de leur travail poétique, plus que la publication de textes écrits ou d'enregistrements. La performance poétique est une expérience qui nécessite un espace/temps autonome et une communauté qui tout à la fois crée cette expérience et est créée par cette expérience. Comme le suggère le modèle du sound system, ces performances sont par définition éphémères et nomades : n'importe quel lieu peut devenir un sound system du moment que s'y constitue une communauté d'auditeurs qui participe à un échange avec le poète, et qui n'existe que dans cet échange, c'est pourquoi nous parlons du sound system ou de la performance poétique comme d'un espace/temps.

Il en va de même pour la communauté du sound system : elle n'existe que dans l'espace/temps contingent d'une performance spécifique. Comme nous le verrons au chapitre 3, la culture de la performance implique un rapport performatif à la communauté. Au fond, ce qui se joue c'est l'établissement dans l'expérience du sound system d'une communauté temporairement unifiée, il y va de quelque chose comme d'une communion ou d'une communisation (un processus d'identification), plus que de la glorification de communautés définies hors de cet espace (une essence identitaire, qu'elle soit nationale, ethnique, raciale, d'âge, de genre ou de classe sociale). Le caractère contingent et performatif du sound system permet aussi de comprendre que la question de l'autonomie ne peut être une donnée absolue mais doit être renégociée à chaque performance, elle n'est pas tant un ensemble de règles universelles et abstraites qu'une nécessité et une capacité de redéfinir des règles communes

dans chaque contexte de performance ; nous développerons ce point en détail au chapitre 4. La culture des sound systems, dans laquelle s'inscrivent les pratiques des dub poets, est en ce sens diasporique et transnationale, elle peut se déplacer et toucher des individus issus de cultures très éloignées des cultures antillaises. Les poèmes cités en fournissent un bon exemple, le déplacement de la culture des sound systems au Royaume-Uni montre sa capacité à être réappropriée selon les alliances contingentes entre diverses sous-cultures urbaines.

Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons présenté et analysé les poèmes de manière conventionnelle, comme des textes écrits, ce qu'ils sont d'ailleurs en partie. Mais tous ces poèmes font aussi l'objet de performances en public, dont certaines sont enregistrées. On pourrait dire que dans ces performances se joue une forme de mise en abîme par laquelle la performance du DJ et du sound system est dédoublée par celle de Johnson et du Dub Band. Ainsi, l'expérience du sound system n'est pas simplement décrite ou représentée, elle est plutôt re/crée ou re/vécue, ce qui implique tout à la fois une répétition d'éléments connus et une reconfiguration de la composition de ces éléments. Ceci vaut pour la performance des sound systems telle qu'elle est décrite dans les poèmes : dans 'Sound Rap' elle est clairement présentée comme un nouvel arrangement de matériel déjà connu, ce qui procure au public la joie paradoxale de reconnaître les morceaux tout en étant constamment surpris par la manière dont ils sont réappropriés par les opérateurs du sound system :

> An de D.J. talk
> an de man D. Brown
> a put de rhydm down,
> wid an Ire backing

from Robbie an Sly,

wha a mek de drum

an de bassline cry,

wid de man Yellowman

jus a mek di dance ram,

wid de man Brigadier

who a talk Gods plan

handin over to de man

call Scientist,

whose mixin skill

should not be missed,

because every likkle rhydm

yuh just can’t resist,

when de sound cum to we area!

Ce sont ces processus de déconstruction/reconstruction, omniprésents dans la sphère créole et plu spécifiquement dans la culture du dub et des sound systems, que les dub poets tentent d’appliquer au langage poétique, qui est avant tout conçu sur le mode de la performance, dont le sound system constitue le modèle. C’est avant tout en cela que la dub poetry s’inscrit dans le contexte spécifique des musiques populaires jamaïcaines contemporaines, et c’est ce que nous nous attacherons à démontrer dans la suite de cette étude.

CHAPITRE 2

Dub poetry et littératures antillaises anglophones

Dub poetry et canon littéraire

L'objet de ce chapitre sera d'explorer les relations entre la dub poetry et les littératures antillaises anglophones. Nous aimerions qu'il soit lu en parallèle du chapitre précédent afin que cette lecture conjointe fasse apparaître une des facettes du caractère hybride de la dub poetry, qui s'ancre dans deux traditions culturelles hétérogènes. Si nous avons pu constater dans le chapitre précédent que les relations entre dub poetry et musiques populaires sont souvent décrites comme organiques, il est loin d'en être de même pour les relations qu'elle entretient avec les institutions littéraires.

En effet, la culture populaire dans laquelle la dub poetry s'inscrit semble s'opposer en bien des points à un certain canon de la littérature anglophone, en particulier tel qu'il a pu être construit et transmis dans l'univers de la plantation. Dans le contexte des années soixante-dix, certains artistes dont les dub poets ont tenté d'élaborer une esthétique alter/native oppositionnelle fondée sur la perpétuation d'une origine africaine, la centralité de l'oralité et de la performance et la responsabilité sociale du poète vis-à-vis de sa communauté, en réponse à ce qui était perçu comme la tradition littéraire européenne, occidentale ou britannique, fondée sur l'écriture et impliquant une forme de désengagement du poète. Ainsi, certains dub poets vont aller jusqu'à rejeter en bloc les notions mêmes de « littérature » et de « poésie » ; à l'inverse, beaucoup de critiques vont refuser de considérer la dub poetry comme de la littérature sérieuse, voire comme de la littérature tout court.

Ces conflits peuvent être expliqués par l'histoire littéraire des colonies britanniques aux Antilles. La littérature, à la fois comme ensemble de textes et comme mode de production

et d'évaluation de ces textes, avait une place de choix dans l'entreprise coloniale, dont elle constituait l'une des assises dans le domaine culturel :

> The genesis of a Caribbean aesthetic has been traced by many scholars of the tradition to a desire to decolonize and indigenize imaginatively and to claim a voice for a history, a geography and a people which had been dominated by British Victorians – both literally and literarily. Certainly this desire to reclaim and restore alter/native cultural traditions has been a prime motivating factor for many Caribbean writers throughout the twentieth century, and any attempt to assess a Caribbean aesthetic must clearly take into account the influence which British colonial educational policy more generally would have exercised over notions of the literary and of emerging post-colonial identities. Colonial institutions had played a primary role in determining the nature and value of literature in the West Indies. The literature selected for dissemination served the interests of colonial policy and as such was ideologically motivated in the very essence of seeming to be devoid of ideology. Many of the texts which were promoted by school syllabuses as unproblematically apolitical are interesting subjects for trans-contextual analysis. […] Indeed, the cultural politics of the canon and the way in which the now familiar notion of English literature was constructed in line with the colonial project to educate 'the natives' has generated interesting debates within Caribbean writing itself. (Donnell & Welsh, 1996 : 4-5)

La littérature fut donc l'un des éléments clés dans l'acculturation des esclaves, qui n'eurent d'ailleurs pendant longtemps accès ni à la lecture, ni à l'écriture. Comme nous l'avons évoqué dans l'introduction, ce type de politiques culturelles est basé sur une vision conservatrice de la culture comme ensemble de normes esthétiques. Dans cette vision, la culture comme la littérature sont conçues sur le modèle religieux du canon, notion qui peut être définie ainsi :

> A body of writing recognized by authority. Those books of holy scripture which religious leaders accept as genuine are canonical, as are those works of a literary author which scholars regard as authentic. The

> canon of a national literature is a body of writings especially approved by critics or anthologists and deemed suitable for academic study. (Baldick, 1990 : 33)

La critique postmoderniste a bien montré que la littérature (comme la culture en général) est un champ social où se déploient des relations de pouvoir. Plus qu'à un ensemble de textes en tant que tel, la notion de canon renvoie à des manières de structurer le champ littéraire et, au-delà, le champ linguistique tout entier selon un principe d'autorité qui reproduit et renforce les hiérarchies sociales. Le canon est une fonction sociale qui permet d'attribuer à des textes une valeur littéraire ou religieuse. L'autorité sociale du texte canonique est garantie par son origine (son auteur), elle implique des manières spécifiques de concevoir et de composer des textes ; cette origine est elle-même reconnue et certifiée par les interprètes du texte, ce qui implique des manières spécifiques de lire et de critiquer.

Nous reviendrons en détail au chapitre 8 sur cette critique de la littérature comme champ social et symbolique, inspirée de Barthes, Foucault et Deleuze aussi bien que des « cultural studies » ou du « new historicism ». L'effet conjugué de ces approches théoriques et des pratiques littéraires postmodernistes peuvent mener à penser que des notions comme celles de canon ou d'auteur n'ont plus de pertinence pour discuter des littératures contemporaines. Il semble qu'il n'en soit pas de même dans les nouvelles nations postcoloniales, où le canon littéraire a une existence concrète, comme le rappelle Burnett :

> There is a surprisingly large body of early verse either from or about the British West Indies. It reflects the prevalent European tastes, following well-established literary models and employing a poetic diction in which the slaves are referred to, if they are mentioned at all, by epithets such as 'sable' or 'sooty'. For virtually two centuries the written poetry of the region was, with one exception, the product of the white ruling classes, the only literates. (Burnett, 1986 : xliii)

Etymologiquement, le terme canon renvoie à la norme, littéralement à la règle ; dans le contexte des Antilles anglophones, la notion même de poésie est associée à des règles strictes de composition et reflète l'aliénation culturelle qui est au cœur du projet colonial :

> In the eighteenth and nineteenth centuries, poetry from or about the West Indies exemplifies mastery of an inherited medium, an almost automatic troping of Caribbean experience with British figurations. The models for form and diction derive from pastoral, epic, and satire, from odes, heroic couplets, and blank verse. This is true even of the most knowledgeable native authors, even of those poems which incorporate criticism of slavery and other colonial policies. The writers (many of them visitors rather than permanent residents) place their work unself-consciously in the British tradition, and seem unaware of one another. (Breiner, 1997 : 105).

Les luttes des esclaves et de leurs descendants pour une autonomie politique et culturelle vont s'exprimer par des développements littéraires au vingtième siècle qui sont de l'ordre de ce que Donnell et Welsh appellent une créolisation du canon. Ce terme est intéressant car il rappelle que, pour les écrivains antillais, il n'y pas de tradition culturelle alternative bien établie, ayant conservé un minimum d'autonomie, qui puisse constituer une base de résistance à l'ordre colonial. Cette perte des cultures africaines originelles implique, selon Cooper, une attitude apparemment paradoxale vis-à-vis du canon :

> Rather, it is to recognise that in neocolonial societies such as ours, the very acknowledgement of certain distinctly Jamaican 'noises' as 'art' implies a transgressive ideological position that redefines the boundaries of the permissible, legitimising vagrant texts that both restructure the canon and challenge the very notion of canonicity. (Cooper, 1993 : 15)

Ces lignes ne nous semblent pas avoir perdu de leur pertinence, et le travail des dub poets s'inscrit en plein dans ce type de problématique. Rappelons toutefois que lorsque nous

utilisons le terme canon, nous ne l'entendons pas principalement comme un ensemble fixe textes, car dans le domaine littéraire, cet ensemble ne cesse de varier en fonction des contextes géographiques et historiques. Ce qui varie moins, c'est la fonction du canon comme ensemble de dispositifs permettant d'attribuer une valeur sociale à des textes, et c'est précisément cette fonction qui est remise en question par les dub poets, aussi bien d'un point de vue théorique que dans leur pratique même.

Donnell et Welsh montrent bien que le canon de la littérature antillaise anglophone qui naît au vingtième siècle s'est transformé et élargi pour inclure de nouveaux auteurs et de nouveaux textes, qui ont fini par supplanter les modèles importés d'Europe :

> Looking back, […] certainly a great proportion of the one hundred or so novels published during this period [1948-1958] formed what is often regarded as the canon of Caribbean literature. […] Significantly, almost all these writers, Samuel Selvon, V.S. Naipaul, Lamming, Andrew Salkey, Wilson Harris, Edgar Mittelholzer, Kamau Brathwaite, John Hearne, Jan Carew, V.S. Reid, Walcott, were male, educated, middle class and – with very few exceptions – based in England at this time. […] It is impossible to over-estimate how influential this canon of writers has been in framing notions of a developing Caribbean literature and in establishing agendas for popular criticism […]. (Donnell & Welsh, 1996 : 216-217)

Pour autant, il y va encore, dans ces années précédant les indépendances, d'un rapport à la littérature comme norme, à la fois un ensemble de règles internes, textuelles, de composition formelle et un ensemble de règles externes, critiques, de structuration hiérarchique d'un champ social par attribution d'une valeur esthétique. C'est exactement ce que rappelle Breiner, qui montre que les poètes des années soixante-dix inaugurent un nouveau rapport social à la littérature :

> It is emblematic that ACLALS[1] begins with the poet ranged against the novelists. During the 1960s the success of compatriots who had gone to England to write and publish set in high relief the uncertainty about a serious audience for poetry. Lamming, Wilson Harris, and Edgar Mittelholzer in particular, who went to England and abandoned poetry for fiction, stood as disheartening examples, drawing all too much attention to the hard fact that a writer's choice of genre had economic and societal implications. The international success of West Indian fiction pressed poets to define the project unique to their poetry, to clarify the "function" of poetry as distinct from that of fiction. (Breiner, 1997 : 6)

Les travaux des dub poets se distinguent aussi bien des textes littéraires transmis par les institutions coloniales que des romans écrits par la génération d'écrivains antillais qui les précède. Mais surtout, et c'est ce que nous espérons montrer dans ce chapitre, elle participe d'un vaste mouvement de déconstruction de la littérature comme fonction sociale et rejoint en certains points des pratiques et des théories postmodernistes ou postcoloniales.

La question de la relation de la dub poetry à une tradition littéraire et poétique semble être un thème assez prégnant dans notre corpus, nous y trouvons plusieurs poèmes qui expriment la volonté des poètes de se situer dans l'histoire et la tradition littéraires. 'Rapid Rappin' de Zephaniah peut fournir une bonne introduction à l'aspect problématique de ces relations. D'une part, le poème déploie un éventail de stratégies qui visent à ancrer le travail du poète dans une contre-tradition de résistance, avec à la fois une évocation des liens de fraternité qui unissent les dub poets (toute une strophe est consacrée à l'énumération et à la glorification des « grands noms » de la dub poetry), et un ancrage dans un socle commun aux cultures de l'Atlantique Noire (références notamment à certains rappeurs américains). Comme nous l'avons vu au premier chapitre, cette résistance culturelle implique aussi des pratiques

[1] « Association for Commonwealth Literature and Language Studies » qui organisa un colloque important en 1971 sur le jeune campus de l'UWI (University of the West Indies) à Kingston, dont l'un des moments mémorables fut, selon Breiner, la discussion entre le poète trinidadien Kamau Brathwaite, le romancier V.S. Naipaul exilé à Londres et l'écrivain indien Raja Rao, précisément autour du thème « The Function of the Writer in Society ».

spécifiques relatives à l'oralité, à la responsabilité communautaire du poète et à l'élaboration collective d'un discours poétique et politique autonome.

Dans ce contexte, la tradition littéraire, la « littérature », est perçue comme un des lieux où doit se déployer la résistance culturelle, ce qui implique chez Zephaniah une défiance vis-à-vis des pratiques scripturales et des institutions littéraires :

> Long time agu before de book existed
> Poetry was oral an not playing mystic
> Poetry was something dat people understood
> Poetry was living in every neighbourhood
> Story telling was compelling listening, an entertaining
> Done without de ego trip an nu special training
> Found in many forms it was de oral tradition
> When governments said quiet, poets said no submission.

Mais nous trouvons dans le même poème l'expression de postures très différentes, voire opposées. En effet, il s'ouvre sur une invitation faite aux critiques à s'intéresser à la dub poetry et aux autres formes « sœurs » comme le rap ou le slam :

> Intellectuals an sociologists mus come an see
> What is happening now orally,
> It is really making history bringing poetry alive
> To a dub or funky reggae, to jazz music, rock an jive

D'une part donc, le poète manifeste une volonté de voir son travail inclus dans le canon littéraire, il s'agit d'obtenir une reconnaissance sociale, elle-même basée sur l'attribution par les critiques d'une valeur littéraire et poétique, pour des textes qui, historiquement, furent exclus du champ de la littérature. D'autre part et paradoxalement, cette volonté est

indissociable d'une nécessité de déconstruire les notions même de canon et de canonicité en exposant sa fonction même de hiérarchisation sociale :

> Now some write it, some chat it
> Some money people back it,
> Now some rant it, some chant it
> Like me, some do it reggaematic,
> Some rap it up an rap it out
> Jazz people do Jazzoetry
> Nu matter how yu check it all of it is poetry
>
> I hav nu hang ups bout de Black chat form
> Dis is so important it mus break de norm,
> I hav no hang ups bout its style or rhyme
> If a feeling has nu word I mek one a mine,
> I tink it is important fe tell dis to people
> Poetry was stolen from us an dat was evil,
> Put upon de bookshelf by de type dat likes to analyse
> Discussed in classy journals by de type wid reading eyes.

Le projet des dub poets consiste en une réappropriation collective et égalitaire, populaire, de la culture (selon le modèle du sound system), mais aussi spécifiquement de la littérature et de la poésie. Ce projet implique des pratiques de la littérature qui soient non canoniques, où la valeur poétique n'est pas attribuée seulement par des critiques, mais aussi par le public dans l'expérience directe de la performance. C'est ainsi qu'on peut interpréter les propos de Donnell et Welsh lorsqu'elles parlent de critique populaire, comme d'une déconstruction/reconstruction de la fonction sociale de la critique culturelle et littéraire ;

Breiner propose quant à lui de penser la question même de la poésie antillaise anglophone à partir de sa fonction sociale et du rôle des critiques, « institutionnels » et « populaires ».

Nous retrouvons des éléments similaires à l'œuvre dans 'Dis Poetry', dont le titre annonce d'emblée qu'il s'agit d'une tentative d'autodéfinition poétique. Le poème s'inscrit dans une culture orale et met en avant certaines de ces caractéristiques comme la versatilité du DJ, la simplicité et la spontanéité du langage poétique, ou le caractère collectif et autonome de la production de ce langage :

> De tongue plays a beat
> De body starts skanking,
> Dis poetry is quick an childish
> Dis poetry is fe de wise an foolish,
> Anybody can do it fe free,
> Dis poetry is fe yu an me

C'est à ce titre que le poète prend ses distances vis-à-vis de certains textes poétiques canoniques, pour prôner l'emploi de modèles locaux, autonomes : « I've tried Shakespeare, Respect due dere / But dis is de stuff I like », « I've tried to be Romantic, it does nu good for me / So I tek a Reggae Riddim an build me poetry ».

Le souci exprimé ici est celui de l'authenticité, qu'on entendait déjà dans 'Rapid Rappin' à travers le thème de l'usurpation culturelle. Ce point est éminemment problématique et nous y consacrerons un chapitre entier. On peut malgré tout remarquer que la question de l'autorité culturelle est source de tensions dans la mesure où, si les textes poétiques eux-mêmes ne sont pas rejetés, les « institutions » gardiennes du canon, c'est-à-dire les modes d'attribution d'une valeur sociale à ces textes, le sont : « I pass thru University / I pass thru

Sociology / An den I got a Dread degree / In Dreadfull Ghettology ». La légitimité institutionnelle, canonique et hiérarchique, doit être déconstruite et subvertie pour que s'y substitue une légitimité populaire et égalitaire basée sur l'appréciation directe en performance.

Pour autant, les cultures créoles sont marquées par la coexistence de ces deux types de rapport à la culture et à la littérature, ainsi que par la conscience aiguë que toute culture autonome ne peut qu'être le produit d'une créolisation de ces éléments. En ce sens, il ne nous semble pas que les dub poets soient dans une attitude purement oppositionnelle et afrocentriste de rejet de la « littérature » ; au contraire, si de telles positions apparaissent dans les poèmes, elles coexistent avec la revendication d'une valeur spécifiquement littéraire et s'inscrivent plutôt dans une politique de la réappropriation subversive par laquelle l'autorité sociale du canon est tout à la fois sapée et captée pour légitimer des pratiques historiquement jugées non littéraires ou non poétiques.

Nous voudrions compléter cette ébauche de compréhension des relations entre dub poetry et littérature par une analyse du poème 'If I Woz A Tap Natch Poet' de Johnson. Le titre lui-même est déjà comme un résumé du projet transgressif du poème : l'usage d'une structure hypothétique, d'une orthographe créole ou créolisée et d'un lexique familier signalent la triple entreprise du poète dans ce texte. Il y va premièrement d'une remise en cause de la notion même de ce que pourrait être un « top notch poet », une manière de ridiculiser les poètes qui s'identifient au rôle canonique qui leur est attribué par diverses institutions. Mais il s'agit aussi d'une volonté d'être inclus précisément au sein du canon poétique, inclusion que le titre semble suggérer en négatif. Enfin, cette entreprise s'appuie sur une redéfinition du canon qui permet de résoudre l'opposition apparente entre les deux premiers points : par l'établissement d'un contre-canon, le poète peut aussi bien contester la

canonicité de certains textes, voire la notion même de canonicité, tout en tentant de modifier le canon et donc de s'y inclure.

Ces problèmes sont repris par les deux citations qui ouvrent le poème et qui reprennent la tension entre les dub poets et certains des gardiens de la tradition littéraire. Ainsi le poème est précédé d'une définition extraite du *Oxford Companion to Twentieth Century Poetry* qui propose : « dub poetry has been described as…'over-compensation for deprivation'». A cette citation répond un extrait très célèbre du poème 'Mabrak' de Bongo Jerry : « mostofthestraighteningisinthetongue ». Une fois encore, la poésie est définie à partir de sa fonction sociale et politique, sa légitimité n'est pas institutionnelle mais populaire. Pour autant, le poète s'identifie aussi à une certaine tradition littéraire en citant des écrivains qui sont, à ses yeux, des « top notch poets ». On trouve dans cette liste de noms des poètes antillais anglophones majeurs du vingtième siècle : Derek Walcott, Kamau Brathwaite, Martin Carter ou Lorna Goodison. On y trouve aussi le grand poète afro-cubain hispanophone Nicolás Guillén, des poètes noirs américains comme Amiri Baraka et Jayne Cortez, des poètes africains comme le nigérian Christopher Okigbo ou le congolais Tchicaya U Tam'si, et T.S. Eliot.

Tous ces écrivains peuvent d'un certain point de vue être considérés comme canoniques : leurs poèmes sont publiés par d'importantes maisons d'édition et sont étudiés dans de prestigieuses universités. Mais tout le propos du poème est justement de s'en distinguer, tout en même temps que d'affirmer une forme de parenté avec eux. Autrement dit, le poème célèbre le fait qu'une reconnaissance sociale et littéraire soit attribuée à des écrivains issus de la diaspora noire, mais il suggère aussi que ces auteurs doivent être en quelque sorte décanonisés, qu'on doit se réapproprier leurs œuvres dans un souci d'autonomie culturelle. Tout en même temps qu'il construit un canon alter/natif et qu'il s'y inscrit, le

poème retourne ironiquement la notion même de canonicité pour réaffirmer l'idée d'une légitimité populaire :

ah woodah write a poem
soh rude
an rootsy
an subversive
dat it mek di goon poet
tun white wid envy

like a candhumble/voodoo/kumina chant
a ole time calypso ar a slave song
dat get ban
but fram granny
rite
dung
to
gran
pickney
each an evry wan
can recite dat-dey wan

Réception critique de la dub poetry

La diversité des attitudes des poètes vis-à-vis de certaines traditions littéraires trouve des échos aussi divers dans les réponses critiques formulées à l'égard de la dub poetry. Dès les premières publications, les positions critiques se déploient sur un spectre qui va du rejet le plus absolu à une glorification parfois impressionniste du genre, en décrivant heureusement

quelques textes plus nuancés. Avant d'étudier précisément certains de ces textes qui ont marqué l'histoire de la réception critique de la dub poetry, quelques remarques d'ordre général s'imposent sur le matériel à disposition du chercheur.

Premièrement, il convient de remarquer que très peu de textes critiques prennent la dub poetry pour objet principal ; il n'existe à notre connaissance aucune monographie universitaire sur le sujet. On peut d'ailleurs noter que le matériel universitaire disponible sur le sujet n'est pas abondant, bénéficie de très peu de publicité et reste souvent difficile d'accès. C'est sans doute précisément la popularité du genre, aux deux sens du terme, qui explique ce manque d'attention critique en dehors des petits cercles de la scène littéraire des Antilles anglophones et des nouvelles scènes poétiques du Royaume-Uni, des Etats-Unis et du Canada. Pour ce qui nous concerne ici, notons simplement qu'une grande part du matériel critique provient de la presse, ici entendue au sens le plus large, incluant la presse généraliste, la presse spécialisée (musicale, poétique ou culturelle), la presse électronique.

Il s'agit ici clairement d'un obstacle qui se dresse devant toute recherche dont l'objet est issu d'une culture populaire et qui n'est donc pas nécessairement le terrain privilégié des universitaires. Il faut donc dans un premier temps se débarrasser d'une certaine vulgate critique qui entoure la dub poetry et contribue à la définir auprès du grand public. Il faut ensuite parvenir à faire sens d'une très grande diversité du matériel critique qui inclut des livres et des articles universitaires, mais aussi des articles de presse, des chroniques de concerts ou de lectures publiques ou des entretiens avec des journalistes. On peut noter que les poètes eux-mêmes produisent un certain nombre de textes critiques sur leurs œuvres : préfaces d'anthologies, textes de présentation sur un site Internet, tribunes dans la presse. Nous avons fait ici le choix délibéré de ne pas traiter d'autres sources que les sources universitaires, notamment car nous avons traité ailleurs des représentations de la dub poetry

dans la presse[2]. Nous étudierons les textes critiques en deux parties qui nous semblent refléter l'évolution du discours critique sur la dub poetry d'une vision essentialiste, c'est-à-dire qui fonde l'analyse sur des distinctions essentialisées (entre oral et écrit, populaire et savant, Afrique et Europe) à une vision relativiste qui déplace l'accent sur les phénomènes d'hybridation et de créolisation.

Approches essentialistes

Pour commencer cette exploration des textes critiques sur la dub poetry, il semble nécessaire se s'arrêter sur les ouvrages de Peter Habekost, et notamment *Dub Poetry : 19 Poets from England and Jamaica*, qui fut la première anthologie dédiée au genre, publiée en 1986. Peter Habekost, poète et journaliste allemand, voue une passion à la dub poetry et y consacre une grande partie de son travail : publication d'anthologies et d'ouvrages critiques, entretiens avec des dub poets majeurs, organisation de lectures publiques et promotion du genre auprès du public allemand et ouest-européen.

Ce sont sans doute ces spécificités de l'auteur qui expliquent le caractère à la fois problématique et fascinant de *Dub Poetry*. On peut noter qu'il ne s'agit pas d'un ouvrage universitaire *stricto sensu*, même s'il emprunte très largement aux codes et aux pratiques académiques de l'anthologie. Il s'inscrit donc en plein dans la problématique que nous évoquions au début de ce chapitre et qui est celle de la résistance de la dub poetry à certaines traditions littéraires venues de l'occident (et de son corollaire qui est une certaine résistance du canon littéraire occidental et de ses gardiens vis-à-vis de formes comme la dub poetry). La persona de Habekost, le personnage qu'il s'est construit pour intervenir dans les débats

[2] Lors des études menées sur ce sujet en maîtrise et en DEA.

publics sur la poésie, corrobore cette thèse puisqu'il incarne une forme de résistance aux institutions littéraires allemandes[3]. Voici comment il ouvre son livre :

> Dub Poetry is not something you can really reclothe in other more common-words in order to make it understood by people who don't know anything about it. Like other words and names of the Black Arts Scene 'Sound System', 'Rap', 'MC' or 'Reggae' it's a brandname in itself and not translateable into any other language. Even if a translation in a dictionary can be found it would be nothing more than an overall, generall description, a drawer without any contents if one does't know anything about the origins and the context from which this special label has been developed. Moreover, one only has to look at the word "poetry" to see how strongly we are dominated and formed by Western culture and values. Dub Poetry has nothing to do with the "lyricists" poetry that fills traditional (classic) poetry anthologies. Neither has Dub Poetry anything to do with the "iambic pentameter" which in school stifled many a persons interest in poetry. Nor has Dub Poetry anything to do with that form of "Concrete Poetry" where one word, printed in different sizes, is elevated to a literary piece of art. Habekost, 13.

On le voit, Habekost ancre d'emblée le débat dans les relations complexes entre les deux traditions culturelles que nous avons aussi identifiées comme constitutives du contexte créole d'où naît la dub poetry. Il cherche à produire un discours critique autonome sur la dub poetry, il refuse d'appréhender le genre à travers des filtres culturels hétéronomes provenant d'une autre culture et valorise des concepts indigènes. Cette démarche passe notamment par l'institution d'un vocabulaire critique spécifique, intraduisible, marqué chez Habekost par un usage massif des majuscules, mais aussi par des stratégies de subversion de certains codes académiques. En ce sens, nous nous inspirons fortement de son travail, nous avons nous-mêmes choisi délibérément de commencer cette étude par l'analyse des relations entre dub poetry et musiques populaires et d'aborder uniquement dans un second temps la question des

[3] Christian Habekost est lui-même poète, musicien et journaliste indépendant. On pourra trouver plus d'information sur son travail sur son site Internet : www.chako.de.

relations à la littérature. De même, nous avons voulu établir un vocabulaire spécifique, local, qui, bien qu'indigeste pour le lecteur francophone parce qu'impossible à traduire, engage une volonté d'autonomie conceptuelle. Il nous semble que le discours critique sur la dub poetry doit faire entendre cette autonomie culturelle qui est aussi une résistance et c'est pourquoi il faut la présenter dans ses propres termes.

Mais cette position ne doit pas nous empêcher de critiquer à notre tour Habekost et certains excès auxquels sa dévotion au genre le conduit. Plus particulièrement, la citation précédente offre une vision scandaleusement simplificatrice de certaines traditions littéraires occidentales et des relations que la dub poetry entretient avec elles. Ici, il semble que la position politique de Habekost le pousse à méconnaître, voire à ignorer, le fait qu'il n'existe pas *une* tradition littéraire occidentale et que la poésie précisément est un lieu où la mise en question des pratiques et des théories du langage et de la culture a été la plus multiple et la plus radicale en occident. Notre position critique exclut tout essentialisme, il nous semble que les discours critiques, pour pouvoir faire sens, doivent être de l'ordre de l'historicisation et de la contextualisation, ce qui semble faire parfois défaut Habekost, même s'il identifie bien le problème qui est celui d'une vision de la culture comme norme esthétique, comme canon.

Ainsi, il faut reconnaître qu'il dégage tous les points cruciaux sur lesquels une analyse sérieuse du genre doit se fonder, bien que souvent le travail d'analyse soit pour le moins incomplet. Les quatre champs d'investigation qu'il délimite sont ceux qui sont repris à des degrés divers par tous les critiques de la dub poetry. Premièrement, il s'agit une poésie issue d'une culture populaire, marquée par l'oralité, qui implique des artefacts culturels spécifiques (contes, légendes, proverbes, musiques, poésie) et des manières spécifiques de les produire, les diffuser et les consommer (le sound system représente, on l'a vu, un exemple particulièrement pertinent d'un tel lieu où les artefacts culturels sont mis en commun et en jeu). Deuxièmement, elle est une poésie musicale, qui incorpore à divers degrés la musique :

utilisation d'un accompagnement musical pour la performance publique ou enregistrée des poèmes, mais aussi pour leur composition, développement d'une métrique reggae. Troisièmement, il s'agit d'une poésie politique, politisée, une poésie de résistance qui implique l'emploi de messages politiques explicites, une mise en question de thèmes politiques comme l'identité ou l'autorité et une responsabilité sociale du poète vis-à-vis de la communauté de ses lecteurs/auditeurs. Enfin, c'est une poésie dont le langage même engage les trois aspects précédents par l'emploi subversif du créole.

Nous reviendrons en détail sur ces points tout au long de cette étude. Nous souhaitons juste rappeler ici que le travail d'Habekost est remarquable car il fait apparaître des concepts locaux, spécifiques à la dub poetry, que nous avons repris et développés : nous pensons bien sûr au concept de « sound system » qui fait l'objet d'une conceptualisation assez poussée, mais aussi à des concepts comme ceux de « dub », de « performance » ou de « DJ/griot ». Ce que l'on peut reprocher à Habekost, c'est d'une part de fournir une analyse assez superficielle de ces concepts et des champs contextuels dans lesquels ils s'inscrivent, et d'autre part d'en faire un usage essentialiste. Ainsi, la volonté d'ancrer l'analyse dans un souci du local, que nous reprenons à notre compte, tend à se cristalliser dans des formulations naturalisantes qui font de la dub poetry une poésie orale, africaine, musicale, sans que ces qualificatifs soient mis en question. Autrement dit, l'image de la dub poetry qui se dégage est bien celle d'une résistance culturelle purement oppositionnelle (blanc/noir, européen/africain, écrit/oral, anglais standard/créole) qui nous semble loin de recouvrir la totalité des significations qui y sont mises en jeu.

Nous l'avons vu, la dub poetry n'est le plus souvent pas traitée comme un objet d'étude spécifique, elle apparaît plutôt comme un exemple dans des discussions plus générales sur la littérature ou la poésie antillaises. Ainsi, les premiers textes critiques sur la

dub poetry apparaissent dans des anthologies de poésie antillaise qui ont marqué les années quatre-vingt, et nous allons désormais les analyser en détail. Dans *The Penguin Book of Caribbean Verse in English*, que l'on peut considérer comme la première anthologie « officielle » de poésie antillaise anglophone[4], l'éditrice Paula Burnett consacre les lignes suivantes à la dub poetry :

> Those who were interested particularly in the power of the word realized the artistic potential of this form and began to compose poems to be performed to music. It seems that around 1970 several young Jamaicans began to be popular with audiences for their poetry, notably Mutabaruka and Oku Onuora, and in England, Linton Kwesi Johnson, while Malik was doing a similar thing in Trinidad. Where the calypsonians and reggae musicians had dealt in music, with words, these 'dub poets', as they have come to be known, deal in words, with music, and are just as much at home speaking their poems to an audience as they are in dubbing them over a musical accompaniment. In several cases, poets have issued both voice-only and musical recordings of their work, but acknowledge the part played by music in helping them to reach a wide audience. Although recording tends to 'fix' both text and delivery, most poets insist on the concept of the uniqueness of each performance, and resist the notion of a script, although some have also published books of their work.
>
> Their standpoint tends to be that of the urban poor, oppressed by a prosperous establishment, and their language, like many of the reggae musicians', is influenced by Rastafarian speech. […] They tend to employ the sonorous Rastafarian fusion of Biblical phraseology and 'I'-dominated terms to lend weight to their message, and use proverbs and allusions to popular lore, such as folk-songs and children's rhymes, as a kind of folk wisdom in support of their case. Expert in the skilful manipulation of sound pattern, they often manage to translate the rhythms of reggae into speech patterns, while highly charged phrases from, say, the songs of Bob Marley are quoted for their talismanic value (the repetition of set phrases is one of the universal characteristics of oral literatures). They will use irony but are rarely funny; with them, laughter always has a serious edge. In the hands of a gifted poet such as Michael Smith, […] the art of oral poetry has reached a genuine maturity. (Burnett, 1986 : 41-42)

[4] Ce caractère officiel provident du prestige et de l'autorité de l'éditeur (Penguin) et plus encore de la collection des Penguin Books, ainsi que du statut de l'éditrice Paula Burnett, universitaire reconnue dans le domaine des « minority literatures ». Publiée en 1986, cette anthologie est de fait la première à être sortie des cercles restreints de la littérature antillaise anglophone.

On le voit, les formulations de Burnett sont nettement plus prudentes que celles d'Habekost. Les caractéristiques du genre sont évoquées plus en termes de tendances que d'essences et la description semble rendre justice à l'hétérogénéité et la diversité des pratiques des poètes. Nous retrouvons toutefois en filigrane de ce texte une vision qui oppose radicalement cultures écrites et cultures orales jusqu'à affirmer qu'il existerait des caractéristiques universelles des cultures orales.

Toute sa discussion des relations problématiques des médiums écrits et oraux dans la dub poetry se fonde sur des distinctions essentialisées. Ainsi, l'enregistrement consisterait à « fixer » un matériel oral qui serait essentiellement fluide et variable, alors qu'il existe une multitude de pratiques écrites, notamment poétiques, qui produisent des effets exactement contraires à la fixation, et, qu'à l'inverse, il existe une multitude de pratiques orales qui précisément sont de cet ordre. De même, la « maturité » des dub poets, leur maîtrise des procédés typiques des cultures orales, correspond certes à une volonté de rendre hommage à leur travail, mais révèle en négatif une vision hiérarchique du champ littéraire comme canon, incluant de « grandes » œuvres et de « grands » auteurs.

Il est intéressant par exemple de noter comment, dans la même phrase, on passe d'une reconnaissance de l'expertise sonore des poètes à un vidage intégral du contenu de cette expertise qui devient la simple capacité à répéter des expressions toutes faites. Dans la même phrase on nous dit d'ailleurs que les chansons de Bob Marley sont souvent citées pour leur « valeur talismanique », et on voit se profiler la longue liste des caractéristiques « universelles » des cultures orales, populaires, primitives, africaines, et en particulier la magie et la superstition – alors que, s'il est clair que Marley est abondamment cité par une multitude de poètes et d'écrivains antillais, il est tout aussi évident que c'est pour des motifs

tout autres que ceux évoqués par Burnett, en particulier pour des motifs politiques qui sont bien sûr totalement ignorés ici.

Habekost semble poussé à un essentialisme oppositionnel presque malgré lui, dans la mesure où il incarne une résistance critique qui en quelque sorte se retourne contre lui. Le cas de Burnett est nettement plus ambigu, puisqu' en tant qu'universitaire elle contribue à attribuer une valeur littéraire à certains textes selon le modèle du canon littéraire. En ce sens, il faut remarquer que son anthologie est structurée autour de la dichotomie entre écrit et oral avec deux grandes parties censées refléter les deux piliers des cultures créoles : la culture écrite venue de métropole et la culture orale venue d'Afrique. On peut d'ailleurs noter que la partie intitulée « The Oral Tradition » comprend à peine cent pages alors que celle intitulée « The Literary Tradition » en comprend plus de deux cent cinquante. Ceci est en tant que tel une indication du caractère essentialiste scribo-centré de l'approche de Burnett qui privilégie nettement les productions écrites alors même que les productions orales sont quantitativement bien plus importantes. De même, l'emploi du terme 'literary' est réservé aux productions écrites, ce qui rejette implicitement en dehors du champ de la littérature toutes les œuvres orales contenues dans la première partie.

On voit à quel point des discours critiques dissimulent derrière une bienveillance feinte une vision politique des cultures coloniales et post coloniales. Pour finir de s'en convaincre, citons un dernier texte tiré de l'anthologie intitulée *Hinterland, Caribbean Poetry From The West Indies and Britain*, parue en 1989 :

> After reggae came "dub". This was another expression of the post-60s feeling of protest that swept the Caribbean as well as the metropolitan centres. The result in poetry was in some ways a "downmarket" extension of Brathwaite. The "dub" poets work with musicians and are heavily influenced in style by the disc jockeys. In Jamaica these DJs are themselves often celebrities, part of their act being to

> improvise – talk, rap, chant, abuse, gossip, sometimes provide witty political and social commentary. […] The most notable dub poets are Michael Smith, Oku Onuora and Mutabaruka. These poets see themselves (like LKJ in England) with a mission to articulate the condition of the oppressed, using the language and music of the oppressed. 35-36

L'usage des guillemets trahit la volonté de garder cette forme aussi éloignée possible du canon de la littérature, l'énumération des rôles du DJ inclut l'insulte et le ragot et tient à distance la dimension sociale et politique présentée comme accessoire. Dans tous les cas, on agite un signe vidé de son contenu car ce n'est pas la forme de l'insulte qui fait sens en tant que telle mais son historicité, ce qu'elle porte en elle des détours et des déchirements historiques qui la constituent.

On voit ici encore à quel point l'histoire coloniale informe les théories de la culture antillaise, jusques et y compris chez des critiques qui semblent célébrer la diversité de cette culture. Chez Markham, la dub poetry est cantonnée à des catégories abstraites, essentialisées et dont les frontières sont infranchissables. Une des raisons qui poussent Markham à dévaluer ainsi cette forme est sans doute sa popularité même, à laquelle Markham fait des allusions péjoratives en parlant par exemple des DJs comme de « célébrités », et qui place le critique universitaire en concurrence avec une autre instance d'évaluation critique : le public. La distinction qu'il opère entre les dub poets et Brathwaite est significative à ce titre : si du point de vue poétique leurs travaux offrent de nombreux points communs, il est clair que Brathwaite fait l'objet d'une reconnaissance universitaire et des élites littéraires antillaises qui a longtemps fait défaut aux dub poets.

Approches relativistes

Les premiers textes critiques sur la dub poetry font donc montre d'un essentialisme marqué qui obéit à des stratégies diverses : glorification d'une résistance culturelle et établissement d'un anti-canon chez Habekost, inclusion dans le canon littéraire avec un statut inférieur au prix d'une mutilation critique chez Burnett, rejet explicite hors des limites du canon chez Markham. Une des raisons qui peut expliquer la multiplication de ce type de discours dans les années qui suivent la naissance du genre est l'usage de thèmes essentialistes par les poètes eux-mêmes. Comme nous l'avons évoqué, les années soixante-dix constituent un moment tout à fait particulier dans l'histoire des littératures antillaises anglophones.

Dans *An Introduction to West Indian Poetry*, Breiner situe la naissance du concept de littérature antillaise anglophone (« West Indian literature ») à 1971 et la conférence de l'ACLALS. Il existe bien sûr une multitude de textes produits sur le sol des Antilles anglophones bien antérieurs à cette date, mais c'est bel et bien au courant des années soixante-dix que les conditions sociologiques de possibilité d'une littérature antillaise sont réunies et en particulier ses trois acteurs principaux : des auteurs, des lecteurs et des critiques qui tous ont le sentiment d'appartenir à une même communauté littéraire. Dans son ouvrage, Breiner fait un récit tout à fait passionnant des évolutions historiques de la poésie antillaise anglophone. Il appartient d'ailleurs à une nouvelle génération de critiques des années quatre-vingt-dix qui tentent de se détacher de l'essentialisme de leurs aînés, le souci d'historicité en est d'ailleurs un indice. Plusieurs points sont à souligner dans ses réflexions sur cette décennie particulière de l'histoire antillaise, qui est aussi, rappelons-le, celle de l'émergence du reggae et d'une culture musicale proprement indigène en Jamaïque.

De même que beaucoup d'auteurs insistent sur l'idée qu'à cette période les musiques populaires jamaïcaines se détachent des modèles américains, Breiner montre très bien

comment la littérature et la poésie de cette époque se recentrent sur des modèles pratiques et théoriques locaux. Mais, dans le contexte spécifique des Antilles, les formes « indigènes » sont toujours imaginaires et imaginées, les fruits d'une re/création culturelle opérée à partir de traces fragmentaires et ténues :

> "Africa," idealized in a variety of ways, is invoked as an alternative tradition. It constitutes a lever by which West Indian poets dislodge "Europe" to clear a space for themselves. The matter of Africa provides subjects for poems, and materials for addressing related subjects, such as race and history. (Breiner, 1997 : xiv)

Breiner présente l'histoire de la poésie antillaise anglophone sous un angle qu'on pourrait qualifier de dialectique et il la résume ainsi :

> The effort of poets to remove the "filter of England" from West Indian poetry was facilitated, but also complicated, by their subsequently adopting the "filter of Africa". Yet even Kamau Brathwaite, often reductively regarded as an Afro-centrist, states it as a principle that "the eye must be free seeing"—that West Indian poetry should aspire to do its work without filters. (Breiner, 1997 : xiii)

Il distingue ainsi trois phases du développement historique de la poésie antillaise anglophone : la relation à l'« Europe », la relation à l'« Afrique » et la relation à l'« Amérique ». Il précise pour autant que ces termes ne se réfèrent pas à des entités géographiques mais à des ensembles de représentations culturelles qui informent le travail des poètes : « The words "Europe", "Africa", and "America" […] are set in quotation marks because they denote not geographic places but complex cultural pressures that West Indian writers feel and to which they respond » (Breiner, 1997 : xii). Les années soixante et plus encore les années soixante-dix constituent dans ce schéma un point de passage entre la première phase, qui est

celle d'une mise à distance croissante du filtre « européen », et la deuxième, qui est celle de l'adoption problématique du filtre « africain ».

A ce titre, le travail du fameux poète Edward Kamau Brathwaite est tout à fait notable, pour la dub poetry et pour l'ensemble de la poésie antillaise anglophone. On présente très souvent les débats littéraires des années soixante-dix autour de la controverse entre Brathwaite et Derek Walcott, deux fois prix Nobel de littérature. Le premier est le plus généralement présenté comme un tenant d'un afro-centrisme radical, basé sur un rejet des théories et des pratiques occidentales, ou du moins identifiées comme telles, et une promotion non moins véhémente de théories et de pratiques issues de l'Atlantique noire, c'est-à-dire aussi bien du continent mère que de la diaspora noire aux Amériques. Ainsi, Brathwaite reste associé à ses diatribes contre le pentamètre iambique, à son étude du jazz comme modèle littéraire ou au développement du concept de « nation language » pour décrire la langue créole[5]. On présente Walcott comme une figure opposée, eurocentriste, attachée à l'emploi d'un anglais littéraire très formel et de formes issues de la tradition occidentale (citations latines, références myhtologiques).

Il semble abusif d'opposer ainsi les deux poètes[6], mais l'objet de cette étude n'est pas de se situer dans ce débat. Il est plutôt de montrer comment la dub poetry a pu s'inscrire dans cette ébullition littéraire. En ce sens, il faut reconnaître que le travail de Brathwaite est fondateur pour la dub poetry car il anticipe la plupart des développements majeurs amenés par ce genre, bien que les premiers dub poets n'en eussent pas forcément connaissance. Ainsi, Brathwaite fut l'un des premiers à rassembler en une œuvre des pratiques aussi novatrices que l'emploi du créole, le développement d'une esthétique de la performance, l'emploi de

[5] Nous reviendrons sur ce dernier point au chapitre 6.

[6] « However, critical dissent could also have negative connotations. In this period, Caribbean poetry was frequently approached via the organizing lens of disputing polarities, of which the so-called 'Brathwaite vs. Walcott' debate is the most (in)famous. Arguably this binarism has been more debilitating than productive » (Donnell & Welsh, 1996 : 284). Pour plus d'informations sur cette polémique, le lecteur pourra consulter, entre autres, Bobb (1998).

références musicales pour fonder une poétique, une expérimentation langagière et formelle néo-africaine, l'affirmation d'une résistance politique explicite. On peut dire que Brathwaite a rendu possible la dub poetry, et tous les critiques reconnaissent les liens très forts qui unissent tous ces travaux. L'une des différences majeures réside dans la popularité de la dub poetry puisque, même si Brathwaite n'est pratiquement pas connu en dehors des petites sphères de la littérature antillaise anglophone, contrairement à son rival Walcott[7], il n'en est pas moins considéré comme un poète sérieux. C'est sans doute cette différence qui motive la critique de Markham lorsqu'il qualifie la dub poetry de « downmarket extension of Brathwaite ».

Breiner rappelle aussi l'influence du culte rasta sur la dub poetry, mais aussi sur les littératures antillaises anglophones plus généralement. Il montre aussi comment le contexte des années soixante-dix est marqué par la naissance et le développement de l'UWI (University of the West Indies) qui abrite une caste naissante d'intellectuels antillais:

> The presence of a regional university in Jamaica has had considerable impact on local poetry. Walcott was a student there, and Brathwaite a professor; the work of these two giants, coming to prominence in the mid-1960s, galvanized the younger poets [...]. The university has also played an important if unlikely role in legitimizing the Rastafarian movement, as a result of which a strong link has been forged between the country's intellectuals and what is probably the most important cultural force in Jamaica. The effect of this link has been extremely salutary for poetry, providing vital subjects for more academic poetry as it offers the encouragement of a receptive and informed audience to artists who earlier would have been dismissed as "folk poets" or cabaret artistes. The language, imagery, and fervor of Rastafarianism were the overwhelming influence on classic reggae and on the culture of Jamaican popular music generally, and the convergence has produced a generation of "cross-over" artists, who think of themselves as poets rather than lyricists, but draw upon the resources of musical performance.

[7] Brathwaite bénéficie bien sûr d'une forme de reconnaissance littéraire, il fut notamment lauréat du Neustadt International Prize for Literature en 1994. Walcott, quant à lui, obtint le bien plus prestigieux Prix Nobel de Littérature en 1992. Bobb explique ainsi cette différence de reconnaissance « officielle » : « Walcott has received more international recognition, perhaps because in his poetic world he does not excavate past and present catastrophes in as relentlessly graphic a manner as Brathwaite does » (Bobb, 1998 : 1).

> Most promising and most controversial has been the investigation of the oral rather than the print-oriented dimension of poetry, a project associated with the "dub poets" like Bongo Jerry, Michael Smith, Jean Breeze, and Valerie Bloom, but hardly limited to them. (Breiner, 1997 : 68-69)

On voit dans ce passage à quel point Breiner est attentif à restituer toute la complexité historique des développements culturels : l'afrocentrisme qui marque le contexte d'émergence de la dub poetry ne peut se réduire à une pure expression populaire (portée par les musiciens et les Rastas), il s'exprime aussi dans les sphères universitaires et donc dans la culture savante, ce qui suggère un rapport plus complexe aux « institutions littéraires » que dans certains poèmes cités au début du chapitre. Une fois encore, il ne s'agit pas de substituer un essentialisme à un autre pour produire une vision purement oppositionnelle des tensions qui agitent la culture créole depuis les indépendances. Cependant, il faut bien remarquer, comme le fait Breiner, qu'un certain nombre d'acteurs du milieu littéraire (poètes, critiques, lecteurs) cherchent à produire des modèles alternatifs aux modèles dominants tels qu'ils avaient été transmis durant l'ère coloniale. Ainsi, on voit se créer une esthétique oppositionnelle à laquelle on pourrait rattacher une partie du travail des dub poets, particulièrement celui des pionniers comme Johnson ou Onuora. Dans un premier temps, il s'agit de rejeter l'influence littéraire européenne, métropolitaine, perçue comme étrangère (littéralement et figurativement) :

> At the height of the 1970s the attack on "Europe" becomes in some hands an attack on "Poetry" itself as an alien conception. Rejection of the European tradition as archive of forms, diction, and decorum is accompanied by rejection also of the print medium, and of the elite audience. A redefinition of what the word "poetry" should mean in the West Indies [...] is pushed to the limits in these same poets. (Breiner, 1997 : 136)

A cette esthétique dominante doit se substituer celle des dominés, des sans-voix, qui doivent produire de nouveaux contenus culturels, mais aussi de nouvelles formes de transmission:

> In the early 1970s, then, "orality" and "orature", like "nation language" itself, were becoming powerful shibboleths. […] The inherent confrontation between "creole" and "standard" poets was aggravated by a further tendency to associate oral practice with visions of a traditional, usually African, society. This poetic practice carried a strong political charge. At the most extreme, writing itself was considered too "European" for West Indian languages […]. In the debates of the 1970s, rejection of writing (and so of standard English, of "Europe") entailed an African aesthetic of transient performances and disposable artefacts […]. Rejecting the associations of print, they embraced a (supposedly) African model of oral, performed poetry – which incidentally features the commanding presence of the poet. (Breiner, 1997 : 188-190)

Il semble au premier abord qu'il y ait peu de différence entre les propos de Breiner et ceux des autres critiques cités précédemment. En effet, Breiner souligne les mêmes caractéristiques du genre, sa dimension de résistance à la culture dominante. Cependant, son travail nous semble bien plus fiable car il ne se laisse pas aveugler par les tendances essentialistes qui informent les cultures créoles et l'étude de ces cultures. Autrement dit, il semble que chez Breiner, et c'est à ce titre que nous voudrions nous en inspirer, le souci de décrire les phénomènes est premier et n'est pas précédé par un agenda politique qui consisterait à rejeter telle ou telle forme culturelle *a priori*, parce qu'elle serait d'une « nature » inférieure. Ce qui anime Breiner et fait l'intérêt de son étude, c'est un souci d'historicité et de contextualisation : les poèmes ne sont pas envisagés *ex abstracto* mais toujours situés dans des processus historiques. De même, ses formulations restent nuancées et décrivent des tendances bien plus que des essences. On peut par exemple opposer l'usage qu'il fait des guillemets, usage désessentialisant qui met les termes en perspective, à l'usage qu'en fait Markham qui a l'effet exactement inverse.

Nous retrouvons ce type de discours critique dans d'autres ouvrages des années quatre-vingt-dix qui marquent un changement dans les approches de la dub poetry. Dans leur anthologie de poésie antillaise intitulée *Voiceprint*, Stewart Brown, Mervyn Morris et Gordon Rohlehr sont les premiers à accorder une attention particulière non pas seulement aux tensions entre oralité et scripturalité, mais à leur interpénétration, sans doute car ils sont tous poètes autant que critiques. Dans l'introduction, voici comment ils définissent leur projet critique :

> *Voiceprint* is meant to illustrate not only the wealth and range of the West Indian oral tradition, but also the relationship between this tradition and a large body of writing which contains a certain orality even though this may not be immediately evident. (Brown, Morris & Rohlehr, 1989 : 12)

On le voit, Brown, Morris et Rohler déplacent le point de vue critique et, au lieu de chercher des indices de pureté culturelle et de conformité à une norme esthétique, s'intéressent aux phénomènes d'hybridation et de métissage culturels, de créolisation. Le plan de l'ouvrage reflète cette préoccupation : alors que *The Penguin Book of Caribbean Verse in English* ne faisait figurer que deux catégories, *Voiceprint* mêle au sein d'une douzaine de catégories transversales des poèmes « écrits » et des poèmes « oraux »[8]. On trouve ainsi des dub poems dans presque toutes les catégories, aux côtés de poèmes de Derek Walcott ou de paroles de Bob Marley. Un des apports majeurs de cet ouvrage est la conceptualisation de la littérature antillaise anglophone en terme de continuum, concept emprunté aux études

[8] Voici les titres donnés à ces catégories : « Legend, Tale, Narrative, and Folk-Song », « Elegy, Lament », « Dreadtalk ; Dub, Sermon, Prophesight and Prophesay », « Calypso », « Pan, Calypso, and Rapso Poems », « Parang and Hosay », « Monologues », « Signifying: Robber Talk », « Praise Songs, Prayers and Incantations », « Tracing, Curses and other Warnings », « Political Manifestos and Satire », « Voice Portraits » et « Word-Songs ».

linguistiques sur les langues créoles. Voici comment les éditeurs formulent l'utilisation que l'on peut faire de ce concept dans les études littéraires :

> One useful concept, however, did emerge, which influenced the direction of literary criticism: that of a 'continuum' stretching between Creole and Standard English, from which speakers naturally selected registers of the language which were appropriate to particular contexts and situations. The notion of a continuum made sense of what West Indian novelists had been doing for some time, that is, exploring the whole range of language and speech registers open to them. The poets also needed to recognize that alternative registers were accessible to them and to liberate, through an openness to all available voices, such word-shapes as these voices might suggest. (Brown, Morris & Rohlehr, 1989 : 1-2)

Nous reviendrons en détail sur ce développement théorique majeur, tant dans son acception linguistique (chapitre 6) que dans sa pertinence pour parler des littératures antillaises anglophones (chapitre 8). Il faut cependant remarquer d'emblée qu'il s'agit ici d'un renouvellement crucial des approches critiques sur la dub poetry qui, au lieu de l'instituer comme une forme essentiellement orale, la font apparaître comme une forme créole ou créolisée, qui emprunte aussi bien au registre de l'oralité qu'à celui de la scripturalité et de la littérature. Comme le suggère aussi le titre de leur ouvrage, Brown, Morris et Rohlehr font le premier pas vers la notion d'oralittérature comme brouillage ontologique entre écriture et oralité. Un autre aspect à relever dans *Voiceprint* est l'importance accordée aux poèmes eux-mêmes, ce qui est rarement le cas des anthologies et des textes critiques précédents où les poèmes sont subsumés à des catégories abstraites plutôt qu'accueillis dans leur singularité et leur spécificité. La discussion du genre fait droit aux spécificités de chaque poète et de chaque poème mais aussi à la question du médium employé : on voit ainsi apparaître la question cruciale de l'appréciation critique du poème en performance.

Ces développements critiques deviennent de plus en plus prégnants dans les années quatre-vingt-dix. On les retrouve par exemple dans *The Routledge Reader in Carribean Literature*, édité par Alison Donnell et Sarah Lawson Welsh. Les deux éditrices signalent d'abord la nécessité d'abandonner tout essentialisme dans l'approche critique de la dub poetry et de formuler de nouveaux concepts comme celui de continuum :

> Mervyn Morris's recognition that such poetry exists as part of a continuum of usages and influences which range from the literal/scribal to the oral, from the musical to gestural and other elements of what could be called a theatrical repertoire, is a crucial one. We hold the view that sharp demarcations of the oral from the literate, even if they could be made, are counter-productive because they exclude much 'performance poetry' as something unconnected and separate from written literature. […] Just as creole can no longer be exclusively defined as the language of orality because of its increased use in education and a growing literary use of creole in written form, so performance poetry, although it privileges the oral, is dependent to varying degrees on the conventions of writing and scribal culture. Indeed, much poetry constructed in a creole idiom, but not normally termed 'performance poetry', displays just this inter-relation of oral and literate characteristics. (Donnell & Welsh, 1996 : 23-24)

On voit comment le propos critique se déplace : il ne s'agit plus de classer la dub poetry dans telle ou telle catégorie abstraite mais de comprendre les relations qui s'y jouent entre divers registres de production, de diffusion et de consommation de sens. Nous avons donc affaire ici à une forme de relativisme qui, sans nier les différences ni les réduire à une égalité purement formelle, tente de penser les relations entre écriture et oralité, plus que leur distinction. Il s'agit aussi de faire droit à toute la complexité du travail des dub poets et de faire entendre la spécificité de chacune des voix qui s'y expriment :

> Clearly, since Rohlehr, Moore, Brathwaite, De Boissiere and others first signalled the literary potential of oral, or residually oral, and musically influenced Caribbean forms such as dub and calypso, and the

> explosion of activity in the late 1970s, dub has continued to develop and diversify. In any critical response to dub or performance poetry in creole, it is crucial to grasp this heterogeneity, especially in means of composition, in performance style, and in the presence of a wide range of oraliterary characteristics along a continuum between the residually oral or performative to the radically so. (Donnell & Welsh, 1996 : 25)

Mais cette volonté de produire une appréciation critique plus détaillée et approfondie correspond aussi à un positionnement politique du travail du chercheur. Ainsi, nous récusons comme Donnell et Welsh une vision critique conservatrice, au sens littéral comme au sens politique, qui consisterait à instituer un canon fixe et stable et à tout mettre en œuvre pour le préserver inchangé. Une telle approche repose sur un essentialisme qui sous-tend la classification des artefacts culturels en catégories abstraites et « universelles ». Donnell et Welsh notent :

> However, the oppositional or subversive stance of much of [Johnson's] early work has not always worked in favour of the reception of dub poetry. Chiefly, it has acted to 'muddy the waters' of any critical appreciation by instigating the notion that dub poetry dealt only in [a] kind of protest rhetoric […]. There remains a common belief that dub is at best a limited form, at worst […] not really 'literature' at all. […] Although the accessibility of both primary and secondary material on dub have greatly improved in the last decade or so, there is still commonly a reluctance to critically engage with this form in any sustained way, or – with the exception of a small number of poems – to admit it to academic syllabuses, due to its perceived 'borderline' literary status and the confusion as to what kinds of critical standards can be applied. . (Donnell & Welsh, 1996 : 23-24)

Bien qu'écrites en 1996, ces lignes nous semblent toujours d'actualité au vu des productions critiques sur la dub poetry, et une des motivations de cette étude est de combler, à notre mesure, ce déficit d'engagement critique.

Il serait impossible d'achever ce rapide tour d'horizon des discours critiques sur la dub poetry sans rendre hommage au travail fondateur de Carolyn Cooper. Universitaire très active à l'UWI, Cooper travaille depuis de nombreuses années à établir un discours critique indigène, autonome, pour discuter des cultures créoles. Elle fut la première, dans son ouvrage intitulé *Noises in the Blood*, à étudier en détails des dub poems en proposant une méthodologie adaptée qui tienne compte de leur caractère « oralittéraire ». Elle fut aussi la première à approfondir le parallèle entre la notion linguistique de continuum créole et la critique littéraire, ce qui la mena justement à créer le concept d' « oralittérature », qui selon elle qualifie le mieux le travail des dub poets :

> Practitioners like Breeze and Smith who are both literate and orate employ the conceptual conventions of both discourses. Thus in the process of creating and in the later analysis of the product it may be difficult, if not impossible, to discriminate between orate and literate constructs. (Cooper, 1993 : 81-82)

Son étude décrit l'ensemble du continuum oralittéraire qui caractérise selon elle les cultures créoles, elle envisage sous un angle littéraire des « textes » aussi divers que des proverbes adaptés par Louise Bennett, des paroles de Bob Marley, le film *The Harder They Come* ou des dub poems. Pour pousser sa démarche jusqu'au bout, Cooper propose aussi, dans l'étude de la pièce de théâtre *Lionheart Gal*, un discours critique en créole. Elle suggère également une lecture, qui nous semble particulièrement pertinente, du sound system comme espace/temps à la fois politique et érotique, d'une véritable politique des corps et du désir où se jouent aussi les identités de genre, elle revendique d'ailleurs une forme de féminisme.

Nous ne développerons pas plus avant les thèses de Cooper, nous aurons l'occasion de le faire à plusieurs reprises dans cette étude car, à nos yeux, ses travaux illustrent parfaitement le passage d'une critique essentialiste (qui, délibérément ou non, maintient une séparation abstraite entre des catégories universelles) à une critique marquée par le souci du local, de la

spécificité et de l'historicité (qui fait apparaître la dub poetry comme une forme d'oralittérature). En ce sens, son travail est pour nous une source d'inspiration majeure.

Conclusion

Nous avons soutenu au chapitre précédent l'idée que les dub poets empruntent certaines de leurs pratiques à la culture des sound systems. L'une des facettes du caractère oralittéraire de leur travail est qu'ils ont aussi recours à des pratiques littéraires, et s'inscrivent dans le champ social des littératures créoles anglophones. Du point de vue de la composition des poèmes, comme le signale Burnett, les dub poets se distinguent des DJs en ceci que pour eux la musique est toujours seconde, et les mots premiers. Une telle distinction repose sur une vision hiérarchisée de la culture et ne rend pas forcément compte de ce qui se passe effectivement dans le processus de composition, elle est pourtant revendiquée par les dub poets et reconnue par les critiques comme gage de valeur littéraire[9].

Cette inscription dans la tradition littéraire est aussi perceptible dans les stratégies de publication des dub poets. Certains, comme Onuora, Mutabaruka ou Johnson pour ses premiers recueils, publient auprès de maisons d'édition indépendantes, qu'ils ont parfois eux-mêmes créées dans un souci d'autonomie. Zephaniah et Breeze publient chez Bloodaxe Books, qui ne se contente pas de distribuer des livres mais organise aussi des lectures publiques, participe activement à la promotion de « ses » poètes auprès des institutions (prix

[9] Voici par exemple ce que déclare Johnson dans un entretien : « *Why did you decide to add music behind your poetry performance?* The music is basically there as a vehicle to take the poetry to audiences who would probably not be otherwise interested in poetry. It's a way of winning people over. […] *Are you concerned that the music may be more attractive and that your words may be passing audiences by?* I couldn't put it more succinctly my brother. You've summarised it in a nutshell. And that's one of the motives for putting out the LKJ A Cappella album, to remind people of what the poetry sounds like, and to let them have a chance to hear it unincumbered by the music. *As a poet, the words are important, so how come you also have tow volumes of LKJ In Dub albums?* Anybody who buys a dub record knows what they're getting, and it's because the actual instrumentation on the original records were so good, there was a demand for it to be heard dubwise. But the dub always follows the recordings with the words, so they would have heard the words anyway ». Nous reviendrons en détail aux chapitres 7 et 8 sur la question de la composition orale ou écrite des poèmes et sur les liens entre musique et littérature.

littéraires, universités) et reçoit des subventions pour éditer des anthologies et élaborer des programmes éducatifs. Il semble justement que la position de Bloodaxe Books reflète l'attitude parfois ambiguë des dub poets vis-à-vis de ce qu'ils considèrent comme le canon littéraire, car Bloodaxe Books participe à sa manière à une re/définition de la poésie et de sa fonction sociale[10]. Le parcours de Johnson est intéressant puisqu'il est passé des éditions Race Today, associées aux Black Panthers, à Bloodaxe Books en 1991 avant que ne soit publiée une anthologie de ses poèmes dans la collection Penguin Classics. Johnson fut aussi invité en 2004 par la Middlesex University à Londres au titre de « Honorary Visiting Professor » ; en 2005 il reçut un prix de l'Institut de Jamaïque appelé « Musgrave Medal », du nom d'un ancien gouverneur britannique de l'île[11]. Zephaniah est encore bien plus impliqué dans le monde des critiques littéraires : il s'est vu attribuer pas moins de sept doctorats à titre honorifique[12] et est très fréquemment cité dans la presse (il apparaît notamment dans la liste des cinquante plus grands écrivains depuis 1945 établie par le Times[13]). Pour autant, en 2003, il a refusé l'Ordre de l'Empire Britannique que lui proposait le gouvernement de Tony Blair, et s'en est expliqué dans la presse[14].

Il ne s'agit donc pas de croire, rappelons-le, que les dub poets rejettent en bloc la littérature ou la poésie. Plutôt, ils tentent de redéfinir ces notions à la lumière de leurs

[10] Bloodaxe Books fut fondé par Neil Astley, lui-même poète et romancier qui obtint un doctorat de littérature à titre honorifique de l'université de Newcastle, et Simon Thirsk, ancien journaliste. La maison d'édition est reconnue aussi bien dans les cercles universitaires que dans la presse et occupe une place importante dans le marché de l'édition. Par ailleurs, les choix éditoriaux favorisent des poètes pas ou peu connus ; Bloodaxe Books publie aussi beaucoup de premiers recueils et s'attachent à faire connaître de jeunes poètes. On pourra trouver plus d'informations sur leur site Internet : www.bloodaxebooks.com.

[11] The Institute of Jamaica est une organisation qui a pour but de promouvoir la culture jamaïcaine sur l'île et dans le monde, fondée par Sir Anthony Musgrave en 1879 : « The Musgrave Medal are awarded to selected persons for achievements in the fields of literature, art and science. According to the Institute of Jamaica's records, the Musgrave Medal was awarded in 1897, as a memorial to Sir Antthony Musgrave, former Governor of Jamaica who founded the Institute of Jamaica in 1889. Subsequent to his death in 1888, the decision was taken by the Board of Governors of the Insitute in 1889, to award medals annually in his honour ». Ce texte, ainsi que de plus amples informations sur cette organisation sont disponible sur leur site Internet : http://instituteofjamaica.org.jm/HistoryOfMusgrave.aspx .

[12] University of North London (1998), University of Central England (1999), Staffordshire University (2002), London South Bank University (2003), University of Exeter (2006), University of Westminster (2006), University of Birmingham (2007).

[13] The Times, 5 janvier 2008.

[14] The Guardian, 27 novembre 2003.

pratiques et de leur environnement culturel. Le caractère oralittéraire de leurs travaux implique qu'ils soient pris dans un double régime de légitimité, à la fois populaire et institutionnelle. Mais, plus largement, ils participent à un vaste mouvement post-colonial de déconstruction et de reconstruction de la littérature, leurs travaux ont largement contribué à un renouvellement des pratiques poétiques au cours de trente dernières années. Ainsi, les liens qu'ils entretiennent et revendiquent avec la culture des sound system et l'industrie musicale jamaïcaine (en Jamaïque même ou au Royaume-Uni), ont pu susciter des réactions d'hostilité de la part de certains acteurs du milieu littéraire. Mais comme nous l'avons vu, ils ont aussi suscité l'émergence d'un nouveau type de discours critiques qui tente de rendre compte de la complexité du travail des dub poets, de l'hybridité d'une entreprise qui se déploie aussi bien dans une culture musicale (qui offre le modèle de la performance poétique en public, sujette à une appréciation directe et collective) que dans une culture littéraire (qui offre le modèle du texte écrit et de l'appréciation par les critiques spécialisés). Comme Cooper, un autre universitaire que nous n'avons pas encore mentionné propose de placer cette hybridité au cœur même de son entreprise critique. La biographie de Kwame Dawes illustre bien les processus de créolisation qu'il étudie : né au Ghana en 1962, il vécut ensuite en Jamaïque où il étudia à l'UWI avant d'obtenir une bourse de thèse à l'Université du Nouveau Brunswick et de devenir en 1992 professeur à l'université de Caroline du Sud, où il est aussi poète en résidence ; il poursuit parallèlement une carrière de poète, de musicien et d'acteur. Dans *Natural Mysticism*, il propose de repenser les liens entre musiques populaires jamaïcaines et littératures antillaises anglophones :

> The core of my thesis, though, is that even more than through the seminal works of such writers [Wilson Harris and Kamau Brathwaite], it was the emergence of reggae in the late 1960s that provided Jamaica (and the Caribbean region) with an artistic form that has a distinctively postcolonial aesthetic model whose impact can already be seen in more recent Caribbean writing. (Dawes, 1999 : 17)

Nous avons nous-mêmes entretenu l'idée d'une séparation entre ces deux domaines d'expression avec deux chapitres distincts, car elle informe les représentations des artistes et des critiques d'un point de vue historique. A nos yeux, comme à ceux de Dawes ou de Cooper, la dub poetry inaugure précisément des pratiques musicales et littéraires qui dépassent cette opposition, ou du moins tente de la dépasser. Loin de s'opposer, les pratiques musicales et littéraires peuvent s'interpénétrer de manière créative, c'est ce que nous allons essayer de démontrer dans la suite de cette étude.

CHAPITRE 3

Histoire et identité

Les deux chapitres précédents ont montré que la question de l'identité culturelle est particulièrement problématique dans le contexte qui nous intéresse. L'histoire des sociétés créoles implique une construction spécifique et essentialisée de l'identité qui fonde l'ordre colonial. Dans l'univers de la plantation, la supériorité de la culture du maître est fondée en nature, elle est la culture universelle, la norme selon laquelle l'autre, le différent, l'esclave doit être acculturé, privé de sa culture originelle mais toujours confiné à la marge de la culture dominante. Qu'elle soit de race, de classe ou de genre, l'identité repose sur une essence naturalisée qui fonde les hiérarchies sociales entre « Européens blancs » et « Africains noirs », « classe dominante des maîtres » et « classe dominée des esclaves », « hommes » et « femmes ». Historiquement, le système colonial s'est appuyé sur une distinction ontologique entre d'une part la culture des maîtres blancs, importée d'Europe, associée à l'écriture comme système de pensée et à l'emploi de l'anglais standard, occupant une position dominante dans les institutions chargées de la transmettre (écoles, églises, presse) et de l'autre la culture des esclaves noirs, transportée avec eux depuis l'Afrique, exprimée dans la langue créole et tentant de résister à la culture dominante depuis sa position infériorisée.

Cette représentation oppositionnelle de la culture a une certaine validité, en tant qu'elle correspond à une réalité historique qui perdure en partie aujourd'hui, après la fin de l'esclavage et l'indépendance des colonies britanniques aux Antilles. Pour autant, une analyse détaillée ferait apparaître une multitude d'autres facteurs qui ont marqué l'histoire de ces sociétés : on pourrait noter par exemple les influences amérindiennes au début de la colonisation ou les influences indiennes et chinoises au vingtième siècle. Il faudrait aussi enrichir une vision purement binaire de l'opposition entre Européens et Africains : on pourrait

par exemple remarquer que nous avons bien plus affaire à des influences européennes et africaines diverses qu'à deux blocs fixes et bien unifiés[1]. Enfin, il faut répéter que les cultures créoles son marqués par l'impossibilité du retour aux origines, ou plutôt par la nécessité d'un retour constant aux origines dans son impossibilité même. L'origine des sociétés créoles est littéralement un déplacement, celui de la Traite. En ce sens, le retour aux origines ne peut être qu'un détour, un replacement, une re/création imaginée et imaginaire. L'impossibilité du retour, combinée à la nécessité de l'autonomie, est au fondement de ce que Glissant appelle « pensée de la trace », dont il montre bien qu'elle implique un rapport nouveau à l'identité :

> Dans les cultures occidentales, on dit que l'absolu est l'absolu de l'être et que l'être ne peut pas être sans se concevoir comme absolu. Pourtant déjà chez les présocratiques, la pensée prévalait que l'être est relation, c'est-à-dire que l'être n'est pas un absolu, que l'être est relation à l'autre, relation au monde, relation au cosmos. […] Ce que je dis c'est que la notion d'être et d'absolu de l'être est liée à la notion d'identité « racine unique » et d'exclusive de l'identité, et que si l'on conçoit une identité rhizome, c'est-à-dire racine, mais allant à la rencontre des autres racines, alors ce qui devient important n'est pas tellement un prétendu absolu de chaque racine, mais le mode, la manière dont elle entre en contact avec d'autres racines : la Relation. Une poétique de la Relation me paraît plus évidente et plus « prenante » aujourd'hui qu'une poétique de l'être. (Glissant, 1995 : 30-31)

Cette conception de l'identité comme rhizome est empruntée à Deleuze et Guattari et trouve dans les cultures créoles les conditions de sa nécessité historique ; nous nous y réfèrerons par l'expression « identité/relation ». Il est intéressant de noter que cette identité/relation prend justement la forme d'une poétique, elle implique un rapport spécifique entre l'histoire et le langage que nous étudierons tout au long de ce chapitre. D'un point de

[1] Pour des éléments de compréhension historique plus détaillée des cultures et sociétés créoles, on pourra consulter notamment Lerat (2005), Morgan (2007) & McFarlane (1994). Sur la question spécifique des travailleurs immigrés aux Antilles après la fin de l'esclavage, politique dite de « indentured labour » en anglais, on pourra se référer à Dabydeen & Samaroo (1987).

vue philosophique, cette poétique de la relation implique une déconstruction/reconstruction de la notion d'identité :

> Nous apprécions les avatars de l'histoire contemporaine comme épisodes inaperçus d'un grand changement civilisationnel, qui est passage : de l'univers transcendantal du Même, imposé de manière féconde par l'Occident, à l'ensemble diffracté du Divers, conquis de manière non moins féconde par les peuples qui ont arraché aujourd'hui leur droit à la présence au monde. Le Même, qui n'est pas l'uniforme ni le stérile, ponctue l'effort de l'esprit humain vers cette transcendance d'un humanisme universel sublimant les particuliers. […] Le Divers, qui n'est pas le chaotique ni le stérile, signifie l'effort de l'esprit humain vers une relation transversale, sans transcendance universaliste. […] Le Même requiert l'Être, le Divers établit la Relation. Comme le Même a commencé par la rapine expansionniste en Occident, le Divers s'est fait jour à travers la violence politique et armée des peuples. Comme le Même s'élève dans l'extase des individus, le Divers se répand par l'élan des communautés. Comme l'Autre est la tentation du Même, le Tout est l'exigence du Divers. (Glissant, 1997 : 326-327)

L'un des conséquences de ce rapport spécifique à l'histoire et à l'identité est l'impossibilité du mythe, et plus particulièrement du mythe fondateur. Barthes a bien montré que le mythe, plus qu'un simple récit, est avant tout une fonction sémiotique et sociale qui « a pour charge de fonder une intention historique en nature, une contingence en éternité » (Barthes, 1957 : 213-217)[2]. Il est d'ailleurs frappant de constater à quel point il emploie des exemples tirés de l'univers colonial, où se cristallisent ces tendances de la culture occidentale dominante, « l'idéologie bourgeoise », à mythifier l'histoire, c'est-à-dire la naturaliser et l'essentialiser, la vider de tout contenu dialectique pour la faire apparaître comme un donné et

[2] « Ce que le monde fournit au mythe c'est un réel historique, défini, si loin qu'il faille remonter, par la façon dont les hommes l'ont produit et utilisé ; et ce que le mythe restitue, c'est une image *naturelle* de ce réel. Et tout comme l'idéologie bourgeoise se définit par la défection du nom bourgeois, le mythe est constitué par la déperdition de la qualité historique des choses : les choses perdent en lui le souvenir de leur fabrication. Le monde entre dans le langage comme un rapport dialectique d'activités, d'actes humains : il sort du mythe comme un tableau harmonieux d'essences. Une prestidigitation s'est opérée, qui a retourné le réel, l'a vidé d'histoire et rempli de nature, qui a retiré aux choses leur sens humain de façon à leur faire signifier une insignifiance humaine » (Barthes, 1957 : 216-217). En ce sens, le mythe recouvre une multitude de discours qui excèdent largement ce que l'on considère habituellement comme des récits mythiques ; plus qu'un corpus de textes, le mythe est une fonction discursive que l'on peut trouver dans une grande variété de productions culturelles.

effacer son caractère de construction. Dans les sociétés créoles, comme dans d'autres cultures postcoloniales, la déconstruction du mythe n'est pas un simple agenda politique, mais une nécessité historique. Les écrivains et les poètes ont un rôle crucial à jouer dans ce processus en ceci que le mythe et l'histoire sont avant tout des récits, qu'ils sont des constructions linguistiques. Walcott rappelle que l'écrivain créole est précisément pris entre la nécessité du mythe, d'une relation aux origines, et son impossibilité même :

> The great poets of the New World, from Whitman to Neruda, reject this sense of history. Their vision of man in the New World is Adamic. […] Violence is felt with the simultaneity of history. […] Fact evaporates into myth. This is not the jaded cynicism which sees nothing new under the sun, it is an elation which sees everything as renewed… […] It is this awe of the numinous, the elemental privilege of naming the New World which annihilates history in our great poets, an elation common to all of them […]. They reject ethnic ancestry for faith in elemental man. […] A political philosophy rooted in elation would have to accept belief in a second Adam, the re-creation of the entire order, from religion to the simplest domestic rituals. The myth of the noble savage would not be revived, for that myth never emanated from the savage but has always been the nostalgia of the Old World, its longing for innocence. The great poetry of the New World does not pretend to such innocence, its vision is not naïve. Rather, like its fruits, its savour is a mixture of the acid and the sweet, the apples of this second Eden have the tartness of experience. (Walcott, 1974 *in* Donnell & Welsh, 1996 : 355-357)

Il ne s'agit pas pour le poète/historien de substituer une vision afrocentriste des origines à une vision eurocentriste et de proposer un nouveau mythe fondateur pour les sociétés créoles. Il s'agit plutôt de proposer une nouvelle approche des questions d'identité, une approche créolisante où les récits dominants sont constamment soumis à des processus de déconstruction/reconstruction poétique. Autrement dit, il ne s'agit pas de remplacer un mythe absolu par un autre mais plutôt d'accepter la nécessité du mythe tout en n'abandonnant jamais la conscience de son caractère construit : dans le processus de créolisation comme

déconstruction/reconstruction, le récit mythique ne court jamais le risque d'être naturalisé, il est toujours envisagé comme une construction proprement poétique :

> Pour ce qui est des sociétés où ne fonctionne pas de mythe fondateur, sinon par emprunt – et je veux ainsi parler des sociétés composites, des sociétés de créolisation – la notion d'identité se réalise autour des trames de la Relation qui comprend l'autre comme inférant. Ces cultures commencent directement par le conte qui, par paradoxe, est déjà une pratique du détour. Ce que le conte ainsi détourne, c'est la propension à se rattacher à une Genèse, c'est l'inflexibilité de la filiation, c'est l'ombre portée des légitimités fondatrices. […] Que sera donc la conscience historique, sinon alors la pulsion chaotique vers ces conjonctions de toutes les histoires dont aucune, et c'est là une des qualités majeures du chaos, ne peut plus se prévaloir d'une légitimité d'absolu ? (Glissant, 1995 : 63)

Comme le suggère Walcott, identité, histoire et poésie ont partie liée en ceci qu'il s'agit pour les poètes créoles de retrouver un langage autonome, langage qui ne peut être qu'une re/création. En ce sens, la poétique de la relation dont il est question est une poétique de la re/nomination : « C'est cela que j'appelle identité culturelle. Une identité questionnante, où la relation à l'autre détermine l'autre sans le figer d'un poids tyrannique. C'est ce qu'on voit partout au monde : chacun veut se nommer soi-même » (Glissant, 1997 : 484). En ce sens, le poète peut et doit exprimer par le langage une identité culturelle, mais il ne peut le faire que sur le mode d'une re/création toujours renouvelée, qui réactualise sans cesse la quête d'autonomie des esclaves :

> Deprived of their original language, the captured and indentured tribes create their own, accreting and secreting fragments of an old, an epic vocabulary, from Asia and from Africa, but to an ancestral, an ecstatic rhythm in the blood that cannot be subdued by slavery or indenture, while nouns are renamed and the given names of places accepted […]. The original language dissolves from the exhaustion of distance like fog trying to cross an ocean, but this process of renaming, of finding new metaphors, is the

> same process that the poet faces every morning of his working day […]. (Walcott, 1992 *in* Donnell & Welsh, 1996 : 506-507)

L'héritage de l'esclavage

Le fameux poème de Mutabaruka, 'Dis Poem', s'inscrit dans cette réflexion sur l'origine et l'histoire des sociétés créoles, c'est-à-dire sur l'esclavage et sa mémoire. Dans les premières lignes, le poème se définit explicitement comme un hommage aux victimes de la traite : « dis poem / shall speak of the wretched sea / that washed ships to these shores ». Le poème se donne pour mission de re/créer une continuité historique par delà la fracture qu'a constitué la traite : « dis poem is just part of the story his-story her-story our-story / the story still untold ». Ce projet implique une déconstruction/reconstruction des récits historiques dominants : « dis poem was copied from the bible your prayer book / playboy magazine the n.y. times readers digest / the c.i.a. files the k.g.b. files ». La juxtaposition des textes hétérogènes et de valeurs très diverses renvoie à leur caractère mythique, au sens de Barthes, ils sont révélés comme des constructions qui obéissent à la logique identitaire de la culture dominante. Pour autant, le poème ne peut être qu'une copie, une reconstruction opérée à partir de ces mêmes éléments.

Le poème fait aussi droit à l'héritage africain et l'inscrit dans la problématique de la re/nomination: « dis poem shall call names names / like lumumba kenyatta Nkrumah / hannibal akenaton malcolm garvey / haile selassie ». La version écrite du poème fait apparaître, par le jeu d'un saut de ligne, la phrase « dis poem shall call names names », comme si le poème devait rétablir dans le langage une vérité historique : on devrait entendre cette phrase comme on entendrait l'expression « to call a spade a spade ». Cette mise en abyme ironique rappelle que la re/nomination a précisément pour fonction de dénaturaliser les

noms, de les faire apparaître comme des constructions historiques, c'est-à-dire de les déconstruire et de les reconstruire : les noms portent toujours la trace des conflits historiques qui les ont constitués[3]. Dans l'enregistrement du poème en performance, la diction est celle de la grammaire standard qui, si l'on devait la retranscrire, serait plus proche de : « dis poem shall call names / names like lumumba […] ». Mais cette diction fait apparaître une autre couche de signification où ces noms deviennent en quelque sorte des « gros mots » si l'on y entend l'expression « to call someone names ». Cette version fait donc apparaître la dimension subversive du projet contre-historique à l'œuvre dans le poème au sens où elle fait entrer ces références africaines par irruption dans les récits historiques dominants : la « vulgarité » des références à l'Afrique est ironiquement revendiquée pour renverser la hiérarchie culturelle et historique[4].

L'héritage africain est présenté en des termes qui rappellent son caractère oral, alors que l'héritage européen est typiquement présenté sous forme de textes écrits. De même, alors que les textes occidentaux sont présentés sous l'angle de l'imitation stérile (« copied »), les

[3] On peut se rappeler à ce titre que Mutabaruka s'est lui-même renommé en utilisant un nom africain, comme Linton Kwesi Johnson, Jean Binta Breeze ou Oku Onuora. Ces noms affichent clairement leur caractère créolisé et hybride, mêlant des éléments « européens » et des éléments « africains ». « Kwasi », par exemple, signifie « né un dimanche » en langue Akan, ce qui est le cas de Johnson ; ce choix est bien sûr significatif car l'ethnie Akan fut très impliquée dans les luttes de décolonisation qui menèrent à l'indépendance du Ghana en 1957 et de la Côte d'Ivoire en 1960. On sait par ailleurs que les esclaves étaient immédiatement renommés lors de leur arrivée sur les plantations, la plupart du temps pour leur donner des noms anglo-saxons et/ou chrétiens. Cette question renvoie à celle de l'anonymat des esclaves comme symbole de leur privation d'identité et d'agentivité, comme l'a montré Malcolm X en changeant son nom. La question du nom, et plus encore de la nomination, renvoie à la fonction linguistique de production d'une identité sociale, culturelle ou individuelle.

[4] Comme nous l'avons évoqué, Cooper a consacré de nombreuses lignes à la question de la vulgarité dans la culture des sound systems. Cette notion renvoie aux hiérarchies coloniales telles qu'elles s'expriment dans le domaine culturel : que la culture des sound systems soit considérée comme vulgaire revient à la confiner à jamais à la marge de la culture savante, bourgeoise, comme norme esthétique et morale de « bon goût ». La notion de vulgarité renvoie aussi à la dimension corporelle et érotique du sound system, qui fonde abusivement une distinction essentialisée entre culture savante/européenne/intellectuelle et culture populaire/africaine/corporelle : « This conception of the vulgar seems to originate in a fear of the coarse texture of the (feminised) body and the baseness of the flesh that must be made subject to the refining influence of magisterial 'good taste' […].The pejoration of 'the vulgar' – the people, the language and the corpus of culture produced – marks the high/low-euro/afrocentric cultural divide that is encoded in the Jamaican body politic. […] In all domains, the 'vulgar' is that which can be traced to "Africa"; the 'refined' is that which can be traced to "Europe". (The quotation marks are intended to foreground the constructed nature of this ideology of essential cultural difference) » (Cooper, 1993 : 8).

noms africains semblent porteurs d'une dimension libératoire (« uhuru » signifie d'ailleurs liberté en swahili) :

> dis poem will not be amongst great literary works
> will not be recited by poetry enthusiasts
> will not be quoted by politicians or men of religion
> dis poem is knives bombs guns blood fire
> blazin for freedom
> yes dis poem is a drum
> ashanti mau mau ibo yoruba nyahbingi warriors
> uhuru uhuru
> uhuru namibia
> uhuru soweto
> uhuru afrika

Pour autant, même si le propos du poème verse dans une forme d'afrocentrisme, il est intéressant de noter que les noms « africains » cités incluent des figures de la diaspora et qu'ils appartiennent à des époques et des lieux très divers ; les racines africaines des descendants d'esclaves ne peuvent être que redécouvertes, re/créées sur un mode poétique. Car tout l'intérêt de ce poème est précisément qu'il mobilise le langage sur un mode poétique, qu'il est un espace/temps où le langage, comme l'identité, se fait et se défait sans cesse. Même à l'écrit, le poème se donne avant tout comme une performance, une parole, un langage en train de se faire :

> dis poem speak is speakin have spoken
> dis poem shall continue even when poets have stopped writin
> dis poem shall survive u me it shall linger in history
> in your mind

in time forever

dis poem is time only time will tell

dis poem is still not written

dis poem has no poet

dis poem is just part of the story his-story her-story our-story

the story still untold

Autrement dit, le poème s'affiche explicitement comme une construction, pris dans ce flot incessant où il se déconstruit et se reconstruit. C'est donc le langage lui-même qui fait l'objet d'un processus de déconstruction/reconstruction, de telle sorte que ce que le poème fait, sa poétique, peut être qualifiée de dub. Ainsi, le poème se conclut sur sa propre répétition, sur la nécessité de sa constante re/création :

dis poem is watchin u tryin to make sense from dis poem

dis poem is messin up your brains

makin u want to stop listening to dis poem

but u shall not stop listenin to dis poem

u need to know what will be said next in dis poem

dis poem shall disappoint you

because

dis poem is to be continued in your mind

in your mind in your mind your mind

On peut noter que, dans la version enregistrée en studio, la dernière ligne n'est pas prononcée directement par Mutabaruka, mais que les mots « in your mind » ont été enregistrés puis répétés mécaniquement en *decrescendo* grâce à un effet d'écho artificiel. L'utilisation de cet effet permet de suggérer la continuation infinie du poème dans l'esprit de

l'auditeur évoquée dans la dernière ligne, par la répétition mécanique des mots et la diminution progressive du volume sonore. A ce propos, Cooper déclare :

> The hearer's dismay at the seeming nonsense of the many of the poem's lines thus becomes incorporated into the play of the text […]. Not only is there this mockery of the audience's expectation of immediately intelligible lines – instant aural gratification – but the poet as non-entertainer insists that the audience actively participate in making the meaning of the poem. The poem therefore does not come to a fulfilling end; the listener is left hanging […]. An ironic reverberation. This dub poem is thus self-satirical, consciously making fun of its own conventions. The genre has come of age: meta-dub. (Cooper, 1993 : 74)

Si ce poème peut être qualifié de « meta-dub », c'est parce qu'il se déconstruit et se reconstruit lui-même comme poème, comme acte poétique de langage, comme parole ou comme performance poétique. En ce sens, 'Dis Poem' ne fournit pas une définition figée, afrocentriste, de l'identité créole mais engage à chaque performance une redéfinition poétique de cette identité, en fonction du contexte spécifique et de la communauté contingente formée par les spectateurs. L'idée que les spectateurs sont aussi des acteurs de la performance permet de comprendre que celle-ci est avant tout affaire de relations qui font communauté entre le poème, le poète et le public. En ce sens, on comprend qu'elle soit centrale dans une poétique de la relation où l'identité n'est pas une essence mais un acte, spécifiquement un acte de langage, qui ne peut être réalisé que dans l'espace/temps d'une performance. L'identité/relation est toujours de l'ordre de la re/nomination poétique (c'est-à-dire re/créatrice), elle ne peut être conçue que sur un mode performatif.

Nous retrouvons chez Zephaniah, qui comme Mutabaruka est un poète rasta, le souci de la mémoire de l'esclavage. Dans 'Master, Master', il s'attache à entretenir le souvenir des souffrances occasionnées par la Traite et à saper l'autorité des récits historiques sur

l'esclavage. Ainsi le poète dénonce les diverses instances qui ont pu légitimer l'esclavage : la religion (« He gave to you a Holy Ghost »), le pouvoir politique (« blessed by a monarchy »), la science (« fear not his science or his gun ») et la littérature (« If slave drivers be men of words / we curse that poetry »). C'est bien la question de la légitimité qui est évoquée ici puisqu'il s'agit de montrer l'absurdité de ces récits : « Its roots you'll find are so absurd ».

D'autre part le poème s'attache à montrer les continuités de l'esclavage jusqu'à l'époque actuelle et donc l'actualité de la résistance à l'ordre colonial. Cet esclavage moderne est perçu premièrement sous l'angle économique du néocolonialisme : « Master master's sons drill oil / It's all his legacy ». Autrement dit, si l'esclavage n'existe plus, les intérêts financiers qui l'ont motivé restent inchangés et produisent des effets similaires d'exploitation économique. Mais l'esclavage se poursuit aussi, et c'est là une des idées force du rastafarianisme, sur un mode culturel, ce que les Rastas appellent l'esclavage mental : « Tis true that we have not now chains / Yet we were never free / Still master's chains corrupt our brains / Come children see ». Le refrain « Come children see », qui constitue le dernier vers de chaque strophe, tend à présenter le poème comme une double entreprise de dénonciation (il s'agit de montrer l'esclavage, de le rendre visible alors qu'il se dissimule sous des dehors légitimes) et de transmission (il s'agit d'expliquer aux jeunes générations la nécessité d'une résistance aux nouvelles formes d'esclavage).

Les mêmes préoccupations s'entendent dans un autre poème intitulé 'A Modern Slave Song'. Comme le titre l'indique, il s'agit encore une fois de montrer que l'esclavage se perpétue aujourd'hui. C'est en ce sens qu'on peut comprendre l'exhortation adressée par le poète aux générations actuelles de se souvenir : après chaque vers sont répétés les mots « Remember I exist » ou simplement « remember ». C'est à nouveau la dimension économique du néocolonialisme qui est dénoncée : « When yu trying to sell me beans to me / Remember I exist » ou « Yu spending me money – remember ». D'autres dimensions de

« l'esclavage moderne » sont évoquées, notamment la dimension intellectuelle ou ethnographique de la domination néocoloniale : « When yu interviewing me » ou « Yu studied me an filmed me ».

Il semble que dans ces deux poèmes, la question de l'identité soit présentée de manière moins problématique que dans 'Dis Poem'. En effet, ils mettent en scène deux personnages apparemment bien identifiés : le maître et l'esclave. Dans les deux cas, l'usage des pronoms personnels souligne le caractère oppositionnel des identités mises en jeu : dans 'Master, Master' le maître et ses fils (« he ») s'opposent au poète et à ses enfants (« we ») alors que dans 'A Modern Slave Song' l'opposition est encore plus personnalisée entre le poète (« I ») représentant des descendants d'esclaves et les représentants des nouveaux maîtres (« yu »). Ainsi l'esclavage ne se poursuit pas uniquement à travers la perpétuation de formes de domination politique, économique et culturelle, mais les poèmes mettent en scène l'idée de descendance et donc une personnalisation, une incarnation humaine de ces formes de domination. La résistance à cette domination devient alors plus qu'une simple confrontation politique, un véritable conflit de personnes, un combat physique comme le soulignent les dernières lignes de 'A Modern Slave Song' : « Remember yu got me, cause I'll get yu. / I'll mek yu sweat ». Pour autant, cette personnalisation du conflit, cette dramatisation du combat entre « eux » et « nous » que l'on trouve dans de nombreux dub poems, ne doit pas à notre sens faire l'objet d'une lecture littérale, car il s'agit aussi bien sûr d'une stratégie poétique et politique de mise en scène des conflits qui agitent les sociétés créoles. Il y a par exemple un enjeu didactique dans cette stratégie d'incarnation, ainsi qu'une fonction de déplacement et de dépassement de la violence physique. Il s'agit aussi, comme nous l'avons vu au premier chapitre, de remettre les descendants d'esclave dans une position d'agents : la

personnalisation des conflits permet aussi le phénomène de mise-en-puissance et de réappropriation de la violence symbolique[5].

Mais surtout, si les deux poèmes expriment des préoccupations communes quant à l'héritage de l'esclavage, ils empruntent à deux registres très différents. En effet, 'Master, Master' est une adaptation d'une ballade et est rédigé exclusivement en anglais standard, alors que 'A Modern Slave Song' est une adaptation d'une chanson d'esclave structurée par le schéma appel/réponse[6] et emploie une langue créole. Autrement dit, le premier poème semble se rattacher à la tradition européenne et le deuxième à l'héritage africain, alors que le propos est presque identique. Ainsi, dans 'Master, Master', nous aurions plutôt affaire à une subversion d'un format poétique européen ou occidental qui serait aussi une réappropriation parodique de ce format. Mais on peut noter que la ballade constitue elle-même, dans la tradition européenne, une forme hybride qui fut d'abord orale et populaire au Moyen Age avant de faire l'objet d'adaptations écrites savantes aux XVIIème et XVIIIème siècles. Parallèlement, la chanson d'esclave et le schéma appel/réponse ne sont pas des formes purement africaines mais sont des reconstructions africanisées, néo-africaines, opérées à partir de traces africaines et d'éléments européens. On pourrait dire que le format des poèmes en contredit en quelque sorte le propos puisqu'il fait apparaître une poétique de la créolisation presque malgré le caractère oppositionnel de la construction des identités dans les poèmes. On pourrait aussi dire que les poèmes ne peuvent échapper à la créolisation qui est le seul mode sur lequel la construction des identités peut s'opérer, même lorsque cette construction est

[5] Il est clair qu'un des enjeux du poème est le renversement de la hiérarchie maître/esclave et que ce renversement passe par une redistribution de la violence, non pas tant comme acte mais comme puissance d'action. L'idée que la performance musicale ou poétique a un lien avec la gestion sociale de la violence est suggérée par Cooper : « Indeed, one must immediately raise an admittedly controversial issue about the function of violent talk in predominantly oral cultures like Jamaica. Violent, daring talk such as that of the DJ and the rapper can function as a therapeutic substitute for even more dangerous violent action. Cathartic talk does not so much incite to violence as it controls violence in a socially accepted way » (Cooper, 2004 : 159).

[6] Le schéma appel/réponse ou antiphonie (« call/response patter ») est caractéristique des musiques de la diaspora noire (gospel, jazz, reggae, rhythm and blues) : il est en général constitué par un appel lancé par une voix individuelle auquel répond un chœur. Nous reviendrons en conclusion de ce chapitre sur l'importance conceptuelle de ce schéma.

explicitement oppositionnelle. En retour, ce fait peut et doit nous amener à faire une lecture plus subtile des poèmes et des possibilités contradictoires qu'ils abritent.

Récits des origines

Les réflexions historiques autour de l'esclavage sont sous-tendues par la question des origines et des mythes fondateurs, comme le suggèrent les propos de Glissant cités plus haut. C'est cette question qu'aborde Jean Binta Breeze dans un poème justement intitulé 'The First Dance' : le poème consiste en un récit des origines du monde. Grâce à une reprise, qui est aussi une adaptation, du texte biblique, la création apparaît comme une concaténation : le silence est premier et il donne naissance au mouvement, le mouvement devient rythme puis son et enfin la vie apparaît sous la forme du serpent, et avec elle le jour et le soleil d'une part et la lune et la nuit de l'autre. Dans cet enchaînement, le principe créateur est figuré par le souffle (les mots « breath » et « breathe » sont employés presque une dizaine de fois) qui anime un à un les organes vitaux du monde/corps (un bras se tend, puis le cœur se met à battre avant que le ventre du serpent/femme ne donne naissance à l'univers).

Le texte biblique constitue la fondation de ce récit des origines, mais il fait l'objet de modifications importantes. En premier lieu, le principe créateur est féminisé : « enters the serpent / seed of life / cool and deadly / she writhes / roun de worlie ». La poétesse se confond avec ce serpent/femme qui est la source de toute vie par un déplacement intéressant : « Here is my belly / Here in my belly / the axis of the universe ». Nous sommes en présence d'une de ces inversions hiérarchiques typiques de la dub poetry et qui prend ici la forme d'une féminisation d'un récit masculin. Dans le même esprit, ce récit des origines accorde une place centrale à l'identité noire : « In the beginning / there was silence / and silence was black » ou « breath grows like a tree / rooted in blackness ». De manière générale, le poème revendique

une forme d'africanité de la création par son insistance sur la musique et la danse et leur élément commun : le rythme. Ainsi, la création est opérée, entre autres, par les tambours et leurs battements qui font écho aux battements du cœur du monde et qui provoquent une danse évoquée en des termes qui rappellent l'Afrique : on trouve notamment l'expression en langue amharique « satta massa »[7]. Le poème opère donc un déplacement/replacement par lequel des éléments généralement confinés aux marges des mythes fondateurs européens (les noirs, les femmes) deviennent centraux. Autrement dit, le récit biblique est déconstruit puis reconstruit pour servir les intérêts du poète et inverser l'ordre des hiérarchies raciales et sexuelles, il est soumis à un processus poétique typiquement dub.

Ce déplacement/replacement doit aussi se comprendre en fonction du parallèle implicite sur lequel tout le poème se fonde entre la création du monde et la poésie, le travail re/créatif du poète. Dans le poème, le principe créateur apparaît d'emblée comme une forme d'expression artistique et poétique, il prend littéralement corps et s'incarne dans la poétesse identifiée au serpent. Les quatre dernières strophes transforment d'ailleurs les formulations objectives des premières lignes (« there was silence », « and there was motion », « and rhythm was motion ») en formulations subjectives (« I breathed / and sun born red against horizon ») : on passe d'une personnification de concepts abstraits à une identification de la figure du poète au principe créateur lui-même (on peut remarquer par exemple le glissement de « black silence breathed / and there was motion » à « I breathed / and darkness fell »). La question de l'origine du monde est rapportée à un acte de langage, une performance qui est à la fois performative et poétique : le langage est envisagé dans sa capacité à faire, à créer et à produire le monde, à le nommer, mais aussi à se faire, se créer et se produire lui-même. La nomination, qui engage le rapport entre langage et identité, n'est jamais donnée une fois pour

[7] Cette expression est tirée d'un classique du reggae roots intitulé 'Satta Massagana' et chanté par le trio vocal The Abyssinians. Paru en 1976, ce titre est souvent cité comme l'un des fondements du reggae « roots » et son titre signifie « give thanks » en ahmarique. Le nom du groupe est encore un moyen de revendiquer un héritage africain. Le morceau est un hymne au rapatriement des anciens esclaves vers leur terre d'origine.

toute, contrairement à ce qui se passe dans la tradition biblique. La réappropriation du principe créateur par la poétesse suggère plutôt que l'identité est un processus toujours inachevé et toujours renouvelé, elle renvoie à la nécessité du retour aux origines dans son impossibilité même.

Un autre exemple de ces « parodies de genèse » est le poème 'Back to What' de Zephaniah qui présente les mêmes préoccupations sur un mode complètement différent. Il s'agit d'un très court poème organisé en six strophes de quatre vers qui suivent toutes exactement le même schéma : le premier vers (« Back to basics ») et le dernier vers (« Back to what ») de chaque strophe sont répétés à l'identique et les vers deux et trois sont des variations sur ce thème du retour aux origines (ils commencent toujours par « back to »). Comme le titre l'indique, le poème tend à montrer l'absurdité du mouvement de retour aux origines, particulièrement dans les quatre premières strophes où des formules ironiques établissent ce retour comme une régression. Cela dit, on peut observer dans les deux dernières strophes un glissement, avec les vers « Back to the creator / Back to Africa ». Mais au fond, même cette idée du retour vers l'Afrique est mise à distance, notamment par la paronomase « Back to back / Back to Black ». On retrouve le phénomène observé dans le poème de Breeze : la question des origines est déplacée et recentrée (le poème produit une vision afrocentriste des origines) pour mieux contester la notion même d'origine (cette vision afrocentriste est littéralement renvoyée dos à dos à d'autres visions, eurocentristes notamment).

Dans sa version écrite, le poème est suivi de la mention : « A copy of this poem has been sent to John Major ». On peut donc penser qu'un des enjeux du poème est de dénoncer le conservatisme inhérent à cette volonté du retour à des origines essentialisées et mythiques. Autrement dit, le poème semble bel et bien s'éloigner d'une notion d'identité comme racine

unique, fondée sur une origine conçue de manière essentialiste, pour faire droit à une identité/rhizome, une identité/relation. Dans l'enregistrement du poème en performance, cette dimension est rendue encore plus claire par l'emploi d'un effet propre à ce support et qui, d'ailleurs, ne pourrait être utilisé tel quel dans une performance en public. Ainsi se superpose à la voix principale qui scande le poème sur un rythme assez soutenu une voix secondaire, moins rapide et moins forte, qui ajoute des vers qui ne sont pas reproduits dans la version écrite. Ces lignes vont dans le même sens que celles qui ont été publiées, avec un passage de « back to the roots » à « back to the other » qui inscrit l'altérité au coeur même du sentiment d'identité. Autrement dit, cette notion d'identité/relation n'est pas simplement le contenu explicite du poème, elle s'établit dans sa poétique même : la superposition des voix établit une identité/relation pour le poète lui-même qui est un et se dédouble, en une illustration quasi-littérale de l'expression rasta souvent commentée « I an' I »[8].

Il faudrait aussi analyser en détail les complexités rythmiques produites par cette superposition. La voix principale scande le poème de manière quasi-mécanique, les strophes étant toutes presque identiques du point de vue du nombre de syllabes et de leur organisation rythmique. La voix secondaire s'inscrit dans cette structure rythmique, créant des effets de décalage et de superposition. Dans la dernière strophe, la deuxième voix reprend le fil du poème et se contente de doubler la voix principale, faisant si l'on peut dire écho au vers « back to back » et renforçant plus généralement l'impact de la dernière strophe. Il semble donc que l'effet de confusion créé par la deuxième voix en décalage au début du poème se résolve à la fin pour ajouter à la clarté du propos, comme si l'on atteignait ironiquement un point de non-retour. Comme nous le verrons, le schéma antiphonique a fait l'objet de multiples variations dont nous trouvons un exemple ici. Comme le suggère Gilroy, le schéma antiphonique est bien plus qu'une simple manière d'organiser un chant ou un poème, il

[8] Les Rastas emploient cette expression en lieu et place du pronom de la première personne du singulier 'I'. Ce dédoublement renvoie précisément à une vision de l'identité et de l'être comme relation, nous y reviendrons au chapitre 6.

engage un rapport spécifique de l'individu à la communauté et un construction spécifique du sentiment d'identité. C'est que nous semble impliquer le « dédoublement » vocal de Zephaniah dans 'Back To What'.

Histoire et identité chez Johnson

Le souci de l'histoire est particulièrement marqué chez Johnson, et il est lié à l'entreprise du poète de forger un sentiment d'identité chez les jeunes noirs du Royaume-Uni. Dans son anthologie publiée chez Penguin, on peut constater qu'au moins une dizaine de poèmes prennent pour sujet principal un épisode de l'histoire des communautés antillaises vivant au Royaume-Uni. Mais ce thème est traité en filigrane dans la quasi-totalité des poèmes, dont presque aucun n'échappe à une réflexion de type historique. La manière d'organiser les œuvres est chronologique (années soixante-dix, quatre-vingt et quatre-vingt-dix) et signale une fois encore la volonté du poète d'inscrire son travail dans une perspective historique. L'importance de ces préoccupations peut sans doute s'expliquer par le parcours militant de Johnson et son attachement à une forme de matérialisme marxiste dans lequel l'histoire occupe une place centrale. Dans sa jeunesse, Johnson, alors membre des Black Panthers, dispensait des enseignements d'histoire africaine à destination des jeunes antillais vivant à Londres[9]. Pour Johnson, le poète a, en partie, un rôle d'historien et les poèmes ont un aspect documentaire : comme nous l'avons évoqué dans le premier chapitre, ses poèmes s'inscrivent dans un contexte historique déterminé et inscrivent ce contexte dans le texte lui-même. Cette fonction d'inscription est assurée à l'écrit par un appareil de notes de bas de page assez fourni et en performance par des explications contextuelles au début ou à la fin du poème. La culture des sound systems accompagne l'émergence d'une identité britannique

[9] Johnson fut en fait membre de la section jeunesse de l'éphémère Black Panther Movement au Royaume-Uni. A partir de 1974, il s'impliqua dans le collectif Race Today au sein duquel il publia des poèmes et des articles, organisa des ateliers de poésie et de théâtre et des expériences d'éducation populaire.

noire, créole mais plus nécessairement antillaise *stricto sensu* ; l'une des fonctions du poète est de documenter son histoire.

'It Dread inna Inglan', publié dans la première section des *Selected Poems*, peut être considéré comme une sorte de prototype du projet de Johnson concernant les récits historiques. Le poème est dédié à la mémoire de George Lindo qui est présenté ainsi dans la note de bas de page : « Jamaican worker living in Bradford who was wrongfully convicted of armed robbery »[10]. Le poème s'articule autour de trois parties distinctes. Tout d'abord, un refrain qui rappelle l'arrestation de Lindo et la réaction des membres de sa communauté : « dem frame-up George Lindo / up in Bradford Toun / but di Bradford Blacks / dem a rally roun ». Suit une partie « parlée » dans laquelle le poète rappelle le racisme des gouvernants britanniques (en la personne de Margaret Thatcher) avant d'appeler, dans un passage souvent cité, à une unité des communautés « immigrées » : « African / Asian / West Indian / an Black British / stan firm inna Inglan ». Enfin, une troisième partie se donne comme un chant de lutte qui fait appel à la fois au registre du slogan utilisé en manifestation et au schéma appel/réponse : le nom de George Lindo est scandé dans un premier temps puis vient une réponse à cet appel dans laquelle son innocence est rappelée sous diverses formes. Dans la version enregistrée du poème, publiée en 1978 sur le premier album de Johnson, *Poet and The Roots*, quelques modifications sont à noter. La troisième partie apparaît dès le début sans accompagnement musical, avant que le poème ne soit repris dans l'ordre du texte écrit avec un fond musical continu. Dans ce passage introductif *a cappella*, la voix du poète est clairement filtrée par un mégaphone et on peut entendre un chœur qui scande le nom George Lindo avec le poète. Ainsi, le début du poème semble presque être un document sonore enregistré lors d'un rassemblement pour la libération de Lindo. On retrouve ici l'image du poète militant armé de son mégaphone qui figure sur la pochette du disque et qui en est venue

[10] Nous n'avons pu trouver de plus amples informations sur George Lindo, la note suggère que Johnson tente ici de déconstruire le récit de cet événement comme un simple fait divers pour dénoncer son caractère raciste.

à caractériser Johnson au point qu'elle est reproduite sous forme de dessin sur la pochette de ses *Selected Poems* édités chez Penguin.

Nous retrouvons les mêmes préoccupations et les mêmes techniques d'expression poétique et politique dans deux autres poèmes de la même période. 'Man Free', paru également sur l'album *Poet and The Roots* et publié dans le recueil *Inglan Is A Bitch*, est un hymne à la libération de Darcus Howe, lui aussi emprisonné abusivement et victime de discrimination raciste[11]. Le refrain emprunte au double registre du slogan et de l'appel/réponse et on peut noter l'usage d'un chœur pour souligner certains passages et suggérer l'idée de l'inclusion du poète dans sa communauté. Ce schéma structure aussi une autre strophe du poème où l'unité fondatrice du rassemblement pour la libération de Howe à Pentonville est renforcée par l'évocation des organisations politiques présentes. Le propos du poème est d'opérer ce que nous appelions au premier chapitre une mise-en-puissance, cette opération par laquelle un individu, ici Darcus Howe, est placé ou plutôt re/placé dans une position d'agent capable d'une certaine puissance d'action. Ainsi, Howe devient « a mighty lion » dans une imagerie typiquement Rasta[12] et c'est justement sa capacité à se défendre et sa confiance en lui qui sont les raisons de son emprisonnement : « Dem lack-him-up / fi self defence / dem lack-him-up / fi him confidence ». Ainsi, les forces d'oppression ne parviennent pas à la soumettre, car il refuse d'accepter la défaite. Mais cette stratégie ne peut se comprendre si l'on en reste au niveau individuel, le poème articule la condition de Howe à une solidarité communautaire qui elle non plus ne peut être vaincue : « Darcus outta jail / Race Today cannot fail / Darcus outta jail / de people's will mus' prevail ».

[11] Darcus Howe fut l'un des compagnons de Johnson dans la section britannique des Black Panthers et au magazine Race Today. Il fut arrêté en 1970 après une manifestation, puis jugé (pour outrage, rébellion et violences) et acquitté avant d'être à nouveau arrêté pour violences envers un agent des forces de l'ordre. En 1981, il organisa la fameuse Black People's March pour protester contre l'attentat à la bombe incendiaire commis contre quatorze adolescents noirs à New Cross, plus connu sous le nom de New Cross Massacre.

[12] Pour les Rastas, Jah Rastafari, Dieu incarné en la personne de l'empereur d'Ethiopie Hailé Sélassié, est assimilé au Lion Conquérant de la tribu de Judah. La figure du lion est très souvent employée pour glorifier des personnages et rappeler leur origine africaine, elle est un moyen fréquemment utilisé pour suggérer une mise-en-puissance.

‘Reggae fi Peach’ inaugure chez Johnson la série des élégies auxquelles il doit une partie de sa popularité. Ce poème n’a fait l’objet à notre connaissance d’aucune publication sous forme écrite, mais il figure sur l’album *Bass Culture* de 1980[13]. Blair Peach était un enseignant et un militant anti-fasciste, qui fut battu à mort lors d’un rassemblement de la Ligue Anti-nazie pour protester contre un meeting électoral du National Front à Southall en avril 1979[14]. Le poème s’organise en trois parties. Le refrain présente la version « officieuse » des faits, selon laquelle la police a tué Peach, et tend à l’autoriser par une légitimité populaire : « Evrywhe yu goh / it’s de talk of de day / evrywhe yu goh / you hear people seh / dat the Special Patrol / dem a murderah ». Le premier couplet rappelle l’engagement anti-fasciste de Peach et le qualifie d’« ordinary man ». Ainsi, l’élégie apparaît dans sa dimension politique puisqu’elle consiste en un renversement hiérarchique par lequel l’homme ordinaire, sub/alterne, devient extraordinaire et retrouve son agentivité. Le deuxième couplet rappelle ironiquement que Peach n’était pas anglais, suggérant ainsi une possible collusion, officielle ou officieuse, entre police et militants d’extrême droite. Après deux séquences refrain/couplet, la voix du poète se détache du rythme de l’accompagnement musical, créant un effet de rupture, comme si la colère laissait place à la réflexion. Dans cette dernière partie, le poète lie la mort de Blair Peach à la destinée commune du peuple anglais dans la question : « is Inglan becomin a fashist state / di answer lies at your own gate / an in di answer lies your fate ».

Ces trois poèmes sont emblématiques de l’entreprise poétique de Johnson, particulièrement dans les années soixante-dix et au début des années quatre-vingt (il est vrai que cette période correspond à une phase majeure dans l’histoire des communautés « immigrées » au Royaume-Uni). Nous y trouvons d’abord une articulation de l’individu et de

[13] Nous reproduisons donc en annexe notre propre transcription qui en aucun cas ne peut être considérée comme un texte écrit publié par le poète lui-même. Les citations sont extraites de cette transcription.
[14] Le meurtre de Blair Peach ne fut jamais élucidé, mais de nombreux témoins affirment qu’il fut battu par des policiers. Sa mort fut à l’origine d’une campagne contre le SPG (Special Patrol Group), unité spéciale de la police londonienne notoirement violente et raciste.

la communauté. A travers des stratégies qui tiennent à la mise-en-puissance d'un individu, une solidarité communautaire se créée qui en est à la fois la conséquence et la cause. Ceci implique que la communauté en question n'est pas donnée *a priori* de manière abstraite, mais qu'elle se produit dans des actes de résistance à certaines formes de domination et d'oppression. Nous avons vu au premier chapitre que la communauté du sound system n'advient que par et dans le sound system lui-même, elle ne lui préexiste pas. On peut dire qu'il en va de même dans les luttes politiques : la communauté est formée par celles et ceux qui y participent concrètement. C'est ce qui explique que ces poèmes offrent une vision inclusive de la communauté. Dans 'It Dread Inna Inglan', l'appel à l'unité dans la résistance est fait à diverses communautés et la distinction entre « West Indian » et « Black British » laisse penser que cette dernière catégorie recouvre en quelque sorte les trois premières. On retrouve le même schéma inclusif dans 'Man Free' avec l'énumération des diverses organisations politiques et dans 'Reggae fi Peach', où Peach lui-même n'est ni antillais, ni noir.

Johnson poursuit ses chroniques alter/natives dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix avec plusieurs poèmes majeurs qui présentent de manière encore plus aboutie les tendances que nous venons d'évoquer. Dans 'Mekin Histri', le poète s'adresse à des représentants du pouvoir (un membre du gouvernement, un porte-parole des forces de police et un homme politique de droite) pour leur opposer une contre-vérité historique qui sape l'autorité de leurs discours. On retrouve dans ce poème l'évocation du meurtre de Blair Peach et à cette occasion les communautés d'origine asiatique sont montrées comme exemple d'une résistance victorieuse aux forces de l'ordre. Au fil du poème se déploient les références à diverses « émeutes raciales » qui ont marqué l'histoire britannique et dont le poème se fait l'hymne révolutionnaire. 'Di Great Insohreckshan' est un poème commémoratif des émeutes de l'été 1981 à Brixton et dans d'autres quartiers du Royaume-Uni. Les évènements, les lieux,

les dates et les personnes sont évoqués dans le détail, avec notes de bas de page, et le poème re/crée le récit alternatif des faits. Dans ce poème comme dans ‘Mekin Histri’, la mise-en-puissance n’est plus individuelle mais collective : l’émeute est célébrée comme une instance où la communauté met en œuvre et éprouve sa puissance, où elle se réapproprie la violence symbolique.

Le poème ‘New Craas Massakah’ est une élégie à la mémoire des quatorze victimes d’une bombe incendiaire lancée sur un groupe d’adolescents en janvier 1981 et qui fut en partie à l’origine des émeutes de l’été suivant. Ces faits sont rappelés dans une note de bas de page. Le refrain évoque l’acte lui-même, la scène du crime, avec la description en des termes similaires de la fête puis de la violence et de la mort ; il est écrit et dit en performance à la manière d’un DJ. Les couplets quant à eux sont récités *a cappella* et le poète quitte le rôle de DJ pour entamer un monologue intérieur où il évoque ses réactions à la nouvelle de l’évènement. Dans ces couplets, le poète évoque la solidarité communautaire qui se crée autour du sentiment d’injustice, qui mènera à la Black People’s March du printemps et aux émeutes de l’été 1981. Il évoque aussi la résistance de cette communauté aux « discours officiels » des autorités incarnées par trois policiers dont les noms sont cités (des notes de bas de page expliquent leur implication dans l’enquête) ; le poète a pour fonction d’aider la communauté à se réapproprier son histoire, d’établir une histoire alter/native.

‘Liesense Fi Kill’, un poème encore plus récent, se présente comme une conversation entre le poète, Winston, et une de ses collègues de travail appelée Christine. Winston est un personnage sceptique, qui pense que sa collègue est folle car elle est obsédée par une théorie du complot. Il la force donc à produire des preuves crédibles de ce qu’elle avance, de telle sorte que le récit de Christine doit être légitimé et authentifié et se faire contre-vérité. La réponse de Christine est une longue énumération où elle cite pas moins de douze exemples de ce qu’elle considère être un « permis de tuer » des noirs accordé à la police britannique. Ces

douze exemples sont tous des références à des personnes qui sont mortes « alors qu'elles étaient aux mains de la police ». Il est intéressant de noter que cette liste mêle des cas qui ont fait l'objet d'une condamnation des forces de l'ordre et d'autres qui n'ont pas été élucidés par la justice : une fois encore, c'est la question de l'autorité, de la légitimité et donc de la valeur de vérité des récits « officiels » qui est posée, comme le suggère l'orthographe du titre. On peut aussi noter que les noms des « victimes » sont cités précisément et que leur histoire est brièvement rappelée dans le corps du poème et dans des notes de bas de pages. Ces noms sont opposés aux noms de ceux qui sont considérés comme responsables de ces morts, des incarnations des autorités qui sont des personnalités politiques (Margaret Thatcher, John Major, Michael Howard, Jack Straw et Tony Blair) mais aussi des officiers de police ou de justice (moins connus du grand public mais dont les responsabilités sont rappelées dans des notes de bas de page).

Dans 'Liesense Fi Kill', le poète utilise une persona qui occupe une position qui semble extérieure à la communauté, ce qui le pousse à demander à son interlocuteur de produire un récit légitime susceptible de le convaincre. On retrouve ce schéma dans 'Di Great Insohreckshan' où le poète admet à regret : « an I wish I ad been dere ». Ainsi, son récit s'inspire des récits qui lui ont été faits par « ceux qui étaient là » et dont l'autorité est donc légitime :

> an wen mi check out di ghetto grape vine[15]
>
> fi fine out all I coulda fine
>
> evry rebel jusa revel in dem story

[15] L'expression « ghetto grape vine » est elle-même un image tirée de la culture populaire qui désigne à la fois la promiscuité des relations entre les habitants du « ghetto » et un mode spécifique de transmission de l'information qui implique une forme d'intrusion (les pieds de vigne constituent la limite qui sépare les espaces privés des habitants et offre un bien faible rempart aux émissions sonores) et une forme de solidarité (le « ghetto grape vine » rappelle la centralité de l'oralité et d'un mode de vie communautaire). Cette image offre donc le modèle d'une contre-autorité populaire qui puisse produire des récits alternatifs aux récits « officiels ».

dem a taak bout di powah an di glory

dem a taak bout di burnin an di lootin

dem a taak bout di smashin an di grabin

dem a tell bout di vanquish an di victri

On pourrait croire que ces poèmes visent simplement à substituer un mythe (celui de d'une identité et d'une communauté noire britannique essentialisée) à un autre (celui de la pureté raciale de la nation anglaise ou de l'empire britannique). La position isolée du poète par rapport à sa communauté implique que ce geste de substitution et de mythification soit mis à distance et donc reconnu comme tel, que le mythe soit en quelque sorte conscient de lui-même comme mythe. Ainsi, le poème donne à voir non seulement les récits mythiques eux-mêmes mais encore la manière dont ils sont produits.

Cet effet de mise en abîme méta-poétique permet de comprendre, comme le suggèrent Walcott et Glissant, que si l'histoire et le mythe convergent, il ne s'agit en aucun cas d'un retour naïf aux origines mais plutôt d'une retour/détour alter/natif aux origines/traces imaginées. Les poèmes de Johnson ne se contentent pas de documenter l'émergence d'une identité britannique noire, ni d'imiter dans l'ordre du discours des processus « réels », c'est-à-dire politiques ou sociologiques : ces poèmes font advenir le sentiment d'identité à l'occasion de chacune de leur performance. En tant qu'elle est par nécessité imaginaire, constamment ré/imaginée à partir de traces hétérogènes, l'identité des noirs de la diaspora ne peut jamais être de l'ordre d'une essence fixe et pure, elle est toujours une relation, une interaction, qui se produit dans la performance poétique. Cette poétique est avant tout une mise en relation d'éléments divers qui se complètent, se répondent, s'entrechoquent et s'opposent dans une expérience totalisante qui engage le corps et l'esprit ; l'identité est toujours déjà soumise à un processus de déconstruction/reconstruction.

Ainsi, nous pouvons rapprocher le projet d'histoire alter/native de Johnson de celui de fonder une véritable poétique de la performance et du sound system. Le poème le plus explicite sur cette question est 'Yout Rebels', un poème peu connu publié dans les *Selected Poems* mais qui n'a fait l'objet à notre connaissance d'aucun enregistrement en performance. Le poème prend acte de la situation spécifique des jeunes noirs vivant au Royaume-Uni, de cette nouvelle génération qui doit se défaire du passé pour penser sa condition actuelle. L'émergence du sentiment d'identité est liée à la question de la réappropriation poétique du langage : « wreckin thin-shelled words / movin always fahwod ». Et cette identité se fonde d'abord sur la capacité de ces « jeunes rebelles » à déconstruire et à reconstruire leurs relations à eux-mêmes, aux autres et au monde ; elle est un processus poétique, re/créatif, de mise en relation :

young blood
yout rebels:
new shapes
shapin
new patterns
creatin new links
linkin
blood risin surely
carvin a new path,
movin fahwod to freedom.

Conclusion : identité et antiphonie

Nous voudrions désormais conclure l'analyse de cette notion d'identité/relation en nous penchant sur un poème tiré du dernier recueil de Benjamin Zephaniah, dont le titre, *Too Black Too Strong*, laisse entrevoir le rapport étroit qu'il entretient avec les questions d'identité. Dans 'Knowing Me', le poète aborde la question sur un mode sarcastique en organisant le propos autour de la répétition du vers suivant : « I don't have an identity crisis ». Cette affirmation provocatrice engage une fois encore, comme l'indique le titre, la question de l'autorité et de la légitimité des discours qui produisent une connaissance abstraite de l'identité. Ainsi le poète conteste dans la première strophe la légitimité des experts à l'enfermer dans telle ou telle catégorie, même celle d'une identité problématique : « According to de experts / I'm letting my side down, / Not playing the alienation game, / It seems I am too unfrustrated ». Ce caractère non-problématique de l'identité est un véritable leitmotiv du poème, il est sans cesse réaffirmé sous diverses formes :

> I don't wonder what will become of me
> If I don't eat reggae food or dance to mango tunes
> […]
> I am not wandering drunk into the rootless future
> Nor am I going back in time to find somewhere to live.
> […]
> I have now reached the stage
> Where I am sick of people asking me if I feel British or West Indian,
> African or Black, Dark and Lonely, Confused or Patriotic.
> The thing is I don't feel lost,
> I didn't even begin to look for myself until I met a social worker

And a writer looking for a subject

La confiance en soi du poète, qui fait écho à la question de la mise-en-puissance et de l'agentivité, lui permet d'accepter dans toute sa diversité son identité/relation sans qu'elle ne constitue un problème d'aucune sorte. D'importants passages du poème mettent en avant le caractère créolisé de cette identité, qui est une mise en relation d'éléments divers sans qu'aucun d'entre eux ne soit dévalué. Comme le dit Glissant : « «la créolisation exige que les éléments hétérogènes mis en relation « s'intervalorisent », c'est-à-dire qu'il n'y ait pas de dégradation ou de diminution de l'être, soit de l'intérieur, soit de l'extérieur, dans ce contact et dans ce mélange » (Glissant, 1995 : 19). C'est bien ce qui se passe ici lorsque le poète explique avec humour:

At least once a week I watch television
With my Jamaican hand on my Ethiopian heart
The African heart deep in my Brummie chest,
And I chant, Aston Villa, Aston Villa, Aston Villa,
Believe me I know my stuff.

L'identité/relation comprend bel et bien l'autre comme inférant : « I don't just want to love me and only me; diversity is my pornography ».

L'identité est aussi montrée comme le fruit de processus de déconstruction/reconstruction, comme dans la deuxième strophe où le poète utilise la situation d'un contrôle d'identité opéré par les forces de l'ordre pour dénoncer toute vision essentialiste de l'identité (fondée par exemple sur une essence raciale). En renvoyant les forces de l'ordre à son reflet dans le rétroviseur, le poète renvoie aussi au caractère imaginaire de l'identité comme produit d'une re/création poétique. C'est ainsi qu'on peut lire, à notre sens les vers

suivant : « I have reached the stage where I can recognise my shadow. / I'm quite pleased with myself ». L'identité/relation ne peut être essentialiste car elle inclut la relation à l'autre dans son principe même, elle est reconstruite à partir de traces qui sont constamment ré-imaginées. Toutefois, et pour autant qu'on la considère toujours comme une re/création, elle peut devenir une source positive de confiance en soi, une base autonome à partir de laquelle l'individu peut se réapproprier ses relations à lui-même, aux autres et au monde.

L'identité/relation advient par et dans un processus poétique de déconstruction/reconstruction qui est celui de la performance. Cette identité est performative, elle ne se produit que parce qu'elle fait l'objet d'une performance, ce qui explique à la fois son caractère non-essentialiste (puisqu'elle n'est jamais fixée mais toujours remise en mouvement) et sa capacité à donner sens à l'action et à la vie (puisque la performance agit directement sur l'esprit et le corps de ses participants). C'est ce que réaffirme la dernière strophe du poème :

> I am not half a poet shivering in the cold
> Waiting for a culture shock to warm my long lost drum rhythm,
> I am here and now, I am all that Britain is about
> I'm happening as we speak.
> Honestly,
> I don't have an identity crisis.

Pour conclure l'étude de la cette nouvelle notion d'identité/relation, nous voudrions la reformuler une dernière fois à partir du modèle théorique développé par Gilroy dans *The Black Atlantic*. Comme nous l'avons vu au chapitre 1, il part du constat de la centralité de la musique dans les cultures de l'Atlantique noire. Mais au-delà de la musique elle-même, ce sont les performances musicales qui constituent le modèle selon lequel un nouveau rapport à

l'identité peut être pensé. La centralité du processus de performance doit être pensée à partir de son historicité: « It bears repetition that the premium which all these black diaspora styles place on the process of performance is emphasised by their radically unfinished forms – a characteristic which marks them indelibly as the products of slavery » (Gilroy, 1993 : 105). Selon Gilroy, la performance musicale est le lieu par excellence où les individus peuvent faire l'expérience d'un sentiment d'identité, elle est le lieu d'une possible identification qui est toujours éphémère, incomplète et changeante :

> Music and its rituals can be used to create a model whereby identity can be understood neither as fixed essence nor as a vague and utterly contingent construction to be reinvented by the will and whim of aesthetes, symbolists, and language gamers. Black identity is not simply a social and political category to be used or abandoned to the extent to which the rhetoric that supports and legitimises it is persuasive or institutionally powerful. Whatever the radical constructionists may say, *it is lived as a coherent (if not always stable) experiential sense of self*. Though it is often felt to be natural and spontaneous, it remains the outcome of practical activity: language, gesture, bodily significations, desires. […] These significations can be condensed in the process of musical performance though it does not, of course, monopolise them. In the black Atlantic context, they produce the imaginary effect of an internal racial core or essence by acting on the body through the specific mechanisms of identification and recognition that are produced in the intimate interaction of performer and crowd. (Gilroy, 1993 : 102)

L'identité/relation est avant tout de l'ordre du processus, de l'expérience vécue, de la performance, elle est de l'ordre de l'expérience plus que de l'essence. Comme nous l'avons vu chez Mutabaruka ou chez Zephaniah, l'identité/relation ne peut se produire que dans une performance, elle est donc performative en ce sens qu'elle n'existe pas en dehors de ses performances. Une fois encore, Gilroy est particulièrement sensible à ce point :

> Apart from anything else, the globalisation of vernacular forms means that our understanding of antiphony will have to change. The calls and responses no longer converge in the tidy patterns of secret, ethnically encoded dialogue. The original call is becoming harder to locate. If we privilege it over the subsequent sounds that compete with one another to make the most appropriate reply, we will have to remember that *these communicative gestures are not expressive of an essence that exists outside of the acts which perform them* and thereby transmit the structures of racial feeling to wider, as yet uncharted, worlds. (Gilroy, 1993 : 110)

Cette conception performative de l'identité engage à notre sens de nombreuses conséquences intellectuelles, philosophiques et politiques. Pour reprendre les propos de Glissant cités au début de ce chapitre, il nous semble que nous avons affaire ici à une poétique de la relation, dont l'un des enjeux est de résister à une poétique de l'être et de l'absolu de l'être. Mais cette poétique, en tant qu'elle est performative, est aussi une politique qui fait advenir des relations de l'individu à soi, aux autres et au monde dans l'expérience totalisante de la performance. En ce sens, cette poétique/politique est loin de se limiter aux mots, comme le suggère Gilroy dans un passage déjà cité ; elle modifie les relations réelles entre les individus et n'est pas une pure création langagière entièrement séparée de la vie. Le passage de la poétique de l'être à la poétique de la relation implique le passage d'une philosophie de l'essence à une philosophie de l'existence ou de l'étant et le passage d'une politique de l'appropriation et de la domination à une politique de la réappropriation et de la subversion. D'un point de vue théorique, il nous semble donc qu'une étude des cultures créoles doit récuser fermement toute forme d'essentialisme et d'universalisme et résister à la tentation de l'absolu de l'être qui caractérise une grande partie de l'entreprise poétique et philosophique occidentale. Comme le dit Gilroy :

> The syncretic complexity of black expressive cultures alone supplies powerful reasons for resisting the idea that an untouched, pristine Africanity resides in these forms, working a powerful magic of alterity

> in order to trigger repeatedly the perception of absolute identity. Following the lead established long ago by Leroi Jones, I believe it is possible to approach the music as a *changing* rather than an unchanging same. (Gilroy, 1993 : 101)

Cette notion de l'identité comme même changeant est construite sur le modèle de l'improvisation jazz, qui implique un certain rapport entre répétition/identité et variation/différence. A propos d'un morceau de rap justement intitulé 'Identity', Gilroy explique : « Its title offers an invitation to recognise that unity and sameness can be experienced fleetingly in the relationship between improvisation and the ordered articulation of musical disorder » (Gilroy, 1993 : 105). Une fois encore, l'improvisation est décrite comme une relation, et ce modèle de l'identité remonte à un élément encore plus central des cultures de la diaspora noire que Gilroy appelle antiphonie. Ce terme renvoie au départ à une pratique vocale, très fréquente dans le blues et le gospel, que l'on peut qualifier de schéma appel/réponse (« call/response pattern ») : une voix individuelle lance un appel auquel répond un chœur. Cette pratique va ensuite être reprise par les instrumentistes, étendue et raffinée jusqu'au développement de l'improvisation telle qu'elle est pratiquée dans le jazz. Mais au fond, plus qu'une simple pratique musicale, la notion d'antiphonie caractérise, selon Gilroy, l'ensemble des productions culturelles de la diaspora noire et implique une réponse critique adaptée:

> Foregrounding the history of black music making […] also requires a different register of analytic concepts. This demand is amplified by the need to make sense of musical performances in which identity is fleetingly experienced in the most intensive ways and sometimes socially reproduced by means of neglected modes of signifying practice like mimesis, gesture, kinesis, and costume. Antiphony (call and response) is the principal formal feature of these musical traditions. It has come to be seen as a bridge from music into other modes of cultural expression, supplying, along with improvisation,

> montage, and dramaturgy, the hermeneutic keys to the full medley of black artistic practices. (Gilroy, 1993 : 78)

L'antiphonie fournit un modèle pour penser les performances poétiques et musicales et les relations qui s'y jouent entre les acteurs de la performance et les spectateurs, dont l'antiphonie rappelle qu'ils sont aussi des acteurs : la participation du public est inscrite au cœur même de la performance comme relation. Le modèle de Gilroy permet de comprendre que l'identité n'est pas vécue comme une essence abstraite et figée, mais comme une relation éphémère et nomade, contingente et comprise dans l'espace/temps spécifique d'une performance. Autrement dit, l'identité est avant tout une expérience, elle est un processus constamment renouvelé de déconstructions et de reconstructions. A ce titre, il est intéressant de noter que Gilroy rapproche sa conception antiphonique de l'identité des pratiques des ingénieurs du son dub :

> Once dubbing, scratching, and mixing appeared as new elements in the deconstructive and reconstructive scheme that joined production and consumption together, twelve-inch releases began to include a number of different mixes of the same song, supposedly for different locations or purposes. […] On the most elementary level, these plural forms make the abstract concept of a changing same a living, familiar reality. (Gilroy, 1993 : 106)

L'antiphonie implique donc une construction anti-essentialiste de la notion d'identité. Mais, comme le rappelle Gilroy, cet anti-essentialisme ne peut pour autant se limiter à un constructionnisme excessif qui ne verrait dans l'identité qu'une représentation séparée de la vie et de la politique. L'identité comme performance, la poétique de la relation telle qu'elle ne se produit qu'en performance, se produit dans une expérience totalisante où le corps et l'esprit des participants sont durablement affectés et où les frontières entre le moi et les autres se déconstruisent et se reconstruisent sans cesse.

En ce sens, on pourrait dire que la performance est une expérience poétique (car elle est une re/création de sens), politique (car elle fait advenir des relations entre ses participants) mais aussi magique car elle implique une altération des conditions physiologiques et intellectuelles des participants. Nous sommes proches ici de la conception politique et mystique que se font les Rastas de la performance et que nous avons évoquée au premier chapitre. Cette conception implique une dimension de transe dans la performance comme « spectacle vivant » au sens le plus plein ce cette expression. Au fond, ce que la performance engage c'est la vie elle-même, elle est une expérience totalisante qui mobilise l'ensemble des fonctions physiologiques et psychologiques des participants (le corps, les sens, les émotions, l'intellect, la conscience) à travers une mise en relation incarnée d'une grande diversité d'éléments culturels (gestes, mots, objets, costumes, sons, lumières). Autrement dit, l'étude d'une poésie de performance et d'une poétique de la performance nous force à considérer qu'on ne peut arbitrairement séparer la culture, conçue comme un ensemble de représentations et de normes abstraites, de la vie « réelle » qui se jouerait en dehors de la scène. Au contraire, la performance nous apparaît comme une tentative de maximisation de l'intensité vitale dans la conflagration chaotique qu'elle met en oeuvre. En effet, on peut dire que dans la performance, l'identité n'est pas représentée à travers divers types de discours (politiques, sociologiques, littéraires), mais qu'elle est vécue. C'est en ce sens qu'on ne peut limiter l'identité à une pure construction qui n'entretiendrait aucun rapport avec la vie. Son caractère de re/construction, sa conscience d'elle-même comme construction, n'empêche pas qu'elle puisse constituer un fondement pour l'exercice de la vie.

CHAPITRE 4

Authenticité et performance poétique

Définition conceptuelle de l'authenticité en contexte de performance

Authenticité et folklorisation

Le sound system comme modèle de la performance poétique implique une forme d'autonomie culturelle. Cette autonomie garantit l'authenticité de la performance, sa capacité à faire advenir une communauté, à mettre en relation le poème, le poète et le public. Comme nous l'avons vu, la poétique dub est performative en ce sens qu'elle doit toujours être re/produite, re/créée, qu'elle n'existe pas abstraitement en dehors de ses diverses performances. Cela implique que cette poétique peut aussi ne pas advenir, si les conditions d'une mise en relation des éléments du sound system ne sont pas réunies. Pour qu'une performance « réussisse », pour qu'elle opère effectivement une mise en relation des participants, il faut qu'elle soit authentique, c'est-à-dire que les conditions de son autonomie soient garanties. La performance se caractérise par l'impossibilité de sa reproduction à l'identique : dans la subtile équation entre poème, poète, public et occasion, aucun des éléments ne peut jamais être le même. Mais au-delà des éléments constitutifs de la performance il faut encore, et ce dans tous les cas, qu'une communauté advienne, qu'une mise en relation s'opère à chaque performance. Autrement dit, la performance implique une renégociation sans cesse renouvelée de ses conditions mêmes de possibilité[1].

[1] Le fait qu'une performance ne réussisse pas, qu'une communauté ne s'y crée pas, ne signifie par pour autant qu'elle n'ait aucun effet : déclencher une réaction d'hostilité de la part du public ne peut mener à notre sens à une performance authentique, ce qui ne veut pas dire qu'il ne se passe rien pendant cette performance, mais

La dub poetry, comme nombre de formes d'expression liées à la performance (théâtre, musique, danse), repose sur une mise en danger constante du poème et du poète dans la confrontation immédiate avec l'auditoire. Ce dernier est souvent considéré comme l'instance qui va déterminer *in fine* l'authenticité d'une performance, comme le précise Cooper : « In the two-way flow of the immediate moment of performance a discriminating audience, in contract with the poet/performer, functions as communal critic, endorsing (or not) the craft of the wordsmith and the authority of particular performances » (Cooper, 1993 : 70). La ré/action du public, sa participation effective à la mise en relation qu'est la performance garantit son authenticité et la fait advenir. Il s'agit ici de bien plus que d'une simple adhésion ou d'un consentement tacite. Il s'agit d'une action créative engageant le corps et l'esprit des participants qui entrent en relation avec le poème et le poète pour faire advenir une expérience poétique totalisante.

Nous avons vu dans les chapitres précédents des exemples de cette expérience « réussie » du sound system. Nous voudrions nous pencher dans ce chapitre sur les conditions de cette réussite en mettant cette définition conceptuelle à l'épreuve de ses manifestations concrètes. Au sens strict, la dub poetry a depuis longtemps quitté l'univers des sound systems de Kingston ou de Londres, pour se confronter à des publics très divers en des occasions non moins diverses. Comme le montre Cooper, cette popularité de la dub poetry augmente sa vulnérabilité et pose le problème de l'authenticité des performances. L'échec d'une performance peut provenir d'un défaut de maîtrise du poète lui-même, mais aussi du public ou des circonstances :

> This interdependent relationship of performer, word, audience and occasion that invigorates the work of Jean Breeze and Mikey Smith is often compromised in the efforts of less accomplished practitioners

simplement que ce qui s'y passe n'est pas de l'ordre d'une mise en relation mais plutôt d'une rupture des relations entre le poète/acteur et les spectateurs.

> who quickly become dubbed out. […] The search for the exact word and rhythm is abandoned as the dubber settles for the automatic reflex of cliché. […] In addition, an indiscriminate audience, relinquishing its responsibility to the artist and the medium, can simply opt out of the critical contract, applauding a noisy belch of vacuity as great oral art. Or the occasion for performance may not readily arise. […] The professional performance poet wishing to make a living must often seek out occasions for poetry in which the essential interplay of word and audience may be subverted. (Cooper, 1993 : 70)

La performance est donc un médium très fragile, sa réussite ou son échec peut dépendre d'une multitude de facteurs. La plupart des critiques et des poètes sont très préoccupés par l'idée que la performance poétique puisse devenir un simple divertissement, un spectacle/objet qui laisse le public dans une position d'observation passive. Ainsi, la performance authentique, qui implique la participation active et créatrice du public, s'oppose à un modèle où le spectacle est produit sans participation collective et consommé sur un mode non créatif. Cette question est une préoccupation pour Stewart Brown, qui la formule ainsi :

> As dub poetry becomes a commercial product, as its performers like Benjamin Zepphaniah [sic] or Mutabaruka or Ras Levi Tafari become media Stars and strive to entertain a mass, multicultural audience, there seems to me to be a real danger that the protest, the anger, the fire, becomes an act while the image, the dub/rant/chant/dance becomes the real substance of the performance. (Brown, 1987 *in* Cooper, 1993 : 71)

A notre sens, l'authenticité d'une performance doit être comprise comme l'ensemble des conditions de possibilité de la mise en relation de ses divers éléments (poète, poème, public) par laquelle ses participants se réapproprient subversivement des significations culturelles et éprouvent un sentiment d'identification à travers des séquences ininterrompues de déconstructions/reconstructions. Comme le rappelle Cooper :

> For the poseur the image and the act are the degenerate substitute for genuine poetic ability. But for poet/performers like Breeze and Smith, both of whom are trained actors and talented poets, the act does indeed become quite literally 'the real substance of the performance'. It is the fulfilment of the promise of the words on the page. (Cooper, 1993 : 73)

L'un des dangers qui guettent les performances de dub poetry est donc de l'ordre de la commercialisation ou de la marchandisation, qui implique aussi bien la passivité du public qu'une forme de facilité chez le poète/acteur. Il est clair que la performance comme mise en relation poétique s'oppose à un modèle économique de consommation d'objets culturels. Nous avons employé les termes « production », « diffusion » et « consommation » pour parler de certains artefacts culturels car, à notre sens, la culture ne peut se comprendre si l'on ignore les processus qui gouvernent sa production matérielle et plus encore les relations intimes qui lient cette production matérielle à la production intellectuelle. Mais cela ne veut pas dire que la poétique que nous tentons de dégager est de l'ordre de la consommation telle qu'elle peut être définie dans certaines théories économiques de la culture. Le sound system comme modèle de la performance poétique apparaît au contraire comme un lieu autonome de production, de diffusion et de consommation de la culture où ces pratiques sont tout à la fois subverties et réappropriées. L'un des enjeux de ce chapitre sera d'approfondir l'analyse de ces concepts afin qu'ils puissent faire apparaître la performance poétique comme lieu d'une économie culturelle autonome. En ce sens, la performance poétique consiste en une réappropriation subversive de l' « économie de la culture », une contre-économie culturelle.

Ce problème recouvre donc en partie celui de la « mondialisation » de formes comme la dub poetry, où la commercialisation de la culture va de pair avec une perte des spécificités culturelles locales. En ce sens, les développements de la dub poetry, ses déplacements hors de sa « culture d'origine », seraient problématiques car ils impliqueraient une dilution de l'identité ethnique et culturelle. Cette définition de l'authenticité comme lien essentiel à une

identité originelle est très répandue dans les débats sur les cultures de la diaspora noire. Mais il est intéressant de noter, avec Gilroy, que cette conception de l'authenticité est elle-même informée par l'idéologie du marché :

> Authenticity enhances the appeal of selected cultural commodities and has become an important element in the mechanism of the mode of racialisation necessary to making non-European and non-American musics acceptable items in an expanded pop market. The discourse of authenticity has been a notable presence in the mass marketing of successive black folk-cultural forms to white audiences. (Gilroy, 1993 : 99)

Le modèle de l'identité en performance que nous avons développé au chapitre précédent permet de dépasser une conception de l'authenticité des performances, et au-delà de toutes les productions des cultures de la diaspora noire, qui serait liée à une identité raciale ou ethnique stable. Comme le suggère Gilroy, il convient de critiquer et de repenser le concept d'authenticité afin qu'il puisse rendre compte d'une identité fondamentalement diasporique, c'est-à-dire qui se fonde sur l'impossibilité d'un retour aux origines et la nécessité du détour et du retour, du déplacement et du replacement. La commercialisation de la dub poetry implique une perte totale de l'authenticité de la performance en ce sens qu'elle établit entre le poète et le public une distance infranchissable qui empêche toute relation. Cette distance est celle qui sépare le sujet (le spectateur/consommateur) de l'objet (la performance/objet consommé), alors même que la performance abolit en quelque sorte cette limite sujet/objet, voire abolit la notion même de subjectivité[2].

Pour reprendre l'expression de Glissant, le danger que porte la commercialisation de la dub poetry (et de bien d'autres productions culturelles de la diaspora noire) est celui de la

[2] Nous traiterons de ce point en détail au chapitre suivant.

« folklorisation », c'est-à-dire d'une perte de la dimension collective, qui est aussi la dimension proprement politique, de l'expression culturelle :

> Mais la poussée actuelle de création folklorique n'est pas la résultante d'une pratique sociale : ni un accompagnement du travail, ni un rite de la croyance populaire, ni un rythme de l'existence. Le folklore, qui contrairement à d'autres formes d'expression doit nécessairement résulter d'une activité collective, ne chante plus ici un dieu commun à tous, ne scande plus la cadence d'un métier. Dès lors, quelque brillant qu'il puisse paraître, il n'est pas « fonctionnel » mais « en suspension » dans l'actualité. On peut le manipuler, le détourner même de son sens, le célébrer dans les organes officiels par la voix des déculturateurs attitrés. Et quand même il retrouverait dans la contestation une sorte de « fonction » inédite, il n'en échappe pas pour autant à cet ambigu. On sait qu'on peut en effet, loin de toute créativité responsable, acculer un peuple à la seule pratique d'un folklore de spectacle, quand même il serait parfois à contenu contestataire. (Glissant, 1997 : 292-293)

Cette définition de la folklorisation est singulièrement proche de la notion d'exotisme proposée par Barthes dans *Mythologies*[3]. Dans les deux cas, une forme d'expression culturelle est réduite à des signes vidés de tout contenu, elle se confond avec sa propre image dégradée. Ce qui est perdu, c'est le lien de l'individu à la communauté qui est pourtant une des caractéristiques majeures des performances musicales et poétiques. La folklorisation suppose qu'on se fasse de « sa » communauté une représentation essentialisée, abstraite, alors que dans une performance authentique la communauté n'est pas représentée mais advient. Comme nous l'avons vu, la performance authentique doit être considérée comme processus collectif d'élaboration d'une identité vécue, déconstruite et reconstruite à chaque performance. La

[3] « En somme l'exotisme révèle bien ici sa justification profonde, qui est de nier toute situation de l'Histoire. En affectant la réalité orientale de quelques bons signes indigènes, on la vaccine sûrement de tout contenu responsable. Un peu de « situation », la plus superficielle possible, fournit l'alibi nécessaire et dispense d'une situation plus profonde. Face à l'étranger, l'Ordre ne connaît que deux conduites qui sont toutes deux de mutilation : ou le reconnaître comme guignol ou le désamorcer comme pur reflet de l'Occident. De toute façon, l'essentiel est de lui ôter son histoire » (Barthes, 1957 : 154).

performance fait communauté, elle implique une réappropriation subversive du langage et de la culture par l'ensemble de ses participants.

En ce sens, on peut considérer la folklorisation comme le contraire même de l'authenticité, comme l'ensemble des moyens mis en œuvre pour empêcher la performance, comme expérience poétique totalisante de la relation, de se produire. La notion de folklorisation recouvre le danger de la marchandisation, qui consiste à désamorcer la dimension politique et historique de la performance en en faisant un objet commercial, consommable, qui n'est plus qu'un reflet dévoyé et vidé de tout sens. L'histoire de la culture hip-hop offre un exemple flagrant de la manière dont les forces du marché ont pu folkloriser l'identité-relation des noirs américains et ses manifestations poétiques. On assiste aujourd'hui au même phénomène en Jamaïque, où le « potentiel économique » des productions musicales devient un enjeu de plus en plus crucial (ce qui n'est guère surprenant au vu des conditions politiques et économiques du pays) pour masquer les brutales tentatives d'acculturation qui visent à étouffer le potentiel de résistance politique contenu dans ces productions.

Mais les agents de la folkorisation sont nombreux, et des formes comme la dub poetry ne sont pas soumises uniquement aux pressions du marché de la culture. Certaines institutions culturelles ou agents de ces institutions (universitaires, journalistes, « experts » ou théoriciens de la culture) promeuvent une vision folklorisée des productions culturelles de la diaspora noire, parfois en lien objectif avec les forces du marché. Comme le rappelle Cooper, les poètes eux-mêmes peuvent céder à ces pressions, notamment pour des raisons économiques (car il leur faut « gagner leur vie » et donc compromettre en partie leur propos pour trouver des occasions suffisamment régulières et suffisamment « rentables » de vendre leur spectacle), mais aussi pour des motifs psychologiques et politiques :

> Mimicking performance, the commercial dub poet can put the audience on, assuming an anger that has not been earned. Particularly in a multi-cultural context like Britain, where negative stereotypes about

> Black culture seem to prevail, the act may become an un/conscious fraud perpetrated both by performers who exploit the low expectations and ignorance of their uncritical audience, and by the perversely ‘liberal’, patronising art establishment. (Cooper, 1993 : 71)

C’est ce même danger de la folklorisation qui est dénoncé par Mutabaruka dans un fameux poème intitulé ‘Revolutionary Poets’. Le poète dénonce d’abord la marchandisation des performances :

> revolutionary words bein
> digested with
> bubble gums
> popcorn an
> ice cream
> in tall inter conti nental
> buildins

Puis il critique le rôle ambigu de certaines institutions culturelles qui participent à cette folklorisation:

> revolutionary poets
> 'have all gone to the
> creative art centre
> to watch
> the sufferin
> of the people
> bein dram a tized by the
> oppressors
> in their
> revolutionary
> poems.

Il est intéressant de noter dans ce passage que c'est précisément la distance entre le poète révolutionnaire et sa communauté qui est identifiée comme le cœur même de l'entreprise de folklorisation ; c'est aussi ce qu'implique, du moins en partie, l'éclatement du mot « dramatized ». Si les poètes sont devenus de simples amuseurs publics, c'est précisément parce qu'ils se sont distancés de l'expérience même de la vie et qu'ils se contentent d'observer son image dégradée :

> revolutionary poets
> 'ave become entertainers
> sippin coffe an tea
> explainin what it's like
> to be down twn
> aroun' twn
> up twn dancing to
>
> bee gees

Car la performance n'implique pas qu'on se fasse une représentation abstraite de l'identité, elle est une mise en présence toujours inachevée et toujours renouvelée d'une identité vécue, toujours la même et toujours différente. C'est parce qu'ils ne veulent plus changer, parce qu'ils se limitent à des abstractions vidées de tout lien avec la vie, que certains poètes ont perdu toute authenticité :

> revolutionary poets
> 'ave become entertainers
> revoltin against change
> that's takin place

in their heads

while old ladies an others

are shot down dead

can't write about that

Il nous semble donc qu'on peut dire que la résistance à la folkorisation, sous toutes ses formes, est ce qui fonde réellement l'authenticité d'une performance. L'authenticité d'une performance n'est pas liée à une conception essentialisée de l'identité, elle n'est pas une valeur ajoutée à un produit commercial folklorisé. Elle est ce qui permet à une performance de se produire, elle recouvre l'ensemble des stratégies de résistance qui permettent de se réapproprier subversivement l'espace physique et mental de la performance pour en faire un espace autonome de production poétique d'une identité/relation. En ce sens, l'authenticité d'une performance implique, comme le sound system lui-même, un double processus d'inclusion, de connexion ou de mise en relation des participants (qui permet à une communauté d'advenir) et d'exclusion, d'opposition ou de résistance à la culture dominante (qui garantit l'autonomie de l'expérience vécue).

Authenticité et propriété

L'authenticité d'une performance passe donc par des processus de subversion et de réappropriation collective, par la ré/action de la communauté des participants. Cette dimension collective implique un rapport spécifique à ce qu'il est convenu d'appeler la « propriété intellectuelle », c'est-à-dire les codes qui régissent la mise en commun des artefacts culturels dans une société. Dans un texte consacré à l'opposition entre une poétique

de la relation, typique des sociétés de créolisation, et une poétique de l'indicible, typiquement occidentale, Glissant propose :

> J'ai constamment opposé à ce sens aigu de la personne humaine le sentiment non moins fort du consentement à la dignité commune, tel qu'il m'a paru s'affirmer dans beaucoup de civilisations non occidentales. Au parcours propriété privée-dignité de la personne–indicible poétique, j'en opposais un autre qui me paraissait tout aussi fondateur : indivisibilité de la terre-dignité de la communauté-explicité du chant. Une telle opposition civilisationnelle permettait aussi de comprendre les ruptures dans la société antillaise, où l'héritage africain (du sentiment de la dignité commune) se heurtait à un impossible (la non-possession collective de la terre) et où l'explicité du chant (la culture orale traditionnelle) était barré par l'éducation occidentale (l'initiation à l'indicible poétique). (Glissant, 1997 : 424)

La poétique de la relation met en œuvre une pensée de la trace qui permet de se réapproprier sur le mode de l'imagination des continuités perdues. Elle implique un rapport collectif à la propriété et à la culture qui, dans le contexte de l'esclavage et de la colonisation, doit consister en une subversion de la propriété intellectuelle telle qu'elle est construite dans les sociétés occidentales.

L'industrie de la musique populaire jamaïcaine offre un exemple inégalé de telles réappropriations subversives. Nous avons vu dans le premier chapitre que le matériel sonore du sound system doit appartenir à son propriétaire, ce qui garantit qu'il pourra l'utiliser comme il l'entend. Le lieu où se produit un sound system fait lui aussi souvent l'objet d'une réappropriation « sauvage », clandestine, et est détourné de sa fonction « officielle », ce qui peut susciter des conflits parfois violents avec les forces de l'ordre. Mais surtout, ce sont les significations culturelles – les musiques, les danses et les mots – qui sont constamment « communisées » sur un mode subversif.

Le DJ et ses « opérateurs » fournissent le modèle de cette subversion/réappropriation. Ils enchaînent les disques sans « respecter » en apparence un quelconque « ordre » entre les morceaux, coupent brutalement un morceau à un instant indéterminé puis reprennent au début ou passent au disque suivant, ajoutent des effets sonores *ad libidum* et expriment verbalement et gestuellement leurs émotions. Le DJ est quant à lui admiré pour sa versatilité, sa capacité à changer de registre et de format, bien plus que pour la qualité de ses rimes ou ses prouesses rythmiques. Autrement dit, c'est bien parce qu'ils subvertissent et se réapproprient la musique et les mots que le DJ et les opérateurs d'un sound system sont appréciés, parce qu'ils reconfigurent le matériel culturel dont ils disposent pour maximiser l'intensité d'une performance spécifique. Ainsi, la performance n'est pas organisée en fonction des œuvres ou des auteurs, mais pour intensifier les relations entre les participants, pour qu'ils puissent faire communauté et qu'une mise en relation s'opére entre eux, le plus rapidement et le plus efficacement possible.

On pourrait mener une analyse similaire d'un autre lieu central de l'industrie de la musique jamaïcaine : le studio. Ce lieu appartient à son propriétaire, le producteur, qui se le réapproprie souvent par le biais de méthodes aux limites de la légalité. Il embauche et rémunère les musiciens et le personnel technique, mais il assure aussi la diffusion des œuvres et possède les outils permettant de les reproduire (la presse à disques). Autrement dit, le producteur crée une véritable contre-économie autonome (qui ne dépend pas ou très peu du marché international de la musique) et c'est cette autonomie qui garantit l'authenticité des créations musicales qui sont produites dans son studio. L'industrie musicale « ne connaît » pas les droits d'auteurs, elle ne reconnaît aucune forme de propriété intellectuelle aux chanteurs et aux musiciens de studio dans leur vaste majorité. Les musiques et les paroles ne sont pas écrites par un auteur et un compositeur, mais font l'objet d'une élaboration collective. Ces éléments sont constamment repris et détournés, ré/adaptés en permanence pour

satisfaire l'exigence d'exclusivité du public des sound systems, à tel point que l'on ne peut plus distinguer le morceau original de ses diverses reprises[4].

Comme le suggère Gilroy, il s'agit ici d'une des caractéristiques de la pensée de la trace qui opère à partir de déconstructions et de reconstructions toujours inachevées et toujours recommencées. Ainsi, ce rapport collectif à la propriété intellectuelle apparaît comme une des caractéristiques des cultures de l'Atlantique noire :

> Authenticity is not so hotly contested in my third example of transnational, diasporic cultural innovation centred on London. It is provided by a song ['I'm So Proud'] that circulated across the black Atlantic network rather than an individual artist or group. It is included here precisely because the right to borrow, reconstruct, and redeploy cultural fragments drawn from other black settings was not thought to be a problem by those who produced and used the music. (Gilroy, 1993 : 94)

On ne compte plus le nombre de reprises d'éléments musicaux extérieurs à la culture du sound system (mélodies, rythmes, chansons, paroles, danses), qui opère un recyclage constant d'éléments hétérogènes de provenances diverses. Si l'on peut considérer la culture reggae comme l'un des lieux où se déploie une poétique de la relation, c'est précisément car l'identité même de cette musique implique sa propre transformation, sa capacité à évoluer. Autrement dit et paradoxalement, l'autonomie culturelle permet de fonder une vision ouverte et inclusive de la culture :

[4] En Jamaïque, les chanteurs et musiciens furent pendant longtemps payés uniquement pour chaque session d'enregistrement, toute diffusion publique ou toute autre exploitation de cet enregistrement ne donnait lieu à aucune compensation financière. De même, les sound systems diffusent de la musique gratuitement ; ils se fournissent simplement les disques (qui parfois leur sont offerts) sans verser d'argent aux artistes. Ce n'est qu'avec l'internationalisation du reggae dans les années soixante-dix que ces pratiques ont commencé à changer. La plupart des observateurs déplorent cette absence de régulation de l'industrie musicale en Jamaïque, notamment car les artistes ne seraient pas reconnus à leur juste valeur et qu'ils seraient exploités par des producteurs peu scrupuleux. A nos yeux, cette culture de l'anonymat héritée des esclaves est l'une des raisons qui expliquent la créativité et la capacité de renouvellement de l'industrie musicale jamaïcaine. Si d'un point de vue financier on peut regretter que des artistes ne soient pas rétribués, d'un point de vue conceptuel il semble que leur anonymat reflète le caractère profondément collectif de la création musicale en studio.

> While reggae grew out of an anti-colonial milieu whose cultural and racial dimensions related it to the former colonial power, what distinguishes it is its thoroughly postcolonial Jamaicanness and its unwillingness to be defined by anything other than its own discourse. What gives reggae its fascinating quality for the Caribbean writer is that because of its self-containedness it defies such terms as 'derivative'. It is not that reggae does not represent a hybridisation of other kinds of music, but the resultant entity has shown itself to have a coherent character capable of absorbing other influences without losing that coherence. This is, for me, the definition of a truly national culture. (Dawes, 1998 : 18)

Nous contestons cependant la conclusion de Dawes qui limite cette culture du sound system à une expression nationale jamaïcaine. Au contraire, l'histoire des sound systems au Royaume-Uni et ailleurs dans le monde suggère plutôt que cette culture est devenue transnationale, elle n'a cessé de se déplacer et de s'adapter à des contextes différents. Comme le note Gilroy :

> Reggae, a supposedly stable and authentic category, provides a useful example here. Once its own hybrid origins in rhythm and blues were effectively concealed, it ceased, in Britain, to signify an exclusively ethnic, Jamaican style and derived a different kind of cultural legitimacy both from a new global status and from its expression of what might be termed a pan-Caribbean culture. (Gilroy, 1993 : 82)

Autrement dit, l'authenticité des productions culturelles n'est pas liée à une identité nationale essentialisée comme le propose Dawes. Ce n'est pas la supposée « jamaïcanité » de ces productions qui garantit leur authenticité mais leur capacité à être réappropriées constamment en fonction des conditions de leur consommation. En ce sens, la culture du sound system et de la performance n'est pas la propriété exclusive des Jamaïcains[5]. Cette

[5] Au cours des dix dernières années, la compétition annuelle qui oppose les plus grands sound systems a été remportée par des Jamaïcains, des Américains, des Britanniques mais aussi des Japonais ou, pour la première fois en 2009, des Africains. Les sound systems ouest européens (français, allemands, italiens) sont parmi les plus réputés au monde et attirent un public de plus en plus nombreux. On peut d'ailleurs rappeler que la culture des

culture repose sur une conception diasporique, rhizomique de l'identité, qui, comme nous l'avons vu, est réappropriée par ses participants en chacune de ses occasions. Dans le sound system, on pourrait dire que la création est collective et indivisible, elle est la propriété de tous – car chacun se la réapproprie sans cesse – et de personne – car elle n'appartient à personne en propre mais tous les participants en tant que totalité. Nous soutenons que la dub poetry est une extension de ce modèle qui s'est forgée dans les détours de ses déplacements, entre la Jamaïque et le Royaume-Uni, la France et l'Afrique du Sud, et que, dans les sociétés actuelles où la dub poetry est née et existe encore aujourd'hui, ce modèle ne peut être mis en œuvre que par une résistance à la propriété privée, particulièrement dans le domaine des idées et de la culture.

Mais, comme le suggèrent les propos de Glissant, la propriété collective en tant que telle fut rendue impossible dans l'histoire de l'esclavage, elle n'existe que comme trace, et donc il ne peut s'agir dans les pratiques que nous évoquions que d'une réappropriation de la culture par l'imagination créative collective. Nous proposons donc que l'authenticité des formes culturelles comme la dub poetry réside précisément dans cette réappropriation sans cesse renouvelée qui est une résistance à la propriété privée car elle est mise en commun, communisation, de la culture. Autrement dit, l'authenticité telle que nous l'entendons ne se fonde par sur une identité ou une essence, comme on l'entend le plus souvent. Elle engage la relation de la communauté à sa culture :

> Mais, pour répondre au technocrate, cette recherche [d'identité] n'est pas une vague et métaphysique aspiration à « l'authenticité ». C'est la revendication d'un équilibre entre la structure d'un système de production et la responsabilité de la communauté dans le cadre de ce système. La dignité commence avec le pouvoir de décision. (Glissant, 1997 : 289)

---

sound systems est une culture minoritaire en Jamaïque, une sous-culture et une contre-culture, et qu'elle n'est pas ou peu reconnue par les institutions culturelles jamaïcaines.

Il nous semble que l'industrie musicale jamaïcaine et, par extension, les performances poétiques des dub poets offrent un exemple frappant d'un tel système de production, à la fois poétique et économique[6], au sein duquel la responsabilité collective peut et doit s'exercer. Cette responsabilité s'exerce en tant que réappropriation subversive et collective de la production par un ensemble de processus de déconstructions et de reconstructions, de détours et de retours; elle est une véritable re/création collective qui seule peut garantir l'authenticité de ses produits.

Un autre exemple de ce rapport spécifique à la propriété intellectuelle et de ses conséquences sur la notion d'authenticité est celui de ce qu'on pourrait appeler l'intertexte constitué par les pratiques de reprise et de citation des œuvres de Bob Marley. Le statut de Marley dans la culture jamaïcaine, qui fait de lui une autorité politique spirituelle et culturelle, explique sans doute qu'il soit une référence majeure pour les artistes jamaïcains ou de la diaspora jamaïcaine. Ses morceaux sont devenus des classiques et sont l'objet de constantes réadaptations. D'une part, les parties instrumentales ont été réenregistrées et réactualisées des dizaines de fois pour permettre à des chanteurs et des DJs d'y « poser » de nouvelles paroles. A l'inverse, les paroles des morceaux de Marley sont constamment citées et placées sur des musiques très différentes des musiques originales.

Les dub poets emploient fréquemment cette dernière pratique et intègrent des expressions marleysiennes à leurs poèmes. Dans 'Wailing' de Mutabaruka, environ un tiers du poème est constitué de titres de morceaux de Marley dont un nous semble d'ailleurs lui être attribué abusivement, ce qui est significatif en tant que tel de la difficulté d'attribuer des

[6] Nous parlons bien ici d'une *industrie* culturelle qui implique aussi une dimension de production réelle d'objets matériels (disques, enregistrements vidéo, spectacles). On distingue trop souvent la poétique, qui serait un processus de production complètement désincarné, intellectuel et abstrait, de l'économie matérielle. Or, aux Antilles comme en Europe, la culture ne peut se comprendre si l'on ignore les processus qui gouvernent sa production matérielle et plus encore les relations intimes qui lient cette production matérielle à la production intellectuelle. Autrement dit, il nous semble que la poétique est toujours déjà économique en ce sens qu'elle n'est jamais désincarnée et immatérielle ; la poétique engage toujours le corps en même temps que l'esprit.

productions culturelles à des auteurs individuels[7]. Le titre du poème est une référence au Wailing Wailers, le premier groupe formé par Marley avec ses compagnons Peter Tosh et Bunny Wailer. Zephaniah se livre à un exercice similaire dans 'Dancing the Tradition', mais contrairement à Mutabaruka il n'utilise pas de guillemets pour signaler qu'il cite Marley. Dans ce poème, les citations sont transformées et adaptées, comme le suggère le déplacement du fameux « government yard » de la chanson 'No Woman No Cry' qui se retrouve à Handsworth, Birmingham (lieu de résidence de Zephaniah) alors que chez Marley il est au cœur du ghetto de Trenchtown à Kingston.

Ces deux exemples suggèrent que les poètes se réapproprient subversivement les paroles de Marley. En cela, ils ne font que perpétuer des pratiques qui sont au cœur des cultures créoles : on peut noter que toutes ces expressions marleysiennes font désormais partie du patrimoine linguistique jamaïcain et qu'elles sont amplement utilisées par la population. Ainsi, on pourrait dire que les œuvres de Marley sont de l'ordre de ce qu'on pourrait appeler une propriété culturelle collective ou, plus précisément, qu'elles font l'objet de subversions et de réappropriations successives par les musiciens, les DJs/poètes et le public. Pour autant, de tels textes composés presque exclusivement de citations n'en sont pas moins authentiques ; on pourrait presque soutenir le contraire dans la mesure où, en performance, cet intertexte permet au public de se réapproprier plus aisément le texte du poème. Ces deux poèmes illustrent aussi bien l'idée que ce n'est pas tant l'originalité du contenu qui importe mais la reconfiguration exclusive de contenus collectifs.

[7] Il s'agit du titre 'Come Reason Now' qui est par ailleurs une expression populaire jamaïcaine. Nous ne connaissons pas de morceau de Marley enregistré sous ce titre, ni même d'emploi de cette expression dans les paroles d'un morceau. Mais il s'agit peut être d'un morceau non enregistré ou d'un titre alternatif pour un morceau enregistré sous un autre titre. Ce type d' « erreurs » d'attribution est omniprésent dans l'industrie musicale jamaïcaine, d'autant que les producteurs ne gardent souvent pas trace des musiciens ayant participé à telle ou telle session d'enregistrement et que les artistes changent souvent de nom. Ces phénomènes signalent la résistance de l'industrie musicale jamaïcaine à penser en termes d'auteur individuel, nous y reviendrons au chapitre 8.

Authenticité et originalité

L'exemple des oeuvres de Marley suggère qu'on dissocie la notion d'authenticité de celle d'orginalité. Comme le propose Bradley, la culture du sound system substitue à l'originalité des morceaux (qui est un concept clé dans l'appréciation critique du rock et de la pop par exemple) le concept d'exclusivité. Ce que le public des sound systems réclame, ce ne sont pas des nouveaux morceaux mais des versions exclusives de certains morceaux, c'est-à-dire exclusivement réservées aux participants du sound system. Ces versions sont appelées dans le langage des sound systems des « specials » ou des « dubplates » : les morceaux sont réenregistrés exclusivement pour un sound system et le chanteur ou le DJ change les paroles, en général pour glorifier le sound system qui a commandé la dubplate. Cette exigence d'exclusivité est tellement poussée qu'aujourd'hui certains sound systems commandent des dubplates « à usage unique », c'est-à-dire spécifiquement pour une soirée. La fonction du sound system n'est pas de faire ce qui n'a jamais été fait mais de défaire et refaire dans une expérience poétique ce qui a toujours déjà été défait et refait. Ce n'est donc pas l'originalité comme capacité d'innovation abstraite et universelle qui fonde l'authenticité d'une performance mais l'exclusivité comme reconfiguration permanente de la spécificité de l'expérience vécue.

Mais exclusivité ne doit pas être entendu comme exclusion, fermeture et repli sur soi. Bien au contraire, nous avons déjà signalé ce paradoxe des sociétés créoles où la célébration du particulier, du local, est précisément ce qui permet d'inclure des éléments hétérogènes sans pour autant risquer de s'y dissoudre. Dans ce schéma, l'identité se fait relation, elle ne se met pas en danger en entrant en relation avec des éléments autres, étrangers, mais n'en retire que plus de force. L'autonomie culturelle, dès lors qu'on la considère comme un processus de libération d'espaces et de significations qui suit un développement diasporique et rhizomique,

est ce qui permet à la créolisation de s'opérer en réalisant un mélange d'éléments culturels hétérogènes. C'est ce que montre Gilroy dans la discussion qu'il propose du concept d'authenticité et de son rôle dans les cultures de la diaspora noire:

> […] original, folk, or local expressions of black culture have been identified as authentic and positively evaluated for that reason, while subsequent hemispheric or global manifestations of the same cultural forms have been dismissed as inauthentic and therefore lacking in cultural or aesthetic value precisely because of their distance (supposed or actual) from a readily identifiable point of origin. (Gilroy, 1993 : 96)

Un tel point de vue revient à ignorer ce qui fait le caractère proprement diasporique des cultures créoles, qui implique toujours un déplacement de l'origine :

> It bears repetition that even where African-American forms are borrowed and set to work in new locations they have often been deliberately reconstructed in novel patterns that do not respect their originators' proprietary claims or the boundaries of discrete nation states and the supposedly natural political communities they express or simply contain. My point here is that the unashamedly hybrid character of these black Atlantic cultures continually confounds any simplistic (essentialist or anti-essentialist) understanding of the relationship between racial identity and racial non-identity, between folk cultural authenticity and pop cultural betrayal. (Gilroy, 1993 : 99)

Dans ce contexte, le discours critique lui-même doit être déplacé et replacé pour mieux cerner les enjeux d'une définition diasporique de l'authenticité culturelle :

> Critical space/time cartography of the diaspora needs therefore to be readjusted so that the dynamics of dispersal and local autonomy can be shown alongside the unforeseen detours and circuits which mark the new journeys and new arrivals that, in turn, release new political and cultural possibilities. (Gilroy, 1993 : 86)

C’est ce que nous allons tenter de faire dans la suite de ce chapitre en proposant une analyse détaillée des contextes où se produisent les performances de dub poetry et de la manière dont la construction du contexte de performance influe sur son authenticité.

L’authenticité en performance

Lectures militantes

Nous pouvons distinguer, au moins, deux types assez différenciés de performances qui engagent des réponses parfois contradictoires aux performances de Johnson. D’abord, on peut s’intéresser aux performances sans accompagnement musical, c’est-à-dire aux lectures publiques, réalisées dans les contextes les plus apparemment communautaires. Nous pensons ici à des performances dans des lieux associés aux communautés antillaises britanniques comme des centres culturels ou des pubs de certains quartiers de Londres ou d’autres grandes villes britanniques. Par extension, ce type de performance inclut aussi des lectures lors de manifestations militantes à caractère culturel ou politique. Dans tous ces cas, il semble que Johnson est au plus proche des communautés qui ont effectivement été impliquées dans les luttes décrites dans les poèmes. L’auditoire est composé d’amateurs avertis qui connaissent la question des émeutes raciales et entrent facilement en communauté avec le poète, le légitimant dans sa position de porte-parole ou de porte-voix des récits de l’histoire de la communauté. Le fait qu’il s’agisse de lectures sans accompagnement musical ne fait que conforter cette thèse. En effet, l’absence de musique engage une focalisation de l’attention sur le texte ou le propos des poèmes par contraste avec un concert où des éléments extra-poétiques sont mis en avant. D’autre part, ce type de performance semble plus exclusif,

restreint à des cercles socio-cluturels plus limités que des concerts « grand public ». Le choix de lieux de taille restreinte et l'absence de promotion à grande échelle favorisent la constitution d'un public de connaisseurs.

Il serait tentant de voir ce type de performances comme une forme de modèle archétypal de la performance authentique. Le caractère « élitiste » de ces événements, dû au médium lui-même (lecture sans musique) et aux stratégies de « recrutement » (promotion, choix des lieux, contenu ouvertement militant des événements), semble contribuer à constituer une « base identitaire » sur laquelle le projet contre-historique de Johnson s'appuierait. Cette relation identitaire entre le poète et « sa » communauté pourrait fournir une norme pour juger d'une performance authentique : la « lecture militante » serait en ce sens plus authentique que le « concert de masse », elle serait l'expression d'une véritable contre-culture militante.

Cette hypothèse suscite deux réponses. Tout d'abord, rappelons que dans le contexte d'une culture de la performance, la notion de communauté doit être entendue en un sens performatif : elle est la communauté qui se crée dans l'espace/temps même de la performance et qui n'existe que dans cet espace-temps. Autrement dit, l'auditoire des lectures publiques auxquelles nous avons pu assister n'est pas réductible à une communauté stable, définie par une identité ethnique ou nationale essentialisée. En ce sens, on peut dire que le médium de la performance implique nécessairement une renégociation constante de la communauté : l'authenticité d'une performance n'est jamais donnée à l'avance, elle n'est pas une formule qu'on applique et qui marcherait à tout coup. Autrement dit, la performance authentique ne ressortit pas à une stratégie élitiste de recrutement d'un public averti. Certaines lectures militantes ne réussissent pas, et sont donc moins authentiques que certains concerts à grande échelle. Plus spécifiquement, la lecture militante comporte un danger qui est celui de l'instrumentalisation du propos du poème et de l'ensemble de la performance dans le but de créer un sentiment identitaire exclusif. Dans ce cas, il nous semble que la performance est

réduite à son contraire même, une forme folklorisée faite de signes vides. Si l'authenticité d'une performance est, comme nous le proposons, une résistance systématique à toutes les tentatives de folklorisation, force est de constater que la lecture militante est loin d'offrir un modèle idéal.

Toutefois, même dans le modèle performatif de la communauté que nous défendons, il faut reconnaître que dans beaucoup de lectures militantes, le processus de performance est facilité par la familiarité du public avec l'œuvre de Johnson. La connaissance des textes et des contextes, le nombre restreint de participants et souvent l'exiguïté du lieu permettent une mise en relation rapide du poème, du poète et du public. Pour autant, une partie minoritaire de l'auditoire est toujours peu ou mal renseignée sur le travail de Johnson. Comme nous l'avons déjà souligné, Johnson déploie en performance un certain nombre de stratégies qui visent à contextualiser ses poèmes : lors des lectures et des concerts, il n'hésite pas à décrire longuement les circonstances précises entourant les événements qu'il relate. Ces stratégies correspondent plus largement à une visée didactique assez marquée chez Johnson, ses expériences politiques l'ayant mené à participer à des projets d'enseignement alternatif de l'histoire. Dans le contexte de lectures militantes, ces explications agissent d'abord sur les membres de l'auditoire les mieux accointés avec l'histoire des communautés antillaises au Royaume-Uni. Peut-être ont-elles une fonction de rappel historique, mais elles rappellent surtout et légitiment une contre-tradition, une contre-histoire autonome. En performance, les explications contextuelles agissent comme une forme de mise-en-puissance pour les membres du public qui connaissent déjà les informations données par Johnson. Elles permettent de faire advenir d'emblée une communauté dans l'espace de la performance autour d'une résistance aux récits historiques officiels et d'un engagement à légitimer un contre-discours historique.

C’est en ce sens que les lectures militantes se distinguent d’autres types de performance : le fait qu’une vaste majorité de l’auditoire s’engage d’emblée dans le processus de performance crée ce qu’on pourrait appeler une dynamique positive qui, dans beaucoup de cas, permet d’atteindre une forme de performance authentique. Cette dynamique repose sur la participation ré/active des membres de l’auditoire qui n’hésitent pas à se manifester sous diverses formes (applaudissements, rires, interjections), comme en attestent plusieurs enregistrements. Ces réactions sont l’un des moyens les plus efficaces pour inclure dans la performance, pour mettre en relation, les membres de l’auditoire les moins familiers avec la contre-culture évoquée par Johnson. Elles permettent évidemment d’éclairer la compréhension du texte, du contexte, mais aussi de la performance elle-même : l’observation et l’imitation des pratiques et des codes employés par les « initiés » sont des moyens privilégiés de transmission des connaissances.

Pour reprendre l’image du rite, on pourrait dire que les profanes sont aussi initiés par d’autres biais. Les explications liminaires sont bien sûr un moyen de les inclure dans le processus de performance, et il faut noter au crédit de Johnson que la dimension didactique ne verse jamais dans le mépris ou la condescendance pour les « ignorants ». De manière générale, nos observations nous poussent à conclure qu’une grande partie de la performance même de Johnson consiste en fait à déployer des stratégies d’authentification, c’est-à-dire d’inclusion de personnes diverses dans un processus totalisant. Pour les dub poets comme pour les plus grands musiciens, la maîtrise de la performance comme médium d’expression artistique ne consiste pas tant en des capacités techniques qu’en un pouvoir à faire advenir une communauté, à mettre en relation des éléments divers, à faire passer de la diversité à la totalité.

En ce sens, le modèle du rite, que nous avons déjà évoqué, n’est sans doute pas si métaphorique. En effet, le fait que la communauté soit performative n’empêche en rien que

cette communauté soit réellement vécue comme expérience par ses participants. Autrement dit la performance, pour artistique qu'elle soit, n'en est pas moins réelle, une expérience vécue. Le rôle du poète comme DJ/griot dans ce processus rituel est celui du chaman ou du mage, non pas tant celui du créateur unique et original mais celui du passeur qui fait entrer les participants dans l'expérience de la performance. Plus que metteur en scène, ce qui impliquerait une représentation mise à distance, le poète se fait metteur en relation, ce qui implique la constante re/création d'une communauté tout à la fois imaginée et réelle. C'est en ce sens qu'on peut apprécier les qualités de « performers » des poètes, comme pouvoir de mise en relation totalisant, c'est-à-dire d'inclusion de tous dans le processus de performance.

Ce rôle du poète, s'il semble central dans le processus de performance, entretient un rapport d'interdépendance avec celui du public. Comme le rappelle Cooper notamment, le public reste l'instance qui, par ses réactions, décide en dernier ressort de l'authenticité d'une performance. Autrement dit, le poète a beau employer des stratégies sophistiquées pour tenter d'inclure le public dans l'espace/temps de la performance, il ne peut en aucun cas forcer cette adhésion ou la faire advenir de manière automatique : il faut toujours une décision volontaire, non pas tant de chaque individu membre du public que du public comme totalité. On pourrait dire que la performance est un des lieux où une communauté peut se reconnaître comme telle et c'est là un des enjeux politiques majeurs d'une poétique de la performance, nous y reviendrons au chapitre suivant.

Le poète n'est donc pas, comme on pourrait le croire, le seul garant de l'authenticité des performances. Comme nous le rappelions au début de ce chapitre, la performance authentique engage une alchimie subtile, une mise en relation, entre poète et public, mais aussi entre ces deux instances, un poème et une occasion. C'est en ce sens que ce que nous avons appelé « lectures militantes » offre un cas d'étude intéressant. Dans ce type de manifestations en effet, les quatre éléments mis en relation dans une performance poétique

sont en quelque sorte configurés de manière optimale pour que la performance puisse être authentique : le caractère militant de l'occasion (une manifestation anti-raciste, la célébration d'une date importante de l'histoire de l'immigration antillaise au Royaume-Uni, un salon de littérature antillaise) attire un public averti qui connaît aussi bien le propos des poèmes (le texte) que la manière de les consommer (la performance). Le sens donné à l'événement par ses organisateurs, l'occasion comme ensemble de stratégies de construction d'une manifestation culturelle (choix du lieu, choix des artistes, types d'interventions artistiques et/ou politiques, prix des billets, stratégie promotionnelle, propos explicite de la manifestation), conditionne la constitution d'un auditoire spécifique et d'une relation spécifique entre cet auditoire et le poète.

On pourrait dire que les lectures militantes sont à la dub poetry ce que le sound system est à l'art poétique du DJ : l'expérience de la performance y est configurée par avance, anticipée par la construction de ses conditions mêmes. Les éléments qui relèvent de l'organisation pratique sont souvent ignorés dans l'analyse des performances, pourtant leur étude est cruciale en ceci qu'ils préfigurent l'expérience de la performance. Bien sûr, celle-ci est en quelque sorte finie, limitée à un espace/temps qui est celui de la présence sur scène du poète. Pour autant, et précisément en tant que la performance est une expérience vécue, il est possible de la prolonger et de la préparer. Une fois encore, le modèle du rite semble s'imposer ici : la performance comme expérience maximisée de vie implique des procédures rituelles d'entrée et de sortie[8]. Si l'on peut comparer la lecture militante au sound system, c'est en ceci qu'ils engagent la construction d'un espace/temps autonome où le degré de connaissance des productions culturelles et de leurs modes de diffusion et de consommation est maximisé. En

[8] Si l'espace/temps de la performance est en quelque sorte « sacré », c'est parce qu'il est séparé du monde « profane ». En ce sens, l'entrée et la sortie de cet espace/temps sont elles-mêmes des procédures ritualisées comme la vente de livres ou de disques avant, pendant ou après la performance, d'éventuelles séances de dédicace ou des discussions entre « fans » autour du bar.

ce sens, on pourrait dire que dans ce type de contexte, tout est fait pour que la performance soit authentique.

Concerts de masse

Si les lectures militantes offrent un cas d'étude privilégié, elles sont loin de recouvrir l'ensemble des performances des dub poets. Ils se produisent aussi sur scène avec des musiciens lors d'événements qui s'apparentent plutôt à des concerts pop qu'à des lectures de poésie. Ce type d'apparition publique est perçu par beaucoup de critiques comme l'antithèse de la lecture de poésie et donc de la performance authentique, comme le signalent les passages cités au début de ce chapitre. Les poètes eux-mêmes tendent à distinguer un modèle proprement littéraire, celui de la lecture de poésie ou de la récitation publique, et un modèle proprement musical, celui du concert de masse. Ainsi Johnson avait-il déclaré qu'il arrêterait de se produire avec un groupe de musiciens et qu'il se concentrerait sur une activité proprement poétique de lectures publiques sans accompagnement musical en 1985, après l'enregistrement de son seul album en public.

Johnson justifie son attitude ambiguë de vis-à-vis des performances en musique par un argument déjà évoqué : la musique divertirait l'attention du public de ce qui devrait être l'objet même de la poésie, les mots. Le concert pop relèverait aussi d'une logique presque exclusivement commerciale qui ne laisserait que peu de place à un expression poétique authentique. Il faudrait distinguer une culture populaire authentique, celle des sound systems, d'une culture populaire commerciale, celle des concerts pop. Comme nous l'avons vu, le concert à grande échelle n'est pas un des modes de diffusion privilégiés de la musique dans la société jamaïcaine. La musique circule avant tout sous forme enregistrée (disques vinyle, cassettes, CDs) et la centralité du sound system dans l'industrie musicale ne fait que le

souligner. Les DJs et chanteurs jamaïcains se produisent effectivement en public, mais accompagnés par un sound system qui joue des musiques enregistrées. Ils ne se produisent avec des musiciens que lors de grandes tournées en dehors des Antilles, particulièrement aux Etats-Unis et en Europe, ou lors d'événements d'envergure exceptionnelle. Cette centralité du sound system peut s'expliquer par des facteurs historiques et culturels, comme nous l'avons vu au chapitre un, et par des facteurs économiques, car le sound system est un mode de diffusion beaucoup moins lourd, y compris financièrement, que le concert pop.

En ce sens, le concert de masse reste une forme minoritaire dans l'univers musical jamaïcain et y suscite des réactions contradictoires. Dans les années soixante-dix, l'explosion du reggae a permis à certains artistes d'accéder à une reconnaissance internationale et donc de se produire régulièrement lors de concerts grand public. Ce phénomène peut s'expliquer par les liens étroits entre l'industrie musicale jamaïcaine et celle de la métropole britannique où le concert pop a une importance culturelle majeure. Ces développements ont permis aux artistes reggae de se réapproprier le concert comme mode de performance pour l'adapter à leur propos et à certains de devenir des maîtres du spectacle à grande échelle. Ce fut le cas notamment de Johnson, dont les premiers disques contribuèrent à l'émergence d'une véritable scène reggae britannique à la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt. Johnson reste aujourd'hui une des figures majeures de cette scène, aux côtés de groupes comme Steel Pulse ou Misty In Roots.

Autrement dit, dans cette période charnière allant de 1976 à 1983, le reggae se constitua comme l'une des nombreuses branches de ce qu'on pourrait appeler la musique pop internationale. De nombreuses collaborations eurent lieu en studio comme sur scène entre des artistes jamaïcains et des « pop stars » américaines ou britanniques. La dub poetry entra dans ce marché par le biais de grandes figures comme Johnson et pour les mêmes raisons que d'autres artistes jamaïcains ou britanniques : d'une part pour émuler le succès de certains

artistes noirs américains et prétendre à une reconnaissance internationale au même titre que des artistes blancs, d'autre part pour répondre aux contraintes, notamment économiques, de l'industrie musicale locale et internationale.

Le concert pop représente donc une formidable opportunité de diffuser des productions culturelles à des publics très vastes, et constitue une source de revenus non négligeable pour les artistes, ce qui les pousse parfois à privilégier des impératifs économiques à des exigences artistiques. En Jamaïque et au Royaume-Uni, ces pressions d'une culture musicale de masse qui s'intensifient vont susciter de fortes réactions à partir de la deuxième des années quatre-vingt. Comme l'analyse très bien Bradley, les producteurs de musique vont se recentrer sur le sound system lui-même pour créer la musique 'dancehall' dont le nom même souligne qu'elle est une réponse à l'internationalisation et la commercialisation du reggae[9]. Il est facile de comprendre pourquoi, en Jamaïque, un mode d'expression comme le concert pop reste aujourd'hui très minoritaire, voire absent, les conditions matérielles et financières étant quasiment impossibles à réunir. Le sound system poursuit sa route parallèle, et on peut noter qu'il s'est fortement développé comme mode d'expression de nombre de sous-cultures urbaines des grandes métropoles occidentales précisément depuis 1985[10].

La démarche de Johnson est effectivement très risquée car elle implique de résister à une forme de commercialisation de la culture alors qu'elle emploie les moyens mêmes du marché international de la musique. Il nous semble toutefois qu'on pourrait montrer que

[9] « Dancehall reggae was the backlash from those apprently left behind by roots's internationalization – Jamaica's sound-systems crowds, operators and deejays and the producers who were servicing them. It was the ghetto's reaction, taking their music forward in a way that seemed to be deliberately rubbing against the roots and culture that had been selling a foreign for so long. Although the style is – in every respect and in all of its manifestations – extrovert to the point of being in your face, it was very much a cultural internalization. Indeed, as the name would suggest, it had no particular interest in straying too far from where the music began; exponents deliberately looked inwards instead of to the outside, concentrating on taking reggae back to its original audiences. In its original locations: Jamaica's dancehalls » (Bradley, 2000 : 502).

[10] 1985 est l'année de publication par le producteur King Jammy du premier morceau entièrement composé à partir d'un synthétiseur, le fameux 'Under Mi Sleng Teng' du DJ Wayne Smith. L'arrivée massive de la technologie va considérablement modifier les pratiques de l'industrie musicale jamaïcaine, et va renforcer le rôle central des sound systems dont l'importance avait été quelque peu masquée par le succès international de Bob Marley et d'autres artistes.

certains artistes internationaux ont réussi à se réapproprier cette forme pour en faire un lieu d'expression poétique et politique. Il existe en Europe et aux Etats-Unis des traditions musicales et poétiques, et plus spécifiquement de performance poétique et musicale, avec lesquelles les dub poets entretiennent des liens étroits. Ces mouvements – on pourrait citer par exemple la culture hip hop et la poésie slam ou certains « songwriters », à la fois poètes et chanteurs, comme Bob Dylan, Leonard Cohen ou Jim Morrisson du groupe The Doors – sont confrontés d'une manière bien plus brutale à la commercialisation de la musique et ont développé des stratégies visant à contourner ou à subvertir certaines pratiques du marché international de la musique comme le concert de masse.

Il ne semble donc pas *a priori* impossible qu'un concert de masse puisse être le lieu d'une performance authentique, dès lors que le poète s'en saisit comme tel et développe des stratégies spécifiques pour ce type d'événements. Le modèle du sound system que nous avons développé jusqu'ici est d'ordre conceptuel et volontairement extensif pour s'appliquer à des situations diverses et non strictement au dancehalls jamaïcains. Force est de constater que la culture du sound system s'est exportée dès les années soixante-dix aux Etats-Unis et au Royaume-Uni et que ce processus d'expansion et de diversification ne cesse de se renforcer. Des artistes jamaïcains issus de la culture des sound systems ont investi l'espace des grands concerts pop et, plus généralement, les musiques électroniques constituent désormais une part non négligeable de l'industrie musicale internationale et de nombreux DJs se produisent lors d'évènements autrefois réservés à des artistes pop, comme de grands festivals.

Le concert de masse offre aux poètes comme Johnson des conditions de performance qui ne sont pas moins authentiques que la lecture militante. En effet, une limite de la lecture militante, que nous n'avons pas mentionnée jusqu'à présent, est son caractère « sérieux », qui est généralement évoqué comme un de ses atouts. Autrement dit, la lecture militante tend à

diminuer, voire à supprimer totalement le caractère festif du sound system par l'absence d'accompagnement musical, une forme de passivité, au moins physique, de l'auditoire (les gens sont le plus souvent assis du début à la fin de la lecture), une construction relativement élitiste en termes de promotion de l'événement et de recrutement du public. Le concert, même de masse, semble au contraire bien plus proche du modèle du sound system : l'événement est ouvert à tous (à la fois en termes de stratégies promotionnelles et de prix), une grande partie du public reste debout et donc peut danser et participer d'une manière plus active à la performance.

Le caractère festif du sound system est loin d'être accessoire aux performances qui s'y déroulent, il est encore moins un obstacle à une compréhension « sérieuse » du texte poétique. Au contraire, le sound system doit être compris comme une des manifestations de la centralité de la fête dans les sociétés créoles, au même titre que le carnaval ou le « jonkanoo »[11]. Le sound system comme expérience de vie collective mystico-politique s'apparente à la fête où une communauté se crée et prend conscience d'elle-même.

En ce sens, la lecture militante semble bien plus éloignée du sound system que le concert pop. La lecture publique de poésie telle qu'elle est pratiquée, du moins en partie, par les dub poets a partie liée avec certaines traditions poétiques occidentales de la fin du dix-neuvième et du vingtième siècles. Elle est la manifestation d'une poésie bourgeoise et savante en ceci qu'elle agit pour établir un rapport de propriété entre le poète et son œuvre, entre le sujet producteur et l'objet produit. On pourrait dire que la lecture publique de poésie représente à bien des égards l'inverse même de la performance poétique car elle empêche toute mise en relation de se produire et toute réappropriation de la production par l'auditoire. Il nous semble que la volonté par exemple de concentrer l'attention du public sur les mots

[11] Le « jonkanoo » ou « John Canoe » est une manifestation festive qui a lieu dans plusieurs îles des Antilles au moment de Noël, seule période de l'année où les esclaves étaient brièvement dispensés de leur travail forcé. Comme le carnaval, le « jonkanoo » consiste en une parade qui traverse les rues de villes et qui mêlent chants, danses, musiques, costumes et mimes.

correspond aussi bien à une tentative d'aseptisation de la performance, un effacement délibéré du caractère festif de la performance.

Autrement dit, la lecture publique pourrait tout aussi bien être une forme de folklorisation que le concert pop : la lecture militante n'est d'ailleurs qu'une des formes de lecture publique pratiquée par les dub poets. Toutefois, il faut rappeler que folklorisation ne doit pas s'entendre ici comme dénaturation d'une origine pure et définitivement fixée. La dub poetry est déjà un déplacement de la culture des sound systems en ce sens qu'elle tente de la faire accéder à une reconnaissance littéraire et il est frappant de remarquer que ce déplacement s'opère au moment même où le sound system, le dub et les DJs sont le plus à la mode. Les dub poets ne sont pas plus à l'aise dans un sound system à Kingston que dans un centre culturel de Brixton ou dans un festival pop en France. Chaque performance ne se produit que de la contingence d'un espace/temps précis et à chaque fois différent. Elle est aussi le fruit de stratégies de construction d'un évènement public (choix du type d'évènement, taille et architecture du lieu, type de promotion) qui engagent autant de négociations entre le poète et les organisateurs. En ce sens, et comme nous le verrons au chapitre suivant, la performance est proprement politique.

Ce type de modèles théoriques basés sur la contingence permet de dépasser des approches qui consistent à classer les performances par types ou catégories abstraites. Si nous avons nous-mêmes utilisé de telles catégories pour structurer notre réflexion, c'est en partie car beaucoup de critiques, mais aussi les poètes eux-mêmes et en particulier Johnson, produisent des analyses qui semblent légitimer une vision hiérarchisée des productions culturelles (et des modes de production, de diffusion et de consommation de la culture). Nous avons déjà mentionné les déclarations de Johnson sur la priorité qu'il accorde aux performances sans musique, aux lectures publiques. Au début de chaque lecture, Johnson

demande au public de réserver ses applaudissements pour la fin de la performance et ainsi de ne pas interrompre son déroulement. Dans bien des cas, le public respecte cet engagement. Il est bien évidemment impossible d'exiger cela de plusieurs centaines voire plusieurs milliers de personnes venues très souvent pour écouter d'autres artistes lors d'un grand festival pop. Dans toutes ses performances en concert, Johnson récite un poème *a cappella*, en général 'Di Great Insohreckshan'. Presqu'à chaque fois, le public se met battre le rythme en applaudissant jusqu'à la fin du poème.

Pour bien des critiques, le « respect » manifesté par l'auditoire lors d'une lecture publique, aussi bien pour le poème que pour le poète, est gage de l'authenticité d'une performance qui n'est pas perturbée intempestivement par « des gens qui n'y connaissent rien » et « ne sont là que pour s'amuser ». Le caractère élitiste de la lecture publique permettrait de conserver intacte l'origine individuelle de la création poétique. A nos yeux, ces pratiques d'autorité visent à sceller dans un contrat une conception bourgeoise de la propriété privée du poète sur son œuvre : le poète comme sujet/producteur entretient avec les sujets/consommateurs une relation d'autorité qui les contraint à consommer un objet dont l'origine est certifiée, ce qui en garantirait l'authenticité. Il n'est guère surprenant que ces pratiques s'accompagnent de réponses théoriques qui mettent en avant une vision élitiste et conservatrice de la culture.

Il semble bien au contraire que la participation du public n'est rien d'autre que la mise en œuvre de l'ensemble des moyens dont il dispose collectivement pour entrer en relation avec le poète et le poème, pour se réapproprier subversivement les significations culturelles produites, autrement dit pour faire advenir une performance authentique. Il est clair que le caractère subversif de cette participation du public à la poétique même de la performance est parfois difficile à accepter pour des poètes qui sont constamment soumis à des pressions aussi bien intellectuelles que matérielles. C'est sans doute ce qui peut expliquer certaines

déclarations de Johnson, faites il est vrai à des journalistes, et, plus gravement, des pratiques de performance qui sont de l'ordre de l'autorité et de la propriété.

Mais dans les performances de Johnson, particulièrement en concert, d'autres pratiques visent au contraire à encourager la participation du public. On peut se demander par exemple pourquoi Johnson choisit précisément de réciter a cappella un poème comme 'Di Great Insohreckshan', marqué par une métrique régulière qui suscite beaucoup plus facilement un accompagnement par le public que d'autres poèmes. Pour nous, de tels moments où le poète, le public et le poème entrent véritablement en relation constituent en fait la performance authentique et nous ne pouvons que constater que les poètes les construisent eux-mêmes comme tels : Johnson utilise parfaitement le fait d'interrompre le flot de la performance en entamant un poème *a cappella* tout aussi bien que le renversement de ce minimum d'intensité de la performance en un maximum en quelques secondes par la participation du public. C'est bel et bien là que repose l'art de la performance de poètes comme Johnson, c'est-à-dire dans une certaine capacité à infléchir le degré d'intensité de la relation avec le public et le poème, de reconfigurer sans cesse une expérience collective de vie.

Les concerts pop à grande échelle peuvent donc offrir des occasions inégalées pour des performances authentiques, et les poètes, malgré leurs déclarations de principe, déploient des stratégies très sophistiquées d'authentification de leurs performances en concert. Johnson travaille en vue des grands concerts d'une manière qu'on pourrait qualifier de « professionnelle ». Ce terme souligne encore une fois l'ambiguïté du rapport économique à ce type d'événements, qui sont financièrement plus attractifs que des lectures publiques. Mais il souligne aussi l'intensité du travail fourni pour que de telles manifestations puissent donner lieu à des performances authentiques. A ce titre, il faut souligner que les apparitions de Johnson lors de concerts à grande échelle se distinguent par leur qualité et que sa réputation

d'artiste reggae d'envergure internationale s'explique précisément par là. Cela n'est pas pour autant une condition suffisante, la participation du public étant elle aussi nécessaire. On objecte souvent que le concert de masse ne permettrait pas une telle participation car de telles manifestations s'apparenteraient à une forme de divertissement qui s'opposerait à l'art sérieux. Le public n'aurait aucune connaissance, et surtout aucun intérêt pour l'œuvre et son créateur mais ne chercherait qu'une distraction lui permettant d'oublier son aliénation tout en la reproduisant. Il y aurait beaucoup à dire d'un point de vue philosophique sur les vertus du divertissement et de la distraction et sur les sous-entendus idéologiques d'une conception bourgeoise de l'art sérieux basée sur la propriété et la propreté. Contentons-nous d'observer pour l'instant que, certes, le caractère massif de telles manifestations implique qu'une part significative du public n'ait aucune connaissance du travail de Johnson, voire ne s'y intéresse guère. Cette part est impossible à estimer et est évidemment différente à chaque occasion. Pour autant, rien n'empêche que, comme dans une lecture ou n'importe qu'elle autre performance, cette part de l'auditoire entre en relation avec le poète, le poème et la musique par des processus que nous avons déjà décrits, comme l'observation et l'imitation des autres participants. L'effet d'entraînement est d'ailleurs sans doute plus intense lors d'un grand concert où sont mis en œuvre des moyens impressionnants pour engager le corps même des participants (amplification du son, effets sonores et de lumières, costumes et accessoires, fumigènes).

Ces processus visent à faire advenir une mise en relation totalisante des participants de la performance par des reconfigurations constantes de l'intensité même de l'expérience vécue. En ce sens, ils ne détournent pas l'attention du public du texte ou du propos des poèmes, au contraire ils font advenir la performance même en mettant en relation ses participants. Le texte des poèmes n'est donc pas oublié : une grande partie du public des concerts de Johnson se déplace en toute connaissance de cause, et ce même pour des grands festivals généralistes.

Certains de ces amateurs ont une connaissance poussée à la fois du travail de Johnson et du contexte dans lequel il s'inscrit, et ils partagent cette connaissance avec d'autres membres du public par des conversations avant et après les concerts et par leur comportement pendant la performance elle-même. Le spectacle de masse n'est donc pas purement physique ou sensoriel, par contraste avec une lecture dite « sérieuse » qui seule permettrait une compréhension « intellectuelle ». Dans un concert comme dans une lecture, la performance authentique implique une activité physique aussi bien que spirituelle. En ce qui concerne le concert de masse, il semble clair qu'il peut parfaitement être utilisé pour réaliser des performances poétiques authentiques, comme en attestent les apparitions scéniques de Johnson. Il peut aussi être, comme la lecture militante, un lieu d'échange d'informations et plus encore, un lieu d'élaboration collective de sens et de connaissance, le lieu d'une véritable éducation populaire autonome.

Echec des performances

La lecture militante et le concert de masse représentent deux situations-types qui sont loin de recouvrir la diversité des performances de dub poetry. Il faudrait distinguer par exemple entre des lectures militantes au sens strict, c'est-à-dire ayant lieu pour une occasion explicitement militante et dans un lieu propice (comme un centre culturel ou un lieu associatif), des festivals de poésie (où le poète peut se produire aux côtés d'artistes peu ou pas militants), des lectures « promotionnelles » (où le poète se produit dans une librairie pour annoncer la sortie d'un nouveau recueil) et des lectures « universitaires » (lors d'un colloque ou d'une conférence). De même, il faudrait distinguer entre les grands festivals pop généralistes, les festivals reggae ou les concerts où le poète est la tête d'affiche dans une salle de taille moyenne (quelques centaines de personnes). Il faudrait aussi se pencher sur les

performances radiophoniques et télévisées qui engagent encore d'autres acteurs et d'autres modes d'évaluation. Mais, au fond, ce qui importe n'est pas de distinguer différents types de performance : chaque performance, comme chaque lieu, est différente et ne se laisse pas réduire à un type abstrait. C'est cette contingence même qu'il nous faut reconnaître pour comprendre que l'authenticité des performances n'est pas fixée *a priori* par quelque loi abstraite et universelle mais qu'elle se joue dans cette interaction toujours différente entre poète, poème, public et occasion. Tout lieu peut *a priori* se prêter à une performance authentique, mais l'authenticité de cette performance ne peut être attestée qu'*a posteriori*.

Nous nous sommes penchés dans ce chapitre sur les conditions qui permettent le succès d'une performance, conditions qui tiennent d'une part à l'organisation de la performance en amont et d'autre part à l'interaction entre le poète et le public dans l'espace/temps même de la performance. Avant de clore cette réflexion, il semble important de donner quelques exemples de performances qui ne réussissent pas, d'abord pour reconnaître la possibilité et le fait que certaines performances échouent effectivement, ensuite pour tenter de comprendre en négatif les mécanismes qui sont à l'œuvre dans une performance authentique.

Nous trouvons certains de ces exemples dans ce que nous appelons « événements universitaires », c'est-à-dire de lectures ayant lieu à l'occasion de colloques ou de conférences. Ces manifestations sont destinées à un public universitaire puisque dans bien des cas l'accès au spectacle est réservé aux conférenciers (chercheurs, enseignants, étudiants, journalistes, experts et spécialistes). Très souvent, la performance se tient dans un lieu appartenant à l'université elle-même. Dans ce genre de contextes, les relations entre le poète et le public pourraient être qualifiées d'oppositionnelles, voire d'hostiles pour diverses raisons que nous avons déjà évoquées. La réticence des poètes à entretenir des relations avec le

monde universitaire trouve un écho dans la réticence du monde universitaire à s'ouvrir à des formes comme la dub poetry.

On peut s'interroger sur les raisons qui peuvent pousser des dub poets comme Johnson à se produire dans de telles occasions. L'une de ces raisons est sans doute la volonté des poètes d'établir une contre-autorité poétique et de l'établir sur le terrain même de l'autorité littéraire que serait l'université. C'est ainsi que tous les gestes qui, dans une lecture militante aussi bien que dans un concert, permettent d'inclure les membres du public dans la communauté de la performance se retournent dans un contexte universitaire en affirmation brutale d'un contre-pouvoir qui tente de contester la position d'autorité du public. Une fois encore, il faut se garder de la tentation de subsumer sous des catégories abstraites des évènements à chaque fois différents ; pour autant, nos observations nous poussent à penser que dans ces contextes plus que dans d'autres la performance ne s'opère pas véritablement.

Cela ne veut pas dire que le public ne connaît ou ne s'intéresse pas ou pas assez au propos des poèmes, ni que le poète refuse de s'engager dans une relation avec lui. L'authenticité d'une performance n'est pas affaire de bonne volonté du poète ou de l'auditoire, elle réside dans la décision collective d'entrer en relation et de vivre une expérience collective. Or c'est précisément cette décision qui n'est souvent pas prise dans un évènement universitaire, l'espace/temps de la performance ne s'autonomise pas, les participants résistent à l'établissement d'une relation.

De manière plus générale, on peut dire que la travail des dub poets, comme tout « spectacle vivant », s'expose au danger de la confrontation directe avec le public, et de la décision qui revient toujours à ce dernier de vivre la performance ou non. A l'extrême, on pourrait dire que le médium de la lecture publique s'expose au danger de l'aseptisation et de

l'effacement de la dimension physique et érotique de la performance[12]. Dans une esthétique bourgeoise, ce médium est utilisé pour renforcer la fiction de l'auteur tout-puissant et authentifier son œuvre par la confrontation directe avec l'origine singulière du texte. En ce sens, de nombreuses lectures de poésie sont basées sur un respect stérilisant pour le texte et l'auteur qui reproduit dans l'espace de la performance les hiérarchies sociales et politiques du « monde réel » : la performance n'est plus qu'une représentation vide, esthétique et décorative, qui vise avant tout à reproduire et perpétuer des formes de domination sociales et politiques.

Il n'est guère surprenant que ce type de performances implique un usage très limité du corps, aussi bien du poète (qui généralement lit en restant tout à fait statique) que du public (les spectateurs restent bien sûr assis, et applaudissent uniquement aux moments autorisés). Nous avons vu que Johnson a parfois recours à des pratiques qui tendent à hiérarchiser l'espace/temps de la performance, par exemple en exigeant du public qu'il n'applaudisse qu'à la fin de la performance. On peut comprendre ces gestes dans des contextes d'hostilité marquée : dans un cadre universitaire, ce type de demande revient à renverser ironiquement les hiérarchies sociales en imposant une autorité populaire à une élite savante. Dans d'autres cas, et nous pouvons en témoigner directement, de telles pratiques conservatrices sont un obstacle à la performance authentique et aliène le public en le maintenant dans une position dominée de passivité et d'adoration stérile.

Le concert de masse rend les performances des dub poets vulnérables à d'autres écueils, comme ceux de la folklorisation ou de la commercialisation, où la performance n'est plus qu'un objet de divertissement, d'autant plus divertissant qu'il est exotique, et qui n'a pour vocation que d'être consommé tel quel. Dans tous les cas, il nous semble que la performance authentique s'oppose à ce qu'on pourrait appeler le « spectacle de la

[12] Comme nous l'avons évoqué avec Cooper et sa réhabilitation de la notion de vulgarité, l'expérience du sound system a une dimension corporelle et plus spécifiquement érotique. Nous y reviendrons au chapitre 5.

performance » et qu'on pourrait définir ainsi avec Debord : « Toute la vie des sociétés modernes dans lesquelles règnent les conditions modernes de production d'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation » (Debord, 1967 : 15).

Comme nous le verrons au chapitre suivant, la performance poétique telle qu'elle est pratiquée par les dub poets s'oppose précisément au spectacle : elle est exercice et célébration de la vie. Elle est même une résistance au règne du spectacle en ceci qu'elle est lieu autonome de création de sens et qu'elle fait advenir des relations physiques et spirituelles entre ses participants. Autrement dit, la performance authentique se conçoit comme l'anti-spectacle, elle ne représente ni ne reproduit des hiérarchies sociales extériorisées mais fait advenir sur un mode re/créatif et collectif un nouveau type de relations sociales. Les plus grands dub poets se distinguent par leur capacité à résister à la tentation du spectacle et à proposer des performances authentiques dans des contextes très variés. Cette capacité tient d'abord, nous l'avons dit, à une aptitude d'ordre magique à jouer avec le degré d'intensité de l'expérience vécue, à déconstruire et reconstruire des relations avec le public. Nous reviendrons en détail au chapitre 8 sur le rôle exact du poète en performance et sur l'évaluation de ses talents à la fois en performance et *a posteriori*, qui se concentrent autour de la notion déjà évoquée de versatilité.

Dans ce chapitre, nous avons voulu montrer que l'authenticité des performances tient aussi à la capacité des poètes à penser la performance dans son ensemble, et pas seulement l'apparition scénique proprement dite. Une performance en public comme acte de création est un acte collectif, ce qui s'applique principalement à l'espace/temps de la performance elle-même. Mais elle est aussi une manifestation collective, qui fait l'objet d'une préparation en amont et de toute une série de conséquences en aval. Au fond, la performance commence

avant que les artistes, les spectateurs ou même les organisateurs n'aient accès au lieu, et elle se prolonge après la fin de l'intervention du poète aussi bien dans le lieu lui-même qu'au-delà. En ce sens, le type de lieu, le « concept » de la manifestation, les autres artistes impliqués ou le type de promotion employée sont des conditions nécessaires, si ce n'est suffisantes, pour qu'une performance authentique puisse avoir lieu. Puisque, comme nous l'avons vu, chaque performance est différente et qu'elle n'est régie que par sa propre contingence, c'est le contexte spécifique de chaque performance qui doit être négocié par le poète et/ou ses représentants avec les organisateurs.

A ce titre, l'exemple de Johnson, qui nous a guidé dans ce chapitre, est assez frappant. Nous l'avons vu, il propose dans ces interviews une vision assez hiérarchisée de ses champs d'intervention artistiques et politiques où la lecture publique *a cappella* est construite comme « supérieure » au concert de masse. Ceci est corroboré par des pratiques de performance, comme la contrainte exercée sur la spontanéité de la réaction du public. De manière générale, la persona construite par Johnson dans les médias et, en partie, dans son travail est celle d'un intellectuel engagé qui est, sous beaucoup d'aspects, conservatrice. Pour autant, un examen attentif de son activité scénique révèle précisément l'attention qu'il porte au choix des contextes dans lesquels il peut se produire. L'essentiel du travail de performance de Johnson consiste en des lectures publiques sans accompagnement musical. Ces lectures peuvent être dans tous les cas qualifiées de militantes, au sens où elles se déroulent pour des occasions dont le sens politique est manifeste. On peut en dire de même des concerts avec le Dub Band qui sont toujours associés à des revendications spécifiques ou à la défense et au développement de la culture reggae. Les seuls événements à vocation prioritairement promotionnelle sont les concerts où Johnson est « la tête d'affiche » et où l'objectif principal est de dégager des recettes financières pour l'artiste.

Il ne s'agit pas ici de discuter la valeur morale de tel ou tel type d'engagement, mais de comprendre les processus sociopolitiques d'échange et de négociation qui mènent à la réalisation d'une performance. En ce sens, les détails, y compris financiers, de l'organisation ne comptent pas en tant que tels. Mais il importe de tenter de les connaître pour déterminer si les échanges entre les poètes et les organisateurs ont permis de réunir les conditions de l'autonomie de la performance. Une telle étude est très difficile à mener, et nous ne pouvons donner que des pistes pour une éventuelle élaboration future. La compréhension des processus d'échange et de négociation entre le poète et les organisateurs pourrait se dessiner à partir de trois types de sources. D'abord l'information rendue disponible par les poètes sur chacune de leurs performances, ainsi que par les organisateurs eux-mêmes. Ensuite l'ensemble des témoignages, comptes-rendus, écrits journalistiques et critiques portant sur telle ou telle performance spécifique. Enfin, l'information « interne », telle que des bilans financiers et humains, des comptes-rendus de réunion ou des courriers physiques ou électroniques, si tant est qu'une telle documentation existe bien sous forme écrite et qu'elle puisse être rendue accessible. Une telle recherche, malgré les écueils auxquels elle se heurterait, révèlerait au moins partiellement et fragmentairement le vaste champ de relations qui s'établit autour d'une performance, relations qui débutent bien avant le jour dit et perdurent souvent bien après. Il semble que l'authenticité d'une performance doive aussi se comprendre ainsi, dans l'intensité des relations qu'elle suscite au-delà même de son espace/temps, ce qui engagerait aussi que l'on se penche sérieusement sur la question des relations entre les poètes et « leur » public en dehors de cet espace/temps.

En l'état actuel, notre réflexion s'appuie sur une partie, sans doute minime, des sources citées précédemment, ainsi que sur notre expérience directe de certaines performances de dub poetry. Ces éléments nous portent à penser que chez Johnson, qui est précisément réputé pour ses talents de « performer », un soin tout particulier est apporté à l'organisation

des performances, tout comme à la construction de l'image publique du poète. Cette attention portée au contexte de la performance révèle une conscience aiguë des poètes du caractère relationnel de la performance. Autrement dit, la performance comme expérience de vie s'inscrit dans un réseau d'autres relations qui l'anticipent et qui la suivent. Ainsi peut s'ébaucher une compréhension générale du travail d'un poète, de ce qu'on pourrait appeler son œuvre. Nous proposons donc, à l'instar des critiques que nous avons cités dans ce chapitre, de repenser la notion d'authenticité et de la détacher de tout lien avec une origine ou une essence, que celle-ci soit de classe, de race ou de genre. Dès lors qu'elle s'applique à une performance spécifique, ou par extension à l'ensemble des performances d'un poète, l'authenticité doit s'entendre comme une capacité de création collective autonome par laquelle des relations se font et se défont, et c'est précisément en cela que les performances des poètes que nous étudions se distinguent.

Conclusion

On pourra s'étonner que nous n'ayons pas analysé dans ce chapitre les textes de certains poèmes et leur rapport à l'authenticité. C'est quel'authenticité n'est pas, à nos yeux, une qualité intrinsèque du texte mais une qualité contingente de la performance. Cela ne veut pas dire que le langage employé n'a pas de rôle à jouer dans la performance authentique, bien au contraire. Mais une fois encore, ce n'est pas tant ce que le texte dit qui fait l'authenticité d'une performance, mais la manière dont il le dit, un certain usage du langage. La seule occurrence du mot authenticité dans notre corpus se trouve dans 'If I Woz A Tap Natch Poet' de Johnson, déjà analysé au chapitre 2. Voici le passage en question :

> still
>
> mi naw goh bow an scrape

an gwan like a ape

peddlin noh puerile parchment af etnicity

wid ongle a vaig fleetin hint af hawtenticity

like a black Lance Percival in reverse

ar even worse

a babbling bafoon whe looze im tongue

La notion d'authenticité comme enracinement dans une identité essentialisée, ethnique, est clairement rejetée, comme le suggère d'ailleurs la référence ironique à Lance Percival[13]. Mais nous trouvons dans d'autres poèmes des conceptions de l'authenticité opposées à celle que nous avons développée, notamment chez Zephaniah dont nous avons pourtant montré qu'il refuse de se laisser enfermer dans une quelconque forme d'identité essentialisée. Dans 'The Approved School of Reggae', le poète dénonce avec brutalité l'entreprise du groupe de reggae UB 40, qui a connu un succès international dans les années quatre-vingt avec des reprises de classiques du reggae, notamment le fameux 'Red Red Wine'. Ce qui est dénoncé ici c'est une tentative d'usurpation par laquelle des « blancs » se réapproprient des formes d'expression culturelle « noires » : « UB robbin we ». Ainsi se construit dans le poème un sentiment d'identité qui est en quelque sorte naturalisé, comme si l'authenticité du reggae était inscrite dans la nature même de ceux et celles qui l'écoutent ou le jouent : « You may not be able to play your Reggae / Like the roots sisters and brothers / Who were born with it in their veins »[14]. Ce type de discours rappelle que notre définition de l'authenticité n'est pas unanimement acceptée par tous les poètes, mais aussi que les poètes eux-mêmes proposent des conceptions parfois contradictoires de l'authenticité et de l'identité. Il est difficile d'imaginer que 'The Approved School of Reggae' puisse faire l'objet d'une performance

[13] Lance Percival était un acteur britannique blanc qui s'est rendu célèbre, entre autres, par une reprise du classique de calypso 'Shame and Scandal in the Family' en 1965.

[14] On peut noter que le terme « wigger » qui apparaît dans la dernière strophe est une création argotique, une contraction de « white » et de « nigger » qui se réfère aux jeunes blancs qui adoptent le style vestimentaire et les codes linguistiques des jeunes noirs.

authentique : la communauté évoquée dans le poème ne pourra jamais se confondre avec la communauté des participants à la performance, à moins d'imaginer un contexte ethniquement et culturellement pur. Le fait qu'il n'existe pas d'enregistrement de ce poème en performance suggère sans doute qu'il fonctionne plutôt à l'écrit qu'en performance, même s'il ne faut pas non plus sous-estimer le potentiel ironique de ce type de poèmes, à l'écrit comme en performance[15].

D'autres poèmes semblent à l'inverse inscrire un potentiel d'authenticité dans leur composition même. C'est le cas par exemple de 'Fite Dem Back', l'un des poèmes anti-fascistes de Johnson. Comme dans 'It Dread Inna Inglan', l'écriture est très proche du slogan, particulièrement dans le refrain dont le rythme marqué peut facilement donner lieu à une reprise en chœur par le public. La communauté construite par le poème, qui une fois encore repose sur une opposition entre « eux » et « nous », n'est pas identifiée à une essence ethnique ou nationale mais est conçue sur un mode inclusif : s'y retrouvent tous ceux qui luttent contre le fascisme. L'absence relative de contextualisation par rapport à d'autres poèmes de la même période tend à renforcer l'idée que la communauté du poème est précisément construite pour se confondre avec celle des spectateurs du poème en performance[16]. Ainsi, ce texte pourrait sembler inauthentique en raison de son manque d'originalité : les vers du refrain pourraient être un slogan (qui n'aurait donc pas été crée par Johnson mais simplement repris ou cité) dont le langage simple et direct semble aux antipodes des définitions usuelles de la poésie.

Mais, en performance, on constate plutôt que le message politique en apparence simpliste vise un but très précis : celui de la mise-en-puissance des spectateurs. Le propos du

[15] On retrouve le même type de définition essentialisée de l'identité chez Mutabaruka, notamment dans un poème intitulé 'It noh gud fi stay inna white man country too long'.

[16] Cela ne veut pas dire que tous les spectateurs de toutes les performances de Johnson sont des militants anti-fascistes, même s'il bénéficie d'une certaine popularité dans les milieux militants. Pour autant, l'antiracisme et l'antifascisme font partie intégrante de l'histoire du reggae, particulièrement au Royaume-Uni et en Europe de l'Ouest, où l'aspect minoritaire de la culture reggae se dédouble dans le statut de « minorité ethnique » accordé aux immigrés jamaïcains et antillais.

poème est d'ailleurs de l'ordre de la célébration d'une puissance collective qui s'exerce sur le mode légitime de la contre-attaque, et c'est bien ce phénomène qui semble se jouer en performance ; nous en prendrons pour preuve l'enregistrement vidéo de ce poème en performance capté au Zénith de Paris en 2003. Tout d'abord, on peut constater que ce poème est joué à un moment significatif du point de vue de l'économie énergétique de la performance : le concert débute par une première partie où Dennis Bovell joue certains de ses morceaux personnels (cette partie n'est pas dans l'enregistrement) avant que Johnson ne fasse son entrée sur scène pour enchaîner successivement quatre poèmes. 'Fite Dem Back' intervient donc juste après la première pause du concert, qui donne d'abord lieu à des applaudissements fournis, des cris et d'autres manifestations de joie du public (briquets allumés, drapeaux agités, sifflets). Johnson remercie le public puis donne les titres ainsi que de brèves explications sur les quatre premiers poèmes, ce qui suscite aussi des réactions du public. Ensuite, il rappelle l'occasion pour laquelle il joue, c'est-à-dire l'anniversaire de ses vingt-cinq ans de carrière. Puis il en vient à introduire le thème de l'antifascisme : il dit en substance que la notion de terrorisme, aujourd'hui très en vogue chez les gouvernants occidentaux et dans les médias, est familière depuis longtemps aux membres des « minorités ethniques » qui subissent la terreur des groupes racistes et fascistes[17].

L'accompagnement musical de 'Fite Dem Back' est basé sur un rythme très soutenu, peut-être le plus rapide de tous les poèmes de Johnson. Après une pause assez longue et l'introduction du poème, les premières mesures de 'Fite Dem Back' suscitent une réaction du public à un maximum d'intensité : on peut d'ailleurs constater que des plans sont délibérément inclus pour montrer que tout le public, y compris les personnes assises au plus haut des gradins, participe à la performance. Tout au long du poème, le public se manifeste

[17] Voici une transcription des propos de Johnson : « Nowadays we hear a lot of talk about the fight against terrorism. Those of us who belong to the so-called ethnic minorities in Europe, we all know about the fight against terrorism because we've been fighting the terrorism of the racists and the fascists for many decades now ».

sur le mode de la réappropriation : on voit des spectateurs chanter le refrain en chœur, danser ou lever le poing. Ces comportements visent précisément à montrer aux musiciens sur scène et aux autres membres du public que l'on adhère au propos du poème, mais plus encore que l'on entre en communauté avec les autres participants de la performance. Johnson, quant à lui, adopte un jeu de scène relativement sobre, comme à son habitude : il alterne entre des moments où il est complètement statique (sur les couplets) et des moments où il danse (sur le refrain et sur le passage instrumental à la fin), ce qui permet de renforcer l'impact de certains passages, notamment des premières mesures. Sa manière de danser est elle-même assez sobre, Johnson reste sur place et se déhanche lentement. Cette sobriété du jeu de scène, loin de diminuer l'intensité de la performance, ne fait que la renforcer ; Johnson adopte ce type d'attitudes, comme la fixité du regard, précisément pour concentrer l'attention sur sa voix[18].

Du point de vue musical, les arrangements sont typiquement dub : le morceau démarre avec l'ensemble des instruments puis, au troisième couplet, les guitares et les claviers cessent de jouer pour laisser place à la basse, à la batterie et aux percussions. Ainsi, l'intensité de la performance baisse pendant quelques secondes (on voit d'ailleurs que le public s'adapte à cette baisse) avant de remonter dans le refrain (qui du coup prend un relief plus important que les précédents). Ce procédé est reproduit dans le passage instrumental à la fin du poème : on a d'abord un passage basse/batterie puis un passage « skank » (avec uniquement la rythmique guitare/piano sur le contretemps) avec un rythme de batterie deux fois plus lent que dans le reste du morceau. De manière générale, les arrangements musicaux sont pris dans cette tension identifiée par Gilroy entre « l'improvisation et l'articulation ordonnée du désordre musical ». On peut noter par exemple l'accord joué à la basse en tirant brutalement les cordes

[18] L'impact énergétique d'un moment de performance ne peut se réduire à une explosion d'énergie, il peut aussi prendre source dans le contraste entre l'énergie poétique et musicale délivrée par Johnson et ses musiciens et un jeu de scène relativement statique. Ce genre de procédés est fréquemment utilisé par les artistes rastas qui se donnent une image qu'ils qualifient de « dread », où la violence n'est pas tant exprimée physiquement que spirituellement : rester immobile tout en jouant un morceau très percutant est une manière de suggérer un déplacement de la violence comme acte à la violence comme puissance. Le propre de la non-violence n'est pas tant d'abolir la violence que de la détourner et de la resituer, aussi bien vis-à-vis du point de vue de sa légitimité (qui exerce la violence et contre qui) que de la manière dont elle s'exerce et du but qu'elle poursuit.

pendant le refrain : ce son s'imbrique dans la structure harmonique et rythmique du morceau, mais n'en est pas moins perçu comme une rupture à cause de son timbre inhabituel et de son attaque agressive, il est une transposition musicale du vers « wi gonna smash dem brains in ». De manière générale, des éléments de la structure du morceau sont toujours maintenus, même si ce ne sont pas toujours les mêmes dans tous les passages, ce qui crée un effet de continuité. A l'inverse, certains de ces éléments disparaissent et les arrangements suggèrent des effets de rupture, qui sont renforcés par les jeux de lumière (avec des flashs lumineux placés sur les notes accentuées) et l'attitude de Johnson et des musiciens sur scène (inflexion de la manière de danser, gestes).

Nous pourrions multiplier les exemples du même type tirés des performances de Johnson pour illustrer ce que peut être une performance authentique. Nous avons choisi 'Fite Dem Back' précisément car il encode dans sa composition même sa capacité à être réapproprié collectivement en performance et qu'en ce sens il illustre la nécessaire redéfinition de la notion d'authenticité à la lumière des pratiques des dub poets. Si, dans son écriture, ce texte ne semble pas nécessairement authentique, il le devient en performance car il est réapproprié collectivement par le public. On pourrait objecter que, contrairement à une performance de sound system, les éléments de la performance de Johnson sont fixes : l'ordre des morceaux est déterminé à l'avance ainsi que la manière dont ils sont enchaînés, les poèmes sont toujours joués en entier sans interruption et les arrangements musicaux varient peu d'une performance à l'autre. Cela ne signifie pas pour autant que le public ne participe pas, ni que sa participation n'influe pas sur la performance de Johnson et de ses musiciens ; simplement, le poète et les musiciens ont recours à des moyens spécifiques pour faire varier l'intensité de la performance, qui ne sont pas les mêmes que ceux du sound system[19]. En ce

[19] Certaines pratiques des sound systems ont été adaptées par les musiciens pour les concerts, notamment le fait d'arrêter un morceau après les premières mesures lorsque le public manifeste sa joie d'entendre des mesures connues et appréciées. De manière générale, les acteurs d'un sound system disposent de moyens de nature

sens, cette performance de ‘Fite Dem Back’, comme l’ensemble du concert enregistré à Paris en 2003, nous semble fournir un bon exemple de performance authentique au sens où nous l’avons définie dans ce chapitre.

différente de ceux employés par les musiciens pour construire leurs performances, mais leur fonction est la même : jouer avec l’intensité même de la performance comme expérience vécue.

CHAPITRE 5

Poétique et politique de la performance

La performance comme pensée/geste

> C'est que l'alchimie comme le théâtre sont des *arts* pour ainsi dire virtuels, et qui ne portent pas plus leur fin que leur réalité en eux-mêmes. (Artaud, 1964 : 73)

Nous avons vu au chapitre précédent que l'authenticité des performances est soumise à la plus complète contingence. Il n'est guère surprenant que la performance soit un médium central dans des cultures marquées par une pensée de la trace, comme les cultures créoles. La contingence est la condition même de la vie et de la culture des descendants d'esclaves qui ne sont propriétaires d'aucune forme d'expression culturelle ni d'aucun lieu où cette expression pourrait advenir. Le sound system est au fond plus un concept qu'un lieu, il est un mode d'expression qui permet de se réapproprier tout lieu pour en faire un sound system. Il ne s'agit pas ici d'une définition tautologique, mais de la seule manière de comprendre comment se déploie une culture diasporique qui n'est attachée à aucun lieu et à aucune origine, qui recrée sans cesse ses origines au gré de ses déplacements.

Si l'on peut parler d'une certaine irréductibilité de la performance à l'analyse critique, du moins à certains modes d'analyses critiques, c'est parce qu'il est impossible d'attribuer une fin rationnelle à la performance : ce qui s'y joue ne se joue que dans sa contingence même. La communauté qui advient dans une performance authentique n'est pas déterminée à l'avance par une identité essentialisée, elle n'est déterminée que par elle-même comme espace/temps autonome, sans cesse réapproprié par ceux et celles qui l'habitent. Pour reprendre les termes de Glissant, on pourrait dire que la poétique dub du sound system opère

le passage d'une « poétique de l'indicible » – où l'identité est définie abstraitement en fonction d'une origine construite comme unique et pure et fonde un rapport de propriété à la vie et à la culture – à une « poétique de la relation » – où les identités sont sans cesse déconstruites et reconstruites, déplacées et replacées, lors de performances ritualisées qui sont autant d'occasion de re/créer des communautés contingentes et toujours changeantes.

Autrement dit, la poétique à l'œuvre dans les performances, les relations qui se font entre le poète, le poème et le public, inaugurent une nouvelle politique des identités, transnationale et diasporique, où le sentiment d'identité ne se fonde plus sur des catégories abstraites et prédéterminées (la nation, l'ethnie, la classe, le genre, la religion) mais sur des processus de constante re/création de communautés diasporiques (parce qu'elles se déplacent sans cesse), électives (parce qu'elles ne sont constituées que de ceux et celles qui veulent y participer) et éphémères (parce qu'elles sont performatives et contingentes et sont contenues dans l'espace/temps même de la performance). Comme nous l'avons esquissé au chapitre 1, la poétique dub est véritablement indissociable d'une politique de l'identité comme relation. L'espace/temps de la performance est politique car il engage des relations, physiques et intellectuelles, entre celles et ceux qui y participent, il est le lieu d'un acte de re/création collective qui fait communauté.

La performance est le lieu d'une mise-en-puissance, d'une libération de puissance, qui affecte tous ses participants comme individus et comme totalité. Ce qui se joue au fond dans une performance est de l'ordre de l'accroissement d'une puissance aussi bien individuelle que collective, d'une intensification maximale de l'expérience vécue, qui est d'ordre magique aussi bien que politique, une expérience extatique. Nous entendons extase ici en son sens étymologique, celui d'un déplacement hors de soi, d'une absence à soi où l'être se dissout dans une relation. C'est bien ce dont il s'agit dans la performance où les limites entre sujet et

objet sont abolies dans l'expérience totalisante d'un maximum d'intensité vitale ; c'est ce dont il s'agit aussi dans le rituel magique et la transe.

Ce modèle théorique de la performance comme espace/temps poétique et politique peut être développé plus avant à l'aide des écrits d'Antonin Artaud compilés dans le recueil intitulé *Le théâtre et son double*. Bien qu'Artaud se préoccupe avant tout du théâtre, ses thèses peuvent à nos yeux s'appliquer à des performances poétiques comme celles des dub poets. D'une part, Artaud lui-même confond en quelque sorte poésie et théâtre, il s'agit pour lui à la fois de produire une définition poétique du théâtre et de retrouver une définition de la poésie comme spectacle vivant[1]. D'autre part, on sait que les dub poets ont tous bénéficié d'une formation théâtrale et que nombre d'entre eux participent à des projets d'écriture dramatique ou de mise en scène[2]. Enfin, théâtre et poésie en performance entretiennent des liens spécifiques dans les cultures créoles, tant du point de vue de l'écriture même des textes que des pratiques scéniques[3].

Artaud conçoit la performance théâtrale comme une expérience totalisante qui stimule simultanément tous les sens et l'intellect des participants, les plongeant dans un état proche de

[1] Ainsi, pour Artaud, le théâtre est assimilable à « cette poésie qui ne peut avoir toute son efficacité que si elle est concrète, c'est-à-dire si elle produit objectivement quelque chose, du fait de sa présence *active* sur la scène » (Artaud, 1964 : 58) ; il utilise indifféremment les deux termes. Conséquemment, la notion de poésie doit être détachée de son sens conventionnel pour retrouver vie sur scène : « Notre admiration littéraire pour Rimbaud, Jarry, Lautréamont et quelques autres […] fait partie de cette idée de la poésie littéraire, de l'art détaché, de l'activité spirituelle neutre, qui ne fait rien et ne produit rien ; et je constate que c'est au moment où la poésie individuelle, qui n'engage que celui qui la fait et au moment où il la fait, sévissait de la façon la plus abusive que le théâtre a été le plus méprisé par des poètes qui n'ont jamais eu le sens ni de l'action directe et en masse, ni de l'efficacité, ni du danger » (Artaud, 1964 : 120).

[2] La première publication de Johnson, passée relativement inaperçue, est la pièce de théâtre intitulée *Voices of the Living and the Dead*, parue en 1974 et résultat d'un travail au sein de Race Today ; l'édition mentionne que la pièce doit être accompagnée par un orchestre (batterie, guitare basse et flûte). Les dub poets jamaïcains ont tous été formés aux arts dramatiques à la Jamaican School of Drama : « The 'Jamaican School of Drama' plays an important role in teaching expressive styles of performance in Jamaica. Almost every Jamaican Dub Poet has come into contact with it at some time or another: Oku Onuora, his wife Adugo, Jean Breeze, Mutabaruka, Michael Smith, the 'Poets in Unity' » (Habekost, 1986 : 37). Zephaniah a aussi écrit deux pièces de théâtre et, comme Mutabaruka, a joué dans des films de cinéma et de télévision.

[3] Significativement, Cooper (1993) inclut dans son étude d'un vaste spectre de textes créoles oralittéraires un article sur la pièce de théâtre *Lionheart Gal*, écrite par un collectif de femmes jamaïcaines. Glissant (1997) suggère le rôle crucial du théâtre dans la société martiniquaise et dans la quête d'autonomie culturelle, la fonction politique qu'il partage avec la poésie, particulièrement la poésie en performance. Gilroy (1993) signale pour sa part l'emploi de pratiques théâtrales dans les performances musicales et poétiques de la diaspora noire.

la transe. Il fait fréquemment allusion au caractère magique (on pourrait aussi dire mystique, ou rituel) des performances théâtrales et poétiques : « Il y a quelque chose qui participe de l'esprit d'une opération magique dans cette libération de signes, retenus d'abord et jetés ensuite soudainement dans l'air » (Artaud, 1964 : 93). Les performances qu'Artaud observe chez les Balinais et qu'il aimerait « ressusciter » en Europe sont de l'ordre de ce qu'il appelle le « spectacle total », qui emprunte à une multitude de formes d'expression (danse, chant, parole, musique, lumière, costumes et masques) et crée entre elles de denses réseaux de correspondances. La performance a pour but la mobilisation la plus totale des capacités sensorielles et intellectuelles des participants, l'intensification et la sublimation de ces capacités dans une expérience poétique totalisante. Autrement dit, et pour reprendre un vocabulaire nietzschéen, la performance n'est rien d'autre que le lieu où une puissance individuelle et collective est libérée et tend vers son accroissement : « C'est bien en fin de compte cette impression de Vie Supérieure et dictée, qui est ce qui nous frappe le plus dans ce spectacle pareil à un rite qu'on profanerait » (Artaud, 1964 : 89).

Une telle conception de la performance implique qu'on ne puisse plus clairement distinguer sa dimension poétique de sa dimension politique. La performance est politique, parce qu'elle met en relation ses participants, et que ces relations tendent vers un accroissement maximal de leur puissance individuelle et collective. Elle est poétique en ce sens qu'un langage y est re/créé, déconstruit et reconstruit sur le modèle du dub et du sound system. D'un point de vue philosophique, le modèle théorique de la performance que nous tentons de dégager se fonde sur ce qu'on pourrait appeler la « pensée/geste », c'est-à-dire une pensée mise en geste tout aussi bien qu'un geste mis en pensée, un acte magique qui est, comme le dit Artaud, « une sorte de démonstration expérimentale de l'identité profonde du concret et de l'abstrait » (Artaud, 1964 : 168). Voici comment il définit la pensée/geste :

> Dans le théâtre oriental à tendances métaphysiques opposé au théâtre occidental à tendances psychologiques, tout cet amas compact de gestes, de signes, d'attitudes, de sonorités, qui constitue le langage de la réalisation et de la scène, ce langage qui développe toutes ses conséquences physiques et poétiques sur tous les plans de la conscience et dans tous les sens, entraîne nécessairement la pensée à prendre des attitudes profondes qui sont ce que l'on pourrait appeler de la *métaphysique en activité.* (Artaud, 1964 : 66)

La performance poétique permet de « retrouver la notion d'une sorte de langage unique à mi-chemin entre le geste et la pensée » (Artaud, 1964 : 137), comme le suggèrent les pratiques et les théories de la parole performative dans le contexte créole. La performance est poétique en ceci que le langage s'y fait et s'y défait sans cesse ; elle est politique en ceci que le langage y fait advenir des relations entre les participants.

Les performances théâtrales, poétiques ou musicales dont il est question ici nous poussent à récuser, avec Artaud, les distinctions conventionnelles entre l'esthétique et le politique, entre l'art et la culture, entre la poésie et la «vie réelle ». La poétique de la performance vise avant tout à augmenter la puissance créatrice des individus, elle est exercice et célébration de cette puissance, elle ne poursuit d'autre but que de « retrouver en nous ces énergies qui en fin de compte créent l'ordre et font remonter le taux de la vie, où nous n'avons plus qu'à nous abandonner sans réactions et tout de suite » (Artaud, 1964 : 124). Les performances des dub poets comme pensées/gestes manifestent une résistance effective à la société du spectacle, qui précisément se fonde sur la dissociation de la pensée et du geste, du sujet rationnel et des objets inanimés, de la vie et du spectacle de la vie. Comme anti-spectacle, la performance poétique est un acte politique de résistance qui vise à restaurer la présence de l'humain au monde, à retrouver la magie perdue et la transe, à nouer des relations

avec soi, les autres et le monde qui ne soient pas fondée sur le mode de l'appropriation spectaculaire :

> Il faut insister sur cette idée de la culture en action et qui devient en nous comme un nouvel organe, une sorte de second souffle : et la civilisation c'est de la culture qu'on applique et qui régit jusqu'à nos actions les plus subtiles, l'esprit présent dans les choses ; et c'est artificiellement qu'on sépare la civilisation de la culture et qu'il y a deux mots pour signifier une seule et identique action. […] Pour tout le monde un civilisé cultivé est un homme renseigné sur des systèmes, et qui pense en systèmes, en formes, en signes, en représentations. C'est un monstre chez qui s'est développée jusqu'à l'absurde cette faculté que nous avons de tirer des pensées de nos actes, au lieu d'identifier nos actes à nos pensées. Si notre vie manque de soufre, c'est-à-dire d'une constante magie, c'est qu'il nous plaît de regarder nos actes et de nous perdre en considérations sur les formes rêvées de nos actes, au lieu d'être poussés par eux. (Artaud, 1964 : 12-13)

Chez Artaud, c'est l'acteur qui fournit le modèle de la pensée/geste, de l'incarnation d'une pensée dans des attitudes corporelles, de la manifestation d'une forme d'immanence ou d'indissociabilité du corporel/concret et de l'intellectuel/abstrait. Les performances de théâtre, de musique et de danse, offrent, sous certaines conditions, des exemples de pensées/gestes poétiques, et l'on sait par ailleurs à quel point ces « activités » engagent les capacités physiques et mentales des performers (acteurs, musiciens, danseurs)[4]. On pourrait aussi trouver des exemples de pensées/gestes dans des domaines habituellement considérés comme non artistiques, mais qui, dans certaines cultures, revêtent les caractères d'immanence et de magie de la pensée/geste. On peut penser par exemple à la chasse dans certaines sociétés traditionnelles ou la mise à mort d'animaux d'élevage à des fins de consommation

[4] On trouvera une esquisse d'une compréhension des capacités psychomotrices impliquées dans la performance musicale dans Bailey (1992) et Sloboda (2000). Lortat-Jacob (1987) analyse la performance comme pensée/geste dans le contexte de cultures de tradition orale et le relie à certaines pratiques rituelles.

alimentaire, ce qui suggère un lien entre la pensée/geste et le sacrifice[5]. On peut penser aussi à certaines activités sportives ou artistico-sportives dans les sociétés modernes comme certaines formes de gymnastique ou de danse, certains sports de combats ou arts martiaux ou certains sports de rue[6]. Mais la pensée/geste recouvre aussi des pratiques performatives du langage où le verbe se fait geste, tant dans des contextes « artistiques » (performances poétiques, théâtrales ou musicales) que dans des contextes « politiques » (manifestations, rassemblements, actions directes) ou « spirituelles » (on peut penser par exemple aux fameuses « groundations » des Rastas, sortes de séances collectives de méditation qui mêlent chants, prières, récitations et analyses de textes bibliques, le tout sur un fond continu de percussions).

Mais au fond, la pensée/geste n'est liée ni à un contexte ni à un médium d'expression spécifiques, elle ne se rapporte pas tant à ce qui est pensé ou fait qu'à la manière dont cette pensée et ce geste s'articulent. Dans la pensée/geste, la pensée et le geste, l'idée abstraite et sa manifestation sensible, sont proprement indissociables, et les performances poétiques qui nous occupent n'ont justement d'autre but que faire advenir cette indissociabilité, que de rétablir l'unité du corps et de l'intellect, de révéler et de célébrer l'immanence de la pensée dans le geste. En ce sens, la pensée/geste fonde l'authenticité des performances : seul ce caractère d'unité et de totalité peut permettre de mettre en relation les acteurs de la performance et le public. Car dans des performances authentiques, le public agit lui aussi sur le mode de la pensée/geste : ses interventions (danses, exclamations, chants, applaudissements), pour être authentiques, doivent avoir le caractère de spontanéité qui

[5] On trouvera des éléments d'une conceptualisation du sacrifice et des relations spécifiques qu'il implique entre geste et pensée chez Lévi-Strauss (1962) et Girard (1972).

[6] On sait que dans les cultures asiatiques, les arts martiaux engagent souvent l'indissociabilité du corps et de l'esprit. Par ailleurs, les pratiques urbaines comme le skateboard ou le roller impliquent une philosophie de la réappropriation de l'espace public qu'elles mettent littéralement en acte. On pourrait en dire de même du graffiti ou du tag ; à ce titre, on peut remarquer que la pochette du dernier disque de Zephaniah est illustrée par des photographies des « œuvres » de Banksy, fameux artiste de rue et militant britannique qui propose une réappropriation subversive de l'espace public (www.banksy.co.uk).

marque aussi la performance du poète, cette immédiateté de la présence à soi qui caractérise la pensée/geste[7].

Relations de pouvoir, réseaux de résistance

Nous nous proposons d'étudier à présent les relations de pouvoir et d'autorité dans certains textes et surtout certaines performances qui constituent notre corpus, pour tenter de mieux définir ce que nous avons appelé politique de la puissance. Pour ce faire, il convient de se rappeler que la puissance ou le pouvoir dont il est question ici s'inscrivent toujours dans un réseau de relations. Nous trouvons chez Foucault les éléments d'une compréhension philosophique de ce qu'il appelle « rapports de force » lorsqu'il propose :

> - que le pouvoir n'est pas quelque chose qui s'acquiert, s'arrache ou se partage, quelque chose qu'on garde ou qu'on laisse échapper ; le pouvoir s'exerce à partir de points innombrables, et dans le jeu de relations inégalitaires et mobiles ;
> - que les relations de pouvoir ne sont pas en position d'extériorité à l'égard d'autres types de rapports (processus économiques, rapports de connaissance, relations sexuelles), mais qu'elles leur sont immanentes ; […]
> - que le pouvoir vient d'en bas ; c'est-à-dire qu'il n'y a pas, au principe des relations de pouvoir, et comme matrice générale, une opposition binaire et globale entre les dominateurs et les dominés, cette dualité se répercutant de haut en bas, et sur des groupes de plus en plus restreints jusque dans les profondeurs du corps social. […]
> - que les relations de pouvoir sont à la fois intentionnelles et non subjectives. Si, de fait, elles sont intelligibles, ce n'est pas parce qu'elles seraient l'effet, en terme de causalité, d'une instance autre, qui

[7] Si ses interventions sont calculées, elles participent d'une séparation entre la pensée, qui est première et devient une motivation rationnelle ou morale, et le geste, qui n'est plus qu'une représentation après-coup de cette pensée. Autrement dit, la spontanéité de la ré/action du public est le pendant de la versatilité du poète/DJ : dans les deux cas il ne s'agit pas d'obéir à des règles prédéterminées, sans quoi l'on retomberait dans un modèle de la culture comme norme esthétique, mais de produire une configuration exclusive de l'expérience vécue dans l'espace/temps même de la performance.

> les « expliquerait », mais, c'est qu'elles sont, de part en part, traversées par un calcul : pas de pouvoir qui s'exerce sans une série de visées et d'objectifs. Mais cela ne veut pas dire qu'il résulte du choix ou de la décision d'un sujet individuel ; […]
>
> - que là où il y a pouvoir, il y a résistance et que pourtant, ou plutôt par là même, celle-ci n'est jamais en position d'extériorité par rapport au pouvoir. […] Ce serait méconnaître le caractère strictement relationnel des rapports de pouvoir. Ils ne peuvent exister qu'en fonction d'une multiplicité de points de résistance : ceux-ci jouent, dans les relations de pouvoir, le rôle d'adversaire, de cible, d'appui, de saillie pour une prise. Ces points de résistance sont présents partout dans le réseau de pouvoir. Il n'y a donc pas par rapport au pouvoir *un* lieu du grand Refus – âme de la révolte, foyer de toutes les rébellions, loi pure du révolutionnaire. Mais *des* résistances qui sont des cas d'espèces : possibles, nécessaires, improbables, spontanées, sauvages, solitaires, concertées, rampantes, violentes, irréconciliables, promptes à la transaction, intéressées, ou sacrificielles ; par définition, elles ne peuvent exister que dans le champ stratégique des relations de pouvoir. (Foucault, 2004 : 617-621)

Ces propos permettent dans un premier temps d'éclairer la question de la fonction politique des performances poétiques. Leur caractère d'autonomie implique une résistance à diverses forces qui tentent d'imposer l'hétéronomie de la culture savante ou de la culture marchandisée du divertissement en les folklorisant et en les spectacularisant. Mais cette résistance ne s'articule pas autour de deux pôles uniformément constitués (la culture populaire orale africaine et la culture savante écrite occidentale), elle se déploie variablement dans tous les champs d'action des poètes et des performers. La résistance des dub poets aux forces d'oppression politique et économique est bien sûr explicite dans les textes de leurs poèmes, mais elle se manifeste aussi dans leurs choix de carrière ou dans leur emploi du Créole et leur refus de l'anglais standard. Au fond, la performance est un espace/temps toujours identique et toujours différent qui n'a d'autre fonction que de concentrer en nombre et en intensité ces « points de résistance mobiles et transitoires » dont parle Foucault. La performance est de l'ordre de ce qu'on pourrait appeler une opacification, une intensification des points de

résistance en un espace/temps jusqu'à le rendre parfaitement opaque aux pouvoirs qui s'exercent contre elle.

La notion d'opacité est particulièrement pertinente pour discuter des pratiques linguistiques et scéniques des dub poets et plus généralement des cultures créoles. Elle permet de comprendre ce qui se joue de politique dans les performances de dub poetry, en ce sens qu'elle est la condition sans laquelle l'autonomie ne peut être atteinte. Comme l'a montré Foucault, les nouvelles formes de pouvoir exercées par l'état et le capital tendent à la visibilité, à la transparence la plus accrue des citoyens. Cette visibilité totale et cette transparence absolue sont utilisées comme moyens de surveillance et de contrôle de la population[8]. L'acte politique de la performance au sens large, perçue comme manifestation sociale organisée en amont et en aval, consiste à opacifier l'espace et le temps, à créer les conditions d'autonomisation d'un lieu que les participants puissent se réapproprier subversivement.

Il nous semble donc légitime de situer la pratique des dub poets dans un vaste réseau de points de résistances aux forces capitalistes et étatiques avec lesquels les dub poets entretiennent des relations de nature et d'intensité très variables. Ce réseau pourrait inclure une contre-tradition philosophique et politique assez informelle en Occident, de Marx et Nietzsche à Deleuze et Foucault. Il s'étendrait aussi à un vaste ensemble de pratiques militantes desquelles la dub poetry s'inspire, aussi bien en Jamaïque (avec tout l'héritage de résistance des marrons hier et des Rastas aujourd'hui) que dans tous les autres lieux où des dub poets sont actifs aujourd'hui. En ce sens, les performances des dub poets s'apparentent aussi bien à Rastafari et aux Black Panthers qu'au mouvement dit de l'autonomie ou à

[8] On pense bien sûr aux thèses développées dans *Surveiller et punir* où Foucault utilise le fameux modèle du *panopticon* pour établir la compréhension philosophique des sociétés de contrôle et de surveillance. Le *panopticon* se caractérise justement par ceci que tous les prisonniers sont visibles des gardiens à tout moment, mais qu'ils ne peuvent jamais voir les gardiens, ni se voir entre eux.

certains mouvements libertaires ou marxistes, ainsi qu'à certains mouvements de libération « nationaux » aux Antilles, en Afrique ou ailleurs[9].

Ce réseau comprend aussi des pratiques généralement considérées comme plus « artistiques », des performances poétiques et/ou musicales « engagées ». On pense bien sûr à tout l'héritage des cultures de l'Atlantique noire, où la pratique de certains artistes entretient des relations évidentes avec les idées et les mouvements politiques cités plus haut. Beaucoup d'artistes jamaïcains pratiquent et revendiquent une résistance radicale aux autorités politiques et économiques de leur pays et poussent leur projet politique jusqu'à fonder des communautés économiquement et politiquement autonomes vis-à-vis de l'état jamaïcain[10]. On peut observer des phénomènes similaires dans toute l'Atlantique noire et au-delà dans ce qu'on pourrait appeler la « culture des ghettos » qui va des quartiers noirs de Washington ou de Chicago aux « favelas » de Rio, en passant par les « townships » de Johannesburg et les « council estates » de Manchester et de Londres[11].

[9] Nous avons déjà mentionné les références faites par les dub poets aux luttes de décolonisation en Afrique, notamment le mouvement Mau Mau au Kenya ou la révolte des Akans au Ghana et en Côte d'Ivoire. Le régime d'apartheid en Afrique du Sud est très fréquemment dénoncé par les dub poets, comme par l'ensemble des artistes rastas qui sont très sensibles aux luttes politiques sur le « continent-mère » ; plus généralement les luttes des Sud-africains noirs et métisses pour leur émancipation constituent l'un des points de rencontre des noirs de la diaspora. Les références directes ou indirectes aux Black Panthers suscitent des liens avec le mouvement autonome italien des années soixante-dix, qui réalise sur un plan social l'autonomie que les Black Panthers tentent de réaliser sur le plan racial : on va voir dans ces deux mouvements une tendance à autonomiser des lieux, à les libérer pour qu'ils deviennent des lieux d'une expression culturelle et politique autonome. Ce type de pratiques est désormais assez répandu dans l'ensemble de l'extrême gauche, aussi bien communiste que libertaire ou anarchiste : en Allemagne ou au Royaume-Uni il existe de nombreux lieux autogérés qui obéissent à cette exigence d'autonomie (on associe souvent ces lieux à une mouvance informelle qualifiée d'anarcho-punk). Ces lieux sont utilisés pour de nombreuses activités militantes et/ou artistiques, les sound systems et les artistes reggae en Europe se produisent souvent dans ces endroits.

[10] Cette tendance est particulièrement poussée chez les Rastas et remonte aux pratiques de marronnage. Historiquement, l'exemple le plus frappant de ce type de communautés autosuffisantes et autogérées fut la communauté dite du « Pinnacle », fondée en 1939 par Leonard Howell (l'une des figures historiques du mouvement rasta) à St. Catherine et rasée en 1954 par l'état jamaïcain. Comme l'a montré l'actualité très récente, cette résistance à l'état est aussi une des caractéristiques des ghettos du centre de Kingston, comme Trenchtown, Denham Town ou le fameux Tivoli Gardens, quartier reconstruit sur les ruines d'une des plus grandes communautés rastas de la capitale jamaïcaine, Back-A-Wall. Dans les années quatre-vingt-dix et deux mille, on va assister à un retour des valeurs morales défendues par les Rastas en réaction aux excès des années quatre-vingt (drogue, armes), et du coup une résurgence de ces communautés autonomes dont la plus connue est celle des Bobo Shanti qui abrite des artistes très en vogue actuellement comme Sizzla, Capleton ou Anthony B.

[11] Il semble qu'on puisse distinguer des traits culturels communs à ces quartiers pauvres qui se créent dans les métropoles postindustrielles à la suite d'exodes ruraux massifs. L'idée d'une culture du ghetto a été formulée pour la première fois en tant que telle par Hannerz (1969) ; Neuwirth (2005) propose une lecture intéressante de

Il existe aussi des traditions plus « poétiques » et plus « littéraires » de résistance auxquelles les dub poets se réfèrent, aussi bien dans la poésie antillaise que dans la poésie occidentale. Ils puisent dans un vaste répertoire de pratiques relatives à la performance poétique, théâtrale et/ou musicale qu'ils trouvent dans les cultures de l'Atlantique noire et dans certaines contre-cultures occidentales. A ce titre, on peut noter les relations qui unissent les dub poets à des artistes comme par exemple Allen Ginsberg et les Beat Poets, qui, comme d'autres à la même époque, ont renouvelé les pratiques de performance poétique[12]. Plus généralement, les dub poets travaillent précisément sur le mode du réseau, étant sans cesse engagés dans des collaborations, des relations, avec d'autres artistes venus de tous horizons : d'autres dub poets bien sûr, des rappeurs, DJs, MCs ou slammers, des « poètes officiels », des chanteurs de reggae, de rock ou de pop, des groupes de musiciens punk ou électro[13].

La résistance poétique et politique des dub poets s'articule autour de ce réseau, elle l'étend et le renforce tout en même temps qu'elle se voit renforcée par lui. Ce réseau n'est pas fixé ou stable, chacun de ses points varie constamment en intensité, modifiant ainsi l'intensité des relations entre les points. De nouveaux points, de résistance comme de pouvoir, entrent constamment dans ce jeu de relations, modifiant à nouveau la configuration de l'ensemble. Dans ce modèle, la résistance aux formes de pouvoir se conçoit sur un mode rhizomique, relationnel, dont les frontières changent sans cesse à mesure que se renégocie l'ensemble des relations dans lesquelles chacun des points qui la constituent est pris. Chaque performance scénique doit être vue avant tout comme la manifestation, l'expression ponctuelle et toujours

---

ce concept à partir de quartiers de grandes villes brésiliennes, indiennes, kenyanes et turques, et revient sur les exemples historiques de New York et de Londres.

[12] De manière plus générale, il serait intéressant de se pencher sur l'histoire des performances publiques de poésie dans les cultures occidentales ; certains éléments d'une telle approche sont évoqués dans le passionnant ouvrage du poète et critique Charles Bernstein (1998).

[13] Pour ne citer qu'un exemple, on peut noter que l'un des derniers projets de Zephaniah fut l'enregistrement en 2007 d'un morceau sur l'album éponyme du collectif de musiciens The Imagined Village, qui comprend entre autres Billy Bragg. Leur projet est d'apporter une contribution musicale au débat sur l'identité britannique, qu'ils tentent de redéfinir à partir de leurs expériences respectives de la musique folk. La participation de Zephaniah à ce projet, tout comme la référence à Gilroy sur les questions d'identité, laissent entrevoir à quel point les phénomènes de créolisation influencent les redéfinitions contemporaines de la notion d'identité. On trouvera des informations plus détaillées sur ce projet sur le site Internet www.imaginedvillage.com.

différente de la puissance du réseau qui lie les individus qui y participent. Il ne s'agit pas de dire que la performance est déterminée *a priori* par des réseaux sociaux qui lui préexisteraient, mais plutôt que la performance offre en un espace/temps donné une concentration maximale des points de résistances d'un réseau, et que la performance est avant tout une manifestation sensible de la force, à un moment et dans un lieu donné, de ce réseau. Autrement dit, la performance n'est rien d'autre que la manifestation d'une puissance, on pourrait dire une démonstration de force, aussi bien au niveau des individus que dans leur capacité à créer un réseau, c'est-à-dire justement à le faire advenir, à le manifester dans une performance. Autrement dit encore, la contingence de chaque performance scénique offre une manifestation toujours différente et toujours renouvelée de la contingence des réseaux de résistance et de leur force.

On le comprend, les performances poétiques des dub poets sont politiques en un sens qui dépasse largement le contenu explicite de leurs poèmes, le « message politique » que tous les commentateurs soulignent. Ce qu'il y a de politique dans la performance est avant tout d'ordre relationnel, et les discours politiques des dub poets, comme tout autre discours politique, ne sont que déclarations de principes si ils ne sont pas mis en acte dans les performances elles-mêmes. Pour autant, la diversité des thèmes abordés et des positions prises nous semble s'intégrer parfaitement au modèle du réseau que nous venons de développer.

Les dub poets s'engagent bien sûr dans des combats qui semblent les concerner directement : la lutte pour l'émancipation des travailleurs et des minorités, l'anticolonialisme et l'anti-impérialisme, la lutte pour l'égalité raciale et, dans certains cas, sexuelle. Mais ils traitent aussi de la protection des animaux, de la maladie mentale, du sexe virtuel ou de l'aide humanitaire en Afrique. Il y donc effectivement dans les textes des poèmes une prolifération des sujets, des thèmes ou des messages politiques, à tel point que les poèmes qui ne traitent

pas explicitement d'une question politique représentent une minorité extrêmement réduite de la production des dub poets[14]. Pour autant, il nous semble que le texte des poèmes, pour être compris, ne peut s'envisager séparément de ses réalisations en performance. Si, comme de nombreux critiques plus ou moins bien intentionnés, on se contente de cantonner le poème au texte écrit et figé, il n'apparaît bien souvent que des slogans qui semblent être l'expression minimale d'une réflexion politique et très peu poétiques (au sens littéraire du terme). Or, le slogan s'apparente à l'antiphonie : en performance, il suscite une réponse collective du chœur des participants ainsi qu'un usage rythmique du langage, il suggère que le texte des poèmes lui-même est mis en relation, ou mis en réseau, dans l'interaction avec le public en performance. En ce sens, on peut dire que le contenu politique des poèmes fait l'objet, en performance, d'une constante négociation entre le poète et le public et que donc, pour explicite qu'il soit, le « message » des poèmes n'est jamais stable et définitivement fixé. Autrement dit, le texte lui-même devient un champ où se déploient des relations de pouvoir et des réseaux de résistance.

'Naked'

Dans un poème intitulé 'Naked', Zephaniah reprend sur un plan qu'on pourrait qualifier de thématique, des notions comme celles de spectacle total, de pensée/geste, de réseaux politiques, de résistance et d'autonomie. Mais à proposer une telle analyse, on risquerait de réduire le poème à ce qu'il n'est pas, c'est-à-dire une représentation abstraite et formalisée, « esthétique », d'enjeux politiques « réels », extérieurs aussi bien au poème qu'aux lecteurs ou aux spectateurs. Le texte est indissociable de ses performances et ce qu'il

[14] On ne trouve parmi les poèmes de Johnson que trois textes qui traitent directement de la question des relations sentimentales : 'Loraine' (qui n'a d'ailleurs jamais fait l'objet d'une publication écrite) et plus récemment 'Seasons of the Heart' et 'Hurricane Blues'. La prégnance des thèmes politiques est telle chez les dub poets qu'Onuora a jugé nécessaire de justifier ce choix dans le fameux poème 'I write about' (reproduit en annexe).

faut analyser c'est le réseau de relations engendré, en performance, entre le texte, le poète et les spectateurs. En ce sens, il apparaît que le poème met en scène les relations entre le poète et toute une série de figures d'oppression :

> Dis is me, hungry for the priceless forbidden, looking
> for the man who wrote the superhighway code
> so that I can rob his richness.
> He got insurance, he got the state, let me get him.
> I wanna find game show hosts and put
> the bastards on trial. I wanna kill educated ignorance.
>
> […] I see
> my neighbours naked, I see booted men and
> suited men naked, and women in purdah
> naked, and all the priests and politicians
>
> […] 'Fall Babylon,
> Fall Babylon and take your bankers
> with you,' I chant as I piss on parliament.
>
> Dis is me. I hate dis government as much as I
> hated the one before it and I have reason
> to believe that I will hate the one to come.
> How did these lefties reach dis Tory place?

On le comprend, les relations entre le poète et ces figures d'oppression sont précisément des relations d'autorité ou de pouvoir, auxquelles le poète tente de résister. Ces relations se déploient en un vaste réseau qui couvre une multitude de points de nature et d'intensité diverses, qui entretiennent pour certains des relations entre eux : le poète met ainsi

en accusation des autorités aussi bien politiques (l'état, le gouvernement, les hommes politiques, la police) que culturelles (les religions, la science, les intellectuels). Face à ce réseau de points où s'exerce un pouvoir d'oppression, la figure du poète apparaît, plus que comme un sujet/citoyen unifié et cohérent, comme le contre-réseau de résistance qui s'y oppose, si l'on peut dire, point par point. Durant toute la performance, Zephaniah joue sur l'ambiguïté de cette assertion « dis is me » qui donne au poème sa structure. On pourrait croire que la performance renforce l'autorité du poète/sujet/citoyen qui s'insurgerait moralement, et sur le papier uniquement, contre les « excès du système ». Or il est clair que le poète se joue ironiquement de cette fiction du sujet qu'il dénonce précisément comme telle dans certains passages :

> Dis is me naked. Unclothed, undressed under
> the light of all the Gods that you dare
> imagine, waiting to be touched with as
> many versions of the truth as you
> can conjure up in your turned off
> mind.
>
> Dis is me. Give me your theory, give me
> your opinion, give me your truth, give me
> your big bad holy book, let me know
> exactly what tried and tested faith
> keeps you asleep.
>
> Dis is me naked, revolting in front of you, I'm
> not much but I give a damn. Lovers look
> at me, haters look at me as I Exhibit
> my love and my fury on dis desperate
> stage.

[…] and all the priests and politicians
who I despise are naked looking
at the truth, facing reality, having to
deal with themselves, by themselves.

[…] Naked I am, fixed
in reality, not looking for a fix,
not pickpocketing in Piccadilly.

Le poème semble donc au premier abord légitimer une fiction du poète comme auteur, sujet rendu stable et identifiable par sa transparence même. Mais cette nudité qui rendrait le sujet visible aux forces qui tentent de l'opprimer est retournée pour révéler sa nature de moyen de contrôle et de surveillance. Ainsi, dans les passages que nous venons de citer, on peut remarquer d'abord que la transparence fonctionne à sens unique : les forces qui surveillent et punissent restent toujours invisibles et la multiplication des figures d'oppression montre le caractère non-subjectif des relations de pouvoir (le pouvoir et son exercice ne peuvent être attribués à des sujets individuels, ils se diffusent variablement dans l'ensemble du tissu social). En retournant le principe de transparence, en rendant visibles les forces d'oppression, le poème opère un renversement subversif des hiérarchies sociales.

La revendication de transparence est donc ironique, elle est utilisée pour servir le contraire même de ce qu'elle proclame, c'est-à-dire rendre le sujet le plus opaque possible à ses propres yeux et aux yeux des autres, et ainsi précipiter son abolition. Ce qui se joue dans le poème, c'est précisément la concentration, la focalisation dans la figure même du poète des points de résistance, l'opacification totale du sujet/citoyen qui seule permet l'émergence et le déploiement d'une présence et d'une puissance. Autrement dit, le poète fait mine de se constituer en figure d'autorité, il accepte le jeu de la spectacularisation et de la dépossession,

de l'aliénation, de l'absence à soi qu'elle implique ; il devient en quelque sorte le spectateur de sa propre fiction de sujet/citoyen. Mais cette stratégie de soumission, on pourrait dire d'assujettissement, n'est employée que pour être retournée contre elle-même. En effet, la fragmentation de l'ego du poète, les sentiments d'égarement et de déracinement, loin de constituer des faiblesses, sont les éléments mêmes à partir desquels une puissance peut se créer et une résistance s'opérer.

Il s'agit typiquement ici du phénomène que nous avons appelé mise-en-puissance, un renversement par lequel la victime redevient agent et le sujet, présence : « my life is full of lonely childless eternities / where only poetry gives me life / and nakedness gives me knowledge ». Le retournement de la transparence produit son contraire même, l'opacité totale du sujet, sa complète diffraction dans un réseau de relations. La mise-en-puissance de l'individu ne peut passer que par son inscription dans un vaste réseau de résistance. Ainsi, le poète fait souvent référence à sa force, à la puissance qu'il détient et exerce :

> Dis is me naked, jealous, passionate, listening
> for the naked sound of liberty,
> waiting for the militants to arise, pouring
> the lubricant sweat into the system
> of rebellion.
>
> Dis is me invading the blank page with my
> endless aerodynamic pen, driven like
> optimistic hope, driven, raging,
> desperate, hungry, inspired by the
> chit-chat overheard on stinky smoky
> buses
> turned on by the politics of the kitchen.

Dis is me. Dreadlocks I. Rastafari. Rastafari.

Behold, how good an how pleasant
it is for revolutionaries to dwell together
in the house of the lord. Knowing that
the real God will liberate those who liberate
themselves I shall fear no religion.
Took away the dried up intermediary, got
a direct line to the great ganja
creator. Dis is me. Rastafari, Rastafari,
Dreadlocks I.

On le voit, la mise-en-puissance du poète et la manifestation de cette puissance sont indissociables de la création de réseaux qui le lient à d'autres points de résistance. Dans l'enregistrement en studio de ce poème, un chœur vient doubler la voix principale dans la dernière strophe : l'exclamation « Dreadlocks I » suscite une réponse collective antiphonique, puis les vers dont dits en chœur jusqu'à « I shall fear no religion ». L'antiphonie est donc inscrite dans la performance même du poème, ce qui renforce l'idée du réseau évoquée dans le texte du poème. De manière typiquement créole, l'idée du génie créateur tout-puissant et original est parodiée et subvertie ici, le sujet se dissout dans un réseau de relations qui visent à accroître une puissance créatrice collective. L'inscription du poète dans un réseau de points de résistance où il trouve des alliés dans le combat qu'il mène contre les forces qui tentent de le réduire à sa propre transparence n'est nulle part mieux décrite qu'au moment où le poète évoque l'importance de la musique :

Dis is my music. Loud, deep, Jungle music.

Heavy, roots, Reggae dub stuff.
I rave like a lover, I love like a raver
I know it's only Hip-Hop Rock but I like it,

I'm so proud of it. We rocked the world

with it. We turned on generations

with it, made love and riots with

it, we created the magic

but we still don't own the magic.

Why must we still struggle for our royalty cheque?

Une fois encore, ce passage met en relief le combat pour l'autonomie culturelle et politique, le rôle central de la musique et des performances musicales dans ce combat, ainsi que le caractère diasporique et magique de cette culture. Dans l'enregistrement, l'accompagnement musical s'infléchit nettement : des sons de percussions viennent s'ajouter à la rythmique « électro » qui court durant tout le morceau. Cet effet suggère à la fois le caractère performatif du langage poétique (la musique évoquée dans le texte est jouée au moment même de cette évocation) et la puissance de la musique et du son. Ce passage est aussi un de ceux où est nommée explicitement la communauté des résistants telle qu'elle peut se manifester dans une performance, ici par l'emploi du pronom de la première personne du pluriel. Mais il ne s'agit pas d'une représentation de cette communauté, d'une abstraction linguistique, comme pourrait le laisser supposer une lecture purement textuelle de ce poème. Cette communauté n'est pas que nommée, elle est produite par cette nomination, elle advient dans sa désignation même, elle est indissociable de sa performance. L'un des éléments qui met en relation les membres de cette communauté, qui fait advenir la communauté comme réseau de relations dans l'espace/temps de la performance, c'est un usage spécifique et performatif du langage, où la « chose » nommée (en l'occurrence la communauté) ne devient « réelle », n'existe, qu'en tant qu'elle est nommée.

Le réseau de relations qui se dessine dans le poème, ou plutôt dans le poème comme performance, n'est pas une image, une abstraction, une représentation de la « réalité », ou

d'une conception que le poète se ferait de la réalité. La performance du poème met en acte ce réseau, fait advenir les relations qui le constituent, elle est donc littéralement la réalité, elle est réalisation de la puissance créatrice des individus et du réseau qui les lie.

La communauté des spectateurs n'est pas mise en abîme mais réalisée, dans le cas d'une performance authentique, par sa nomination même. A ce titre, il est intéressant de noter que si une relation de communauté se crée par et dans la performance de ce poème, cette relation est aussi mise en danger par des relations d'hostilité entre le « I » et le « you » du poème. Dans les deux premières strophes, ainsi que dans la dernière, les participants à la performance auxquels le poète s'adresse en tant qu'objets (du moins sur le plan syntaxique) sont clairement assimilés aux figures d'autorité qui peuplent le poème. Le poème s'ouvre donc sur une déclaration explicite d'une opposition radicale entre le poète et son auditoire. Le poète s'offre dans sa transparence totale, mais c'est cette transparence même qui le rend impossible à identifier par le discours critique académique sur la culture, auquel les spectateurs sont identifiés. 'Naked' peut donc être qualifié de méta-dub au sens de Cooper, car il joue avec les conventions mêmes de la performance et problématise la relation entre le poète et le public.

Ainsi, le poète, tout en même temps qu'il semble s'affirmer comme sujet poétique et politique stable et autoritaire, se refuse à se constituer comme tel, s'éclate et se diffracte dans sa transparence même, se rend totalement opaque et résistant à toute tentative d'assujettissement. En contexte de performance, ce poème met en œuvre une pensée/geste qui abolit la distinction entre le sujet et les objets du monde qui l'entoure, ainsi que la distinction entre « moi » et les autres : il rétablit l'unité fondamentale de la pensée et du geste en une expérience poétique totale. D'un point de vue politique, on peut considérer que ce poème s'apparente à une forme de clandestinité par laquelle le « sujet » du poème se rend proprement ingouvernable et s'abolit dans sa propre transparence. La transparence du sujet à

lui-même et aux autres est subvertie et réappropriée, elle est assumée et revendiquée pour fonder une libération radicale de l'individu qui s'abolit en tant que sujet pour s'offrir comme pure présence[15].

Bien que 'Naked' ne soit pas un poème méta-poétique, il rappelle quand même, explicitement et surtout implicitement, que cette opération magique de mise-en-puissance, comparable à une forme de transe, repose sur le langage, ou plutôt sur un usage poétique du langage. Dans la disparition du sujet politique se joue aussi la disparition de son langage, dans une démarche proche de celle de certains poètes modernistes[16] ; c'est en ce sens que la poésie peut être politique. Les nombreux effets de rupture syntaxique et sémantique assument cette fonction, il s'agit de libérer le langage poétiquement tout en même temps qu'on se libère politiquement. La formule « dis is me » est particulièrement frappante à ce titre : le sujet du poème devient objet de la syntaxe, ce qui renvoie ironiquement aux définitions objectives que l'on peut donner de lui et au fait qu'il leur échappe toujours. Autrement dit, la syntaxe même du poème est retournée dans un geste indissociable de celui par lequel le sujet s'abolit. C'est ce que l'on observe dans les vers suivants : « Dis is me, standing under understanding, / getting up and over, overstanding the / corruption of our role models ». D'une manière typiquement créole, les mots et la syntaxe sont déconstruits (fragmentés en morphèmes) puis reconstruits selon de nouveaux principes ; ici la rupture syntaxique est clairement perçue comme une source de mise-en-puissance (on passe de « standing under » à « getting up and

[15] Comme l'a montré Fanon (1962), la déconstruction, voire la destruction de la notion de sujet, psychologique (sujet de la conscience) et rationnel (sujet de la connaissance), peut être rapportée à l'histoire de l'esclavage et au fait que les esclaves n'étaient précisément pas considérés comme des sujets, mais comme des objets. Pour les esclaves et leurs descendants, il s'agit donc de retrouver une forme d'agentivité (par une mise-en-puissance) et de subvertir la notion même de sujet comme une construction raciale.

[16] On sait à quel point les développements poétiques et linguistiques apportés par ce qu'il est convenu d'appeler le modernisme, il n'est pas lieu ici d'y revenir, si ce n'est pour mentionner que ce courant entretient des liens évidents avec le contexte qui nous préoccupe. Breiner (1997) retrace dans le détail l'influence du modernisme américain et britannique sur la poésie antillaise anglophone depuis la Harlem Renaissance, dont, rappelons-le, le Jamaïcain Claude McKay fut l'une des figures de proues. Gilroy (1993) refait quant à lui l'histoire intellectuelle des liens entre diaspora noire et modernité.

over »)[17]. Dans la version écrite du poème, le saut de ligne et l'enjambement sont très fréquemment utilisés pour créer des effets de rupture ou d'ambiguïté syntaxique et sémantique.

L'emploi constant de l'ironie permet de mettre en avant la distinction entre le sujet politique du poème, le poète ou sa *persona*, et le sujet syntaxique ; aussi bien à l'écrit qu'à l'oral, il est parfois impossible de déterminer clairement si tel ou tel passage est ironique ou non. C'est le cas par exemple des vers « waiting for the militants to arise, pouring / the lubricant sweat into the system / of rebellion » : d'une part il semble qu'une communauté politique est désignée ici, à laquelle le poète appartient, mais d'autre part l'image de la sueur lubrifiante et surtout l'idée d'un « système de la rébellion » sont ambiguës. En effet, le terme « système » est plus souvent employé pour parler d'oppression que de rébellion, comme si les militants reproduisaient dans leur révolte des traits du système qu'ils dénoncent (cette préoccupation est, on le sait, au cœur de nombreux débats entre militants révolutionnaires) ; cette ambiguïté est encore plus marquée à l'écrit avec le changement de ligne après « system »[18]. Cette ambiguïté est reprise à la fin lorsque, alors même que le poète a affirmé son refus de toute religion, la communauté des révolutionnaires est comparée à une église : « I am naked, whispering screams in the church / of the impatient revolutionaries » (une fois encore l'enjambement renforce l'ambiguïté en mettant « church » en relief). Faut-il comprendre que les révolutionnaires se sont réappropriés à leur profit l'autorité spirituelle de la religion ou qu'ils reproduisent dans leur organisation la hiérarchie de ce qu'ils combattent ? De manière générale, la religion et la foi subissent un traitement très variable dans le poème, tantôt rejetées comme sources d'oppression (« give me / your big bad holy book, let me know

[17] Les Rastas ont l'habitude de telles substitutions. Pour eux, le terme « understand » est contradictoire en ce sens qu'il suppose une élévation par la connaissance alors qu'il est construit sur le morphème « under- » ; ils le remplacent donc pour obtenir « overstand ». Nous reviendrons sur ce type de pratiques au chapitre 6.

[18] On trouve pratiquement le même procédé dans 'Sound Rap', analysé au chapitre 3 aux vers suivants : « an if sumting wrong / de fault mus be found, / wid de systim! ». A ce moment, on ne sait plus très bien s'il s'agit de de se référer à des forces d'oppression économique ou politique ou si, dans un renversement ironique, c'est le sound system lui-même qui ne fonctionne pas.

/ exactly what tried and tested faith / keeps you asleep »), tantôt glorifiées comme forme de mise-en-puissance communautaire (« Behold, how good an how pleasant / it is for revolutionaries to dwell together / in the house of the lord »). On trouve aussi dans le poème un certain nombre d'images qui introduisent des ruptures sémantiques, qui sont de l'ordre de l'oxymore (comme « I see booted men and / suited men naked, and women in purdah / naked ») ou qui peuvent être comparées au travail des surréalistes sur l'image poétique et sa fonction politique (comme « The / lack of courage of our athletes burns me. / The Vegan sex is sweet »)[19].

L'ensemble de ces éléments concourt à une déconstruction des catégories conventionnelles qui structurent le langage. En ce sens et comme nous le verrons en détail au chapitre 7, la critique du sujet dans des poèmes comme 'Naked' ou 'Dis Poem' implique une « critique du signe », pour reprendre l'expression de Meschonnic, une remise en cause de la distinction même entre signifiant et signifié. Ces deux poèmes peuvent aussi être qualifiés de « meta-dub » en ceci qu'ils déjouent sans cesse et mettent en abîme le processus même de performance, comme le suggère l'ambiguïté de la construction de la communauté du poème à la fois dans le texte et en performance. La charge politique du poème est indissociable d'une entreprise de déconstruction/reconstruction poétique du langage lui-même.

[19] On sait que la question de l'image poétique est au cœur de tous presque tous les développements de la poésie moderniste, de Rimbaud à Mallarmé, Pound ou Dada. La conception des surréalistes est très proche de ce qui se passe dans le contexte créole en ce sens que l'image poétique, conçue sur le modèle de l'association libre comme dans le rêve, atteint à un plus haut degré de réalité que la vie quotidienne, elle doit fonder notre conception même de la réalité. On retrouve ce type de formulation chez Artaud, qui l'applique à la performance théâtrale et poétique : « Je propose donc un théâtre où des images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur pris dans le théâtre comme dans un tourbillon de forces supérieures » (Artaud, 1964 : 128).

L’anarchie de la performance

> The intense and often bitter dialogues which make the black arts movement move offer a small reminder that there is a democratic, communitarian moment enshrined in the practice of antiphony which symbolises and anticipates (but does not guarantee) new, non-dominating social relationships. Lines between self and other are blurred and special forms of pleasure are created as a result of the meetings and conversations that are established between one fractured, incomplete, and unfinished racial self and others. Antiphony is the structure that hosts these essential encounters. (Gilroy, 1993 : 79)

La fonction politique de la performance est de mettre en relation ses participants, et nous partageons avec Gilroy l’idée que ces relations sont non autoritaires et démocratiques, même si ce dernier terme est sujet à d’intenses débats. Nous récusons en revanche l’idée que la performance ne serait qu’un symbole, une représentation abstraite de ces relations : nous avons au contraire tenté de montrer que ces relations constituent la réalité même de la performance, ce que Gilroy reconnaît lui-même par ailleurs. Plus que le simple plaisir de la rencontre entre des *ego* fracturés, la performance tend vers l’abolition même du moi, du sujet, le renversement de sa transparence de sujet en l’opacité totale du réseau. Au fond, la performance implique une remise en cause de la notion même d’ « être », ou de « sujet », qui ne se conçoit plus comme origine unique mais comme relation. Cette ouverture de l’être à l’autre est relation, par laquelle l’être ne se dissout pas, mais au contraire augmente sa puissance. En ce sens, cette relation est une relation qu’on pourrait qualifier d’opacification mutuelle, où chaque individu qui entre en relation accepte l’altérité de l’autre sans se dégrader pour autant : « C’est pourquoi je réclame pour tous le droit à l’opacité. Il ne m’est plus nécessaire de « comprendre » l’autre, c’est-à-dire de le réduire au modèle de ma propre transparence, pour vivre avec cet autre ou construire avec lui » (Glissant, 1996 : 71-72). Ces

relations d'opacités consenties, que Glissant conçoit d'ailleurs comme poétiques, participent d'une résistance au règne de la transparence et du contrôle :

> Développer partout, contre un humanisme universalisant réducteur, la théorie des opacités particulières. Dans le monde de la Relation, qui prend le relais du système unifiant de l'Être, consentir à l'opacité, c'est-à-dire à la densité irréductible de l'autre, c'est accomplir véritablement, à travers le divers, l'humain. L'humain n'est peut-être pas l' « image de l'homme » mais aujourd'hui la trame sans cesse recommencée de ces opacités consenties. (Glissant, 1997 : 418)

Il ne faudrait donc plus parler d' « êtres » ou de « sujets » à propos de ceux et celles qui sont mis en relation dans une performance, car précisément ils renoncent dans cet espace/temps à la transparence à eux-mêmes et aux autres qui fonde leur « être » et fait d'eux des « sujets ». Dans la performance se joue une résistance à toute forme d'assujettissement, où des « formes-de-vie » peuvent se manifester comme pures présences et accroître leur puissance en se libérant de leur condition de sujets. Nous empruntons le terme « forme-de-vie » à un ensemble de textes, dont les auteurs sont anonymes, publiés par la revue philosophique *Tiqqun*[20]. Ce terme est bien sûr inspiré de Nietzsche, qui définit la vie même comme volonté de puissance dans *Par delà bien et mal* : « La vie elle-même est pour moi l'instinct de croissance, de durée, l'accumulation des forces » ou « La vie [...] tend à la sensation d'un maximum de puissance ; elle est essentiellement l'effort vers plus de puissance ; sa réalité la plus profonde, la plus intime, c'est ce vouloir ». Voici comment on pourrait définir la forme-de-vie :

> 1. L'unité humaine élémentaire n'est pas le *corps* – l'individu, mais la forme-de-vie.
>
> 2. La forme-de-vie n'est pas l'*au-delà* de la vie nue, elle est plutôt sa polarisation intime.

[20] Cette revue fut fondée en 1999, publia deux numéros puis fut dissoute en 2001 ; la plupart des textes ont ensuite été publiés sous forme de livres. D'un point de vue philosophique, *Tiqqun* emprunte à la fois à Nietzsche et aux situationnistes, dont elle reformule les thèses à l'aune des développements politiques après la chute du mur de Berlin. La plupart des articles de la revue ont été publiés sur Internet et sous forme de livres.

> 3. Chaque corps est affecté par sa forme-de-vie comme par un clinamen, un penchant, une attraction, un *goût*. Ce vers quoi penche un corps penche aussi bien vers lui. Cela vaut dans chaque situation à nouveau. Toutes les inclinations sont réciproques. […]
>
> 4. Ce goût, ce clinamen, peuvent être conjurés ou assumés. L'assomption d'une forme-de-vie n'est pas seulement le savoir d'un tel penchant, mais la *pensée* de celui-ci. J'appelle *pensée* ce qui convertit la forme-de-vie en force, en effectivité sensible.
>
> Dans chaque situation se présente une ligne distincte de toutes les autres, une ligne d'*accroissement de puissance*. La pensée est l'aptitude à distinguer et à suivre cette ligne. Le fait qu'une forme-de-vie ne puisse être assumée qu'en suivant sa ligne d'accroissement de puissance comporte cette conséquence : *toute pensée est stratégique*. […]
>
> 5. « Ma » forme-de-vie ne se rapporte pas à *ce que* je suis, mais à *comment* je suis ce que je suis. (Anonyme, 2001 : 4-5)

La forme-de-vie est donc, si l'on veut, l'inverse même de l'être ou du sujet ; elle est penchant ou tendance et non essence. Elle ne peut se concevoir que dans les relations qu'elle entretient avec un corps et avec d'autres formes-de-vie et d'autres corps, ce qui entraîne une reconfiguration constante de la situation dans laquelle elle est prise. La forme-de-vie n'existe donc que sur le mode du réseau :

> Nous sommes, à tout moment, partie prenante d'une situation. En son sein, il n'y a pas des sujets et des objets, moi et les autres, mes aspirations et la réalité, mais l'ensemble des relations, l'ensemble des flux qui la traversent. […] La position prise au sein d'une situation détermine le besoin de s'allier et pour cela d'établir certaines lignes de communication, des circulations plus larges. A leur tour, ces nouvelles liaisons reconfigurent la situation. […] *A toute préoccupation morale, à tout souci de pureté, nous substituons l'élaboration collective d'une stratégie. N'est mauvais que ce qui nuit à l'accroissement de notre puissance.* (Anonyme, 1999 : 10-12)

Dans un tel modèle, la performance poétique apparaît comme une situation spécifique où tout est fait pour accroître la puissance des formes-de-vie et l'intensité des relations qui les

unissent, elle est un espace/temps où la puissance des formes-de-vie peut se libérer de manière autonome, elle est exercice et célébration de cette puissance même. En ce sens, la performance n'est rien d'autre qu'une des formes de ce qu'on pourrait appeler une situation révolutionnaire. Les relations qui s'y déploient peuvent être qualifiées d'anarchiques, en ce sens qu'elles ne se fondent pas sur un principe d'autorité externe pour structurer le champ des relations sociales. Dans des modèles politiques basés sur la souveraineté, le souverain implique toujours l'hétéronomie, il est toujours une externalisation, une abstraction, du champ des relations sociales et par là même il l'assujettit, il le rend gouvernable, il abstrait un vaste réseau toujours changeant de relations en un objet ou un corps social rationnel et donc gouvernable. Cela s'applique même dans certains modèles politiques dits démocratiques où le souverain est « le peuple lui-même » : le souverain n'est bien sûr pas le peuple ou le champ des relations sociales, mais l'image abstraite qui le représente et l'assujettit. Dans la performance poétique au contraire, les formes-de-vie se lient selon un principe d'associations libres, en ce sens qu'elles sont non-contraintes, renégociables à l'envi et limitées dans le temps[21]. Ces associations visent l'accroissement maximal de la puissance des formes-de-vie et ne valent que tant qu'elles tendent vers cet accroissement. C'est en ce sens qu'on peut dire que les relations entre les formes-de-vie dans l'espace/temps de la performance sont non-autoritaires ou anarchiques :

> On comprend par là que la poésie est anarchique dans la mesure où elle remet en cause toutes les relations d'objet à objet et des formes avec leurs significations. Elle est anarchique aussi dans la mesure où son apparition est la conséquence d'un désordre qui nous rapproche du chaos. (Artaud, 1964 : 64)

[21] La critique philosophique et politique des théories du contrat et plus spécifiquement de la démocratie représentative est trop importante pour être citée ici, elle a suscité à partir de Marx et Proudhon des réponses idéologiques où l'organisation politique d'une société n'est pas conçue sur le mode du souverain et du contrat mais sur celui des associations libres.

L'anarchie de la performance se conçoit avant tout comme résistance radicale à tout principe d'autorité dans la création de relations entre ses partcipants, comme expérience de relations véritablement libres. Elle réalise le vœu de Fanon :

> C'est par un effort de reprise sur soi et de dépouillement, c'est par une tension permanente de leur liberté que les hommes peuvent créer les conditions d'existence idéale d'un monde humain. Supériorité ? Infériorité ? Pourquoi tout simplement ne pas essayer de toucher l'autre, de sentir l'autre, de me révéler l'autre ? Ma liberté ne m'est-elle donc pas donnée pour édifier le monde du *Toi* ? (Fanon, 1962 : 188)

On pourrait objecter que cette liberté, qui n'est autre que la réalisation effective, la manifestation concrète d'une puissance, ne s'exerce que dans les limites de l'espace/temps de la performance et que les participants, dès qu'ils sortent de cet espace/temps, sont renvoyés à leur condition de sujets/esclaves. Certes, la performance poétique n'est qu'une des situations dans lesquelles des formes-de-vie peuvent être prises, et il faut encore qu'elle soit authentique pour que des relations libres puissent s'y créer. Pour autant, elle n'est pas une construction artistique, séparée de la « vie réelle » ; au contraire, elle est la vie exercée à son plus haut point d'intensité, elle est le plus haut degré de réalité. Comme le dit Artaud, la performance doit « transgresser les limites ordinaires de l'art et de la parole, pour réaliser activement, c'est-à-dire magiquement, en termes vrais, une sorte de création totale, où il ne reste plus à l'homme que de reprendre sa place entre les rêves et les événements» (Artaud, 1964 : 143). Autrement dit, la performance n'est pas une fiction aseptisée contenue dans les limites rassurantes et stérilisantes du texte. En elle se joue l'accès retrouvé au plus haut degré de réalité de l'homme : « Briser le langage pour toucher la vie, c'est faire ou refaire le théâtre […]. Ceci amène à rejeter les limitations habituelles de l'homme et des pouvoirs de l'homme, et à rendre infinies les frontières de ce qu'on appelle la réalité » (Artaud, 1964 : 19).

Ce type de projet peut être qualifié en un certain sens de moderniste, et il semble que les dub poets se l'approprient en partie. La formule « briser le langage pour toucher la vie » pourrait résumer le projet de Zephaniah dans 'Naked', mais aussi celui de Johnson dans certains de ses premiers poèmes comme 'Bass Culture' ou 'Reggae Sounds' ; elle est reprise presque littéralement dans 'Yout Rebels', déjà cité au chapitre 3 : « wreckin thin-shelled words / movin always fahwod ». Plus encore qu'une écriture spécifique ou un ensemble de procédés « formels », c'est le processus de performance qui permet de rompre ce lien entre le langage et les choses, entre sujet politique et sujet poétique :

> Ni l'Humour, ni la Poésie, ni l'Imagination, ne veulent rien dire, si par une destruction anarchique, productrice d'une prodigieuse volée de formes qui seront tout le spectacle, ils ne parviennent à remettre en cause organiquement l'homme, ses idées sur la réalité et sa place poétique dans la réalité. (Artaud, 1964 : 142)

La performance est poétique en ceci qu'elle re/place l'homme dans son rôle re/créatif du langage et de la réalité, elle est expérience sans cesse renouvelée et sans cesse différente de la vie même par le langage. En ce sens, la performance poétique offre un modèle de résistance aux formes actuelles de domination économique et politique : elle substitue à la transparence du sujet l'obscurité du réseau et dissout le sujet dans la relation. Voici comment on pourrait définir une telle politique :

> *Devenir* quelconque. Devenir une *singularité* quelconque, n'est pas donné.
> Toujours possible, mais jamais donné.
> Il y a une *politique* de la singularité quelconque.
> Qui consiste à arracher à l'Empire
> Les conditions et les moyens, même interstitiels,
> De s'éprouver comme tel.

C’est une politique, parce qu’elle suppose une capacité d’affrontement, et qu’une nouvelle agrégation humaine lui corresponde.

Politique de la singularité quelconque : dégager ces espaces où aucun acte n’est plus assignable à aucun corps donné.

Où les corps retrouvent l’aptitude au *geste* que la savants distribution des dispositifs métropolitains—ordinateurs, automobiles, écoles, caméras, portables, salles de sport, hôpitaux, télévisions, cinémas, etc.—leur avait dérobée.

En les reconnaissant.

En les immobilisant.

En les faisant tourner à vide.

En faisant exister la tête séparément du corps.

Politique de la singularité quelconque.

Un devenir-quelconque est plus révolutionnaire que n’importe quel être-quelconque.

Libérer des espaces nous libère cent fois plus que n’importe quel « espace libéré ».

Plus que mettre en acte un pouvoir, je jouis de la mise en circulation de ma puissance.

La politique de la singularité quelconque réside dans l’offensive. Dans les circonstances, les moments et les lieux où seront arrachés les circonstances, les moments et les lieux d’un tel anonymat, d’un arrêt momentané en état de simplicité, l’occasion d’extraire de toutes nos formes *la pure adéquation à la présence*, l’occasion d’être, enfin, *là*.

(Anonyme, 2001 : 282)

Comme le suggère la manière dont ces lignes sont écrites, cette politique de la singularité quelconque est indissociable d’une poétique, d’un usage poétique du langage qui brise les relations sujet/objet du point de vue syntaxique aussi bien que politique. Toutefois, il ne s’agit pas de penser que la « forme » reproduit ou imite simplement le « fond ». Au contraire, comme l’ont montré Nietzsche et d’autres après lui, la critique philosophique et politique du sujet est indissociable d’une déconstruction/reconstruction poétique du langage même dans lequel la philosophie du sujet est formulée. La langue n’est pas que le simple

reflet d'une idée, car l'idée est indissociable de la langue, des mots mêmes dans lesquels elle s'exprime : au fond, la poésie comme pensée/geste linguistique doit nous amener à abolir la distinction même entre l'idée abstraite et sa manifestation concrète dans le langage.

Conclusion

La performance engage donc un rapport spécifique au corps ; comme nous l'avons suggéré rapidement, cette dimension corporelle peut faire l'objet d'une lecture érotique. La libération de puissance qui se joue dans l'espace/temps de la performance permet de retrouver une forme d'indissociabilité du corps et de l'esprit, en ce sens elle est aussi libération d'une forme d'énergie sexuelle. Dans plusieurs articles, Cooper s'est attachée à montrer que dans le sound system se joue une réhabilitation du corps, particulièrement du corps féminin. Ce processus passe par diverses pratiques ritualisées, comme le costume, la coiffure, le maquillage et bien sûr la danse ; on peut aussi noter la présence significative, bien que minoritaire, de femmes parmi les DJs et les acteurs des sound systems, ainsi que l'existence d'une tradition assez importante de littérature féminine et féministe aux Antilles (Bennett et Breeze en sont des exemples). Pour Cooper, le corps féminin est politisé et devient l'enjeu de discours antagonistes sur la culture ; plus précisément, il concentre les débats entre une vision victorienne de la sexualité (proposée par les classes dominantes mais aussi par les Rastas, qui font dans ce domaine preuve d'un rigorisme « biblique ») et une vision d'une sexualité féminine libérée :

> But the gender politics of the dancehall that is often dismissed by outsiders as simply misogynist can be read in a radically different way as a glorious celebration of full-bodied female sexuality, particularly the substantial structure of the Black working-class woman whose body image is rarely validated in the middle-class Jamaican media, where eurocentric norms of delicate female face and figure are

> privileged. The recurring references in the DJs' lyrics to fleshy female body parts and oscillatory functions do not simply signify a clear-cut devaluation of female sexuality ; rather they signal the reclamation of active, adult female sexuality from the entrapping passivity of sexless Victorian virtue. (Cooper, 2004 : 86)

Nous n'aurons malheureusement pas l'occasion d'entrer dans le détail de l'analyse féministe de Cooper, qui reprend l'ensemble des tensions qui structurent les cultures créoles (Afrique/Europe ; oralité/écriture ; culture populaire/culture savante) et les relit à la lumière des relations, politisées, de genre. Il nous semblait pour autant impossible de conclure ce chapitre sans au moins mentionner quelques éléments de notre corpus qui s'inscrivent dans cette perspective.

De manière générale, le sound system est toujours présenté comme un lieu où se nouent des relations de genre, un lieu où la rencontre entre « hommes » et « femmes » est l'un des enjeux majeurs. Ces rencontres peuvent être de multiples ordres : un simple échange de regards, de paroles, ou une danse. On retrouve le type de célébration du corps féminin dont parle Cooper dans plusieurs poèmes de Breeze comme 'caribbean woman' ou chez Lillian Allen dans 'Black Hips'. La question du corps féminin, et plus spécifiquement celui de la femme noire des classes populaires est presque obsédante chez Breeze, tous ses recueils explorent des thèmes liés à la féminité, à l'identité sociale de genre et à la (non)sexualité des femmes qui sont au plus bas de la société coloniale car elles subissent une double oppression à la fois raciale et sexuelle[22]. On trouve aussi chez Zephaniah de nombreux poèmes où il tente

[22] Les poèmes en question sont trop nombreux pour être cités individuellement, mais Breeze s'intéresse à tous les aspects de la féminité, aussi bien sa construction dans les relations familiales (relations entre mère et fille ou entre sœurs, absence du père) que son expression ou sa répression dans la sexualité ou l'oppression économique qui la fonde. Son dernier projet, *The Fifth Figure*, retrace l'histoire d'une famille à travers cinq personnages féminins ; ironiquement, cette famille est une famille de planteurs blancs, ce qui repose la question du rapport entre race et genre sous un nouveau jour. Pour une approche critique d'une poésie féminine et féministe dans les Antilles anglophones, on pourra consulter Cooper (1993, 2004), Decaires Narain (2002) et Donnell & Welsh (1996). On trouvera des considérations intéressantes sur l'importance de la sexualité dans l'économie de plantation et dans les cultures créoles chez Fanon (1962), Gilroy (1993) et Glissant (1997).

de déconstruire l'identité masculine comme 'Man to Man' ou 'Cybersex'[23]. Autrement dit, la libération du sujet et du langage du sujet implique aussi une libération de l'identité de genre, du sexe social qui attribue par nature des comportements sociaux aux « hommes » et aux « femmes ». La performance comme espace/temps poétique et politique joue un rôle privilégié dans ce processus, comme le montre le travail de Breeze :

> Her work still retains a strong sense of the persona land she has, like Bennett before her, succeeded in surpassing the narrow biases of academic expectations to realign and broaden the definitions of both personal and political writing. Her poem 'Testament' demonstrates this redefinition in its affirmation of the domestic and maternal dimensions of women's lives, and in its celebration of matrilineal continuities in a diasporic context. The poem weaves speech with song, a strategy integral to much performance poetry, but it is a vital and expressive element of Breeze's work to sing (with) the body in a gendered act of reclaiming a body denigrated and erased within the dominant discourse. (Donnell & Welsh, 1996 : 449)

[23] De manière générale, le discours des hommes sur le corps de la femme ne peut en aucun cas être mis au même niveau que celui des femmes, même s'il dit en apparence la même chose. Dans ces poèmes, Zephaniah en reste à peu de chose près à la déclaration de principe ; dans d'autres poèmes, il promeut une vision très conservatrice de la sexualité basée sur la fidélité et l'exclusivité. Johnson, quant à lui, n'estime pas nécessaire d'investir poétiquement le champ des relations de genre, ce qui est déjà un indice de la vision paternaliste qui point dans les quelques poèmes qu'il y consacre.

CHAPITRE 6

Paroles Créoles

> It was in language that the slave was perhaps most successfully imprisoned by his master, and it was in his (mis)use of it that he perhaps most effectively rebelled.
>
> Carlo Fuentes (*in* Habekost, 1986 : 21)

> Dem say Jamaica language a corruption of de English language. But dem never say English a corruption of di Norman, Greek, Latin, French an' Anglo-Saxon – no: English derived from. You hear de word?! "Derived from": English derived from an' Jamaican corrupt. No sah! Jamaican also derived…
>
> Louise Bennett (*in* Habekost, 1986 : 21)

La plupart des critiques qui s'intéressent à la dub poetry signalent l'importance du choix des poètes de ne s'exprimer qu'en langue créole, et donc leur refus de l'anglais standard. Cependant, ce qu'on appelle « langues créoles » ne constitue pas un ensemble unifié autour d'un ensemble de règles abstraites ou d'une communauté de locuteurs à base nationale, régionale ou même « ethnique ». Autrement dit, les langues créoles ne sont pas vraiment des langues, au sens saussurien du terme[1], et c'est pourquoi nous avons appelé ce chapitre « paroles créoles ». D'autre part le terme « créole » ne doit absolument pas être confondu avec des dénominations qui assigneraient ces parlers à une communauté ethnique conçue sur le modèle de l'état/nation : les parlers créoles employés par les dub poets ne sont ni de

[1] « Mais qu'est-ce que la langue ? Pour nous elle ne se confond pas avec le langage ; elle n'en est qu'une partie déterminée, essentielle, il est vrai. C'est à la fois un produit social de la faculté du langage et un ensemble de conventions nécessaires, adoptées par le corps social pour permettre l'exercice de cette faculté chez les individus. […] La langue […] est un tout en soi et un principe de classification. Dès que nous lui donnons la première place parmi les faits de langue, nous introduisons un ordre naturel dans un ensemble qui ne se prête à aucune autre classification » (Saussure, 1916 : 25). Saussure distingue par ailleurs la langue, comme ensemble abstrait de normes, de la parole qui en est la manifestation concrète, selon un rapport hiérarchique : « L'étude du langage comporte donc deux parties : l'une, essentielle, a pour objet la langue, qui est sociale dans son essence et indépendante de l'individu : cette étude est uniquement psychique ; l'autre, secondaire, a pour objet la partie individuelle du langage, c'est-à-dire la parole y compris la phonation : elle est psycho-pyhsique » (Saussure, 1916 : 37).

l'anglais jamaïcain (ou trinidadien ou barbadien), ni de l'anglais antillais, ni même de l'anglais noir atlantique. Il ne sert de rien de vouloir cantonner les créoles à ce qu'ils ne sont pas, c'est-à-dire un système abstrait de règles et de conventions qui fonderait et reproduirait le mythe d'une communauté unifiée autour d'une identité ethnique, géographique et linguistique. L'objectif de ce chapitre sera au contraire de montrer que les créoles sont avant tout des paroles autonomes, c'est-à-dire libérés des forces qui ont contribué à l'imposition d'une hétéronomie culturelle et linguistique aux esclaves et à leurs descendants.

Avant de s'engager plus avant dans la réflexion, quelques précisions concernant le vocabulaire s'imposent. Comme nous le verrons, il existe une multitude de termes pour se référer à ce que nous appellerons « parlers créoles ». La plupart des auteurs parlent simplement de « Créoles » ou de « Jamaican English ». Cooper parle quant à elle simplement de « Jamaican » pour bien montrer la différence entre ces parlers et l'anglais standard. Brathwaite a forgé le terme de « nation language » qui est désormais employé par nombre de critiques. Le terme « Patwa », dérivé du terme français patois, reste l'une des désignations favorites des populations créolophones elles-mêmes. Face à cette diversité, nous avons choisi d'employer le plus souvent possible l'expression « parlers créoles » et ce pour deux raisons. Premièrement, l'emploi d'un pluriel permet de rendre compte de la diversité des formes d'expression linguistique dans l'univers créole qui, comme nous le verrons, sont en constante évolution. En ce sens, les parlers créoles ne se résument pas à une langue mais sont de l'ordre d'un exercice collectif de la parole, et c'est pourquoi nous préférons le terme « parler » à celui de « langue ».

La situation linguistique dans les sociétés créoles

Origine et développement des parlers créoles

Comme les cultures desquelles ils ont issus, les parlers créoles se fondent sur une origine impossible. Dans l'ensemble de la Caraïbe, une politique d'acculturation systématique fut menée et toute expression en langue africaine bannie. Les esclaves n'avaient pas le droit d'utiliser leur langue d'origine (parfois sous peine de mort) et les maîtres s'assuraient dès le départ des bateaux négriers que les esclaves parlant la même langue fussent séparés. Ainsi, la quête d'une parole autonome se conçoit bien sûr comme une résistance à la domination linguistique des maîtres et, pour ce qui nous concerne ici, à l'anglais standard. Pour autant, cette quête ne peut s'appuyer sur aucun héritage constitué provenant des langues africaines. Autrement dit, les parlers créoles ne peuvent se développer qu'à partir d'une pensée de la trace, ils sont des re/créations subversives de l'anglais standard : « These subversive strategies not only have historical and social antecedents but provide the only possible means of linguistic assertion where there is no alternative language in which to reject the language (and hence the vision) of the colonizers » (Ashcroft, Griffiths & Tiffin, 1989 : 48).

Dans une telle situation, marquée par l'impossibilité de communiquer autrement qu'en employant la langue du maître, les esclaves créent d'abord ce que les linguistes appellent un pidgin, un embryon de langue dont le vocabulaire, limité aux première nécessités et à la vie quotidienne, et la syntaxe, simplifiée et transparente, permettent une compréhension entre des locuteurs n'ayant aucunes bases linguistiques communes. A mesure que l'économie de

plantation se développe, ce pidgin se complexifie pour devenir ce que les linguistes appellent un créole[2]. Voici comment Habekost décrit cette évolution historique :

> As time went on a Pidgin language, where only the most necessary words and grammatical structures are used, developed. This was a reduced and simplified form of English, an interlanguage that had to be used by blacks as well as whites. – After a while a Creole developed, i.e. an individually distinctive form, which incorporated all the features of a language in its own right, was passed on from one generation to the next and became the mother tongue of Caribbean black people. (Habekost, 1986 : 20)

Pour autant, il ne faudrait pas croire que ces développements linguistiques se sont opérés de manière lisse et continue. Si les langues africaines furent quasi-intégralement supprimées, les tentatives d'expression autonome des esclaves furent aussi l'objet d'interdictions et d'un dénigrement systématique. D'un point de vue strictement linguistique, on peut dire comme Habekost que les parlers créoles peuvent être considérés comme des langues à part entière au même titre que l'anglais standard, bien que ce point soit intensément débattu. Mais d'un point de vue social et politique, il est clair que les parlers créoles ont été maintenus dans un statut d'infériorité et le sont toujours aujourd'hui, malgré les évolutions que l'on peut constater depuis les indépendances. Cette structuration du champ linguistique comme champ où s'exercent des relations de pouvoir explique certaines spécificités des parlers créoles, notamment leur caractère presque exclusivement oral, du moins jusqu'à une période assez récente. En effet, si l'oralité est revendiquée par certains artistes dans une perspective afrocentriste (car les langues et cultures africaines seraient principalement orales), elle est aussi le produit de l'interdiction faite aux esclaves et à leurs descendants de parler, et plus encore d'écrire la langue vernaculaire qu'ils utilisent pour communiquer entre eux.

[2] Etymologiquement, ce terme provient de l'espagnol « criollo » qui désigne d'abord les habitants des Antilles, blancs ou noirs selon les cas, nés sur le sol même des îles, par opposition aux colons venus d'Europe ou aux esclaves déportés depuis l'Afrique.

Ces éléments permettent de comprendre que les créoles ne sont pas des « langues » figées, rigides, structurées autour de règles « universelles », mais plutôt des parlers, des paroles toujours différentes et toujours renouvelées. Beaucoup de critiques soulignent la créativité et la capacité d'adaptation des parlers créoles. Dabydeen par exemple parle de « the energy, vitality and expressiveness of Creole » avant d'ajouter:

> The use of creole, or Nation language […], involves recognition of the vitality of the oral tradition surviving from Africa, the earthiness of proverbial speech, the energy and power of gestures which accompany oral delivery, and the insistence of the drum beat to which the living voice responds. (Dabydeen, 1984 *in* Donnell & Welsh, 1996 : 413)

Dans les cultures créoles comme dans d'autres cultures majoritairement orales, le langage est indissociable de ses manifestations concrètes en performance. En ce sens, et même s'ils font l'objet de processus de codification de plus en plus marqués, les parlers créoles ne pourront jamais se résoudre à un ensemble abstrait de règles, ils reposent toujours sur une pratique créative du langage en performance.

Le continuum créole

Ainsi, la situation linguistique dans les Antilles anglophones ne peut se résumer à une opposition franche entre deux « langues » équivalentes, comme cela peut être le cas dans d'autres cultures postcoloniales où l'anglais standard s'est opposé à des entités linguistiques millénaires fortement codifiées (notamment en Inde ou dans certains pays d'Afrique). Les études de linguistique créoliste mettent en avant la variété des formes d'expression linguistique qui existent entre ces deux pôles : entre l'anglais standard (acrolecte) et le créole (basilecte), il existe une multitude de variétés de langues (mésolectes) qui sont plus proches

de l'un des deux pôles tout en incluant des éléments de d'autre pôle[3]. Comme nous l'avons vu, même les parlers créoles les plus éloignés de l'anglais standard (et qui sont d'ailleurs incompréhensibles pour un locuteur anglophone britannique ou américain) reposent toujours en partie sur des éléments « anglais » importés, puisque les langues africaines ont été définitivement perdues. C'est ce qui transparaît de la fameuse définition donnée par Brathwaite du « nation language » dans *History of the Voice* :

> Nation language is the language which is influenced very strongly by the African model, the African aspect of our New World/Caribbean heritage. English it may be in terms of some of its lexical features. But in its contours, its rhythm and its timbre, its sound explosions, it is not English, even though the words, as you hear them, might be English to a greater or lesser degree. […] I think, however, that language does really have a part to play here, certainly in the Caribbean. But it is an English which is not the standard, imported, educated English, but that of the submerged, surrealist experience and sensibility, which has always been there and which is now increasingly coming to the surface and influencing the perception of contemporary Caribbean people. It is what I call, as I say, *nation language*. (Brathwaite, 1984 : 13)

En ce sens, chaque parler créole, chaque lecte, contient des éléments anglais, des éléments africains, mais aussi comme le souligne Habekost, d'autres éléments extérieurs à ces deux ensembles linguistiques :

> "White" English is quantitatively the strongest ingredient in this pepperpot, contributing the basic structures, the bulk of vocabulary and certain grammatical features. But it is the African words,

[3] « Le langage se mouvant dans le temps et dans l'espace (et dans la société), les catégories de *langue*, de *dialecte*, et même de *variété* ne sont que vue de l'esprit, le chercheur ayant toujours en face de lui de la diversité et du mouvement. […] Chaque locuteur ne représente pas un point dans le continuum, mais contrôle un pan, un éventail du système qui lui permet d'ajuster son discours vers le haut (anglais) ou le bas (créole). […] Il ne s'agit pas de comprendre pourquoi et comment une grammaire se rattache à un pôle supérieur (*acrolecte*) ou à un pôle inférieur (*basilecte*), mais ce qui fait l'originalité des zones intermédiaires, toujours plurielles : les *mésolectes* » (Prudent, 1980, 104-106). La notion de continuum a été exposée pour la première fois par Bickerton (1973). Elle s'appuie notamment sur les travaux fondateurs de Cassidy & Lepage (1967). On en trouve des formulations plus récentes dans Allsopp (1996), Hagège (1985) ou LePage & Tabouret-Keller (1985).

> syntactical features and almighty intonation that gives ‘Patwa’ the distinctive and hot flavour […]. Moreover, there are other elements that had, and still have, their influence on Jamaican language: the Spanish of the very first occupants of Jamaica, some Indian and Chinese, brought to the island by the ‘Coolie’ and ‘Chineyman’ immigrants, not forgetting the ever growing invasion of American styles and idioms. (Habekost, 1986 : 20)

Les parlers créoles ne peuvent prétendre à aucune pureté linguistique tant ils sont le produit d’un mélange et d’une adaptation continus à des situations sociales changeantes.

D’autre part, les linguistes insistent sur la capacité des locuteurs à employer des parlers différents selon la situation d’élocution. Ainsi, selon qu’il s’adresse à un membre de sa famille, à un collègue, ou à l’inverse à son patron ou à un représentant de l’état, le même locuteur emploiera un parler plus créole (un basilecte ou un mésolecte inférieur) ou plus standard (un acrolecte ou un mésolecte supérieur). Cette capacité est appelée en anglais « code-switching » et caractérise le rapport des Antillais anglophones à la langue (Donnell & Welsh, 1996, 13). Pour tenir compte à la fois de la variété des parlers créoles et de la capacité des locuteurs à adapter leur expression à une situation sociale donnée, les linguistes ont forgé la théorie dite du « continuum créole », dont voici une formulation :

> The theory states that the Creole complex of the region is not simply an aggregation of discrete dialect forms but an overlapping of ways of speaking between which individual speakers may move with considerable ease. These overlapping 'lects', or specific modes of language use, not only contain forms from the major languages 'between' which they come into being, but forms which are also functionally peculiar to themselves. Thus they meet the paradoxical requirements of being identifiable as stages on a continuum without being wholly discreet as language behaviours. (Ashcroft, Griffiths & Tiffin, 1989 : 45)

Une telle vision implique de déplacer le point de vue critique de la langue vers la parole : il ne s'agit pas tant de distinguer des règles abstraites qui permettraient de prédire telle ou telle situation *a priori* mais de partir des manifestations concrètes du langage et de les historiciser et de les contextualiser. En ce sens, chaque parole apparaît comme une prise de position qui répond à une situation donnée, chaque locuteur produit dans chaque situation socio-linguistique une (re)création différente et exclusive de sa parole :

> Such a theory focuses on the variations generated in the habits of speakers rather than on the putative grammatical 'standard', and can be observed in the working of the Creole continuum. […] The theory of the Creole continuum […] reaffirms the notion of language as a practice and reintroduces the 'marginal' complexities of speakers' practice as the subject of linguistics. This undermines the traditional project of Saussurian linguistics. (Ashcroft, Griffiths & Tiffin, 1989 : 45-46)

Dans le contexte créole, chaque parole, chaque situation où le langage est concrètement manifesté, est une performance, une re/création, et on pourrait aller jusqu'à dire qu'il n'existe pas véritablement de « langue » créole en dehors de ces performances langagières. Ainsi, le langage lui-même peut se concevoir sur le mode du réseau en ce sens que l'univers linguistique créole est constitué des relations de pouvoir et d'autorité qui lient les locuteurs. Ceci permet de comprendre à la fois pourquoi la performance verbale est un élément central de ces cultures et des « traditions orales » qui y sont associées et pourquoi les dub poets font un usage spécifique du langage en performance. En effet, dès lors qu'on ne conçoit pas le langage en dehors de ses manifestations concrètes, qu'on ne dissocie plus langue et parole, chaque situation de parole peut être perçue dans toute sa dimension poétique et politique : elle est l'occasion d'une re/création contingente d'une relation à soi, aux autres et au monde.

Parole autonome et opacité du langage

Le développement des parlers créoles correspond à la nécessité d'une expression linguistique autonome pour les esclaves et leurs descendants, c'est-à-dire la re-découverte d'un langage libéré de l'oppression linguistique des maîtres. En ce sens, ce que Brathwaite appelle « nation language » est un ensemble de parlers qui sont littéralement incompréhensibles aux locuteurs ne parlant que l'anglais standard. Il s'agit ici d'une forme de résistance linguistique par laquelle la langue dominante est subvertie au point d'être complètement retournée et rendue opaque à ceux qui l'ont imposée. Ainsi, ce qu'on pourrait appeler l'autonomisation de la parole permet une mise-en-puissance du ou des locuteurs et un renversement des hiérarchies linguistiques et sociales : en rendant leur parole opaque au maître, les esclaves se libèrent du silence qu'on leur impose et parviennent à communiquer dans leurs propres termes. Voici ce qu'en dit Habekost :

> The auxiliary language had been transformed into a new mother tongue, had every means of expression a language in its own rights has, and, moreover, was a linguistic world of signs that, unlike the static standard English, was continuously creative and progressive, reflecting the ever changing reality of the outside world. Now the whites no longer had a clue about what their slaves were talking about in that strange double Dutch. Black people had, with their 'Africanised English', turned the tables for the first time. In principle 'Patwa' was nothing more than a replacement for the real African tongue that had been lost, yet, from the time of the planter's society to the present, it became a social and cultural force. (Habekost, 1986 : 20-21)

Donnell et Welsh, commentant un passage déjà cité de Brathwaite, parviennent à la même conclusion :

> Brathwaite traces the historical origins of the low status accorded to creole to the prohibitive language policies of the slave plantations where the slaves' African languages were severely undermined in favour of the European 'standard'. This led, Brathwaite argues, to the formation of a 'submerged language' with the potential for cultural resistance, and it is this which makes creole or nation language simultaneously powerless (without official status) and empowering (with great subversive power). (Donnell & Welsh, 1996 : 12)

Une fois encore, il faut résister à la tentation de voir les parlers créoles comme une langue concurrente de l'anglais standard. A nos yeux, la notion de « nation language » recouvre plutôt un ensemble de pratiques concrètes du langage qui tendent vers l'opacité et l'autonomie de la parole. Les dub poets s'inscrivent dans cette perspective, mais ce type de pratiques est extrêmement répandu dans les sociétés créoles et affecte la parole de tous les locuteurs, en positif ou en négatif.

Parlers créoles et littérature

La situation linguistique des sociétés créoles a bien sûr un impact majeur dans le champ de la littérature et plus spécifiquement de la poésie. Breiner, par exemple, montre bien comment la tradition littéraire des Antilles anglophones s'est d'abord constituée dans l'imitation et la reproduction de la tradition littéraire métropolitaine. Ainsi, la littérature a été l'un des instruments de l'établissement et de la perpétuation de l'ordre colonial, spécifiquement sous sa forme linguistique. Comme le souligne Brathwaite, l'imposition de

l'anglais standard à travers la littérature dépasse le cadre strict de la langue et engage un rapport à la sensibilité « esthétique » et à la culture :

> And in terms of what we write, our perceptual models, we are more conscious (in terms of sensibility) of the falling of the snow, for instance – the models are all there for the falling of the snow – than of the force of the hurricanes which take place every year. In other words, we haven't got the syllables, the syllabic intelligence, to describe the hurricane, which is our own experience, whereas we can describe imported alien experience of the snowfall. It is that kind of situation that we are in. (Brathwaite, 1984 : 8-9)

Autrement dit, jusque dans les années soixante, la possibilité même d'une littérature ou d'une poésie créole était inenvisageable, la littérature « sérieuse » ne pouvant s'écrire qu'en anglais standard. L'un des enjeux des bouleversements culturels et politiques de la période des indépendances fut d'établir les parlers créoles comme base valide d'expression poétique. Pour Breiner, les priorités des poètes antillais anglophones de la seconde moitié du vingtième siècle incluent « the adaptation of the English language (and the literary tradition that comes with it) to local settings and experiences » et « a complementary exploration of local forms of language and of the oral tradition as resources for poetry » (Breiner, 1997 : ix-x).

La première poétesse à entamer ce travail d'inclusion dans le canon littéraire des parlers créoles, mais aussi d'autres éléments issus des cultures populaires antillaises (proverbes, contes, éléments musicaux), fut Louise Bennett. Le travail de Miss Lou est véritablement pionnier en ce sens qu'il repose sur la centralité de la performance comme mode de diffusion et implique une approche à la fois orale et écrite de l'expression poétique. Le cas de Bennett est aussi intéressant en ceci qu'elle fit l'objet d'un rejet marqué de la part

des institutions littéraires au moins jusque dans les années soixante où une nouvelle génération de poètes et de critiques la reconnut à sa juste valeur[4].

Ce travail fut poursuivi par Brathwaite dans les années soixante, notamment dans la fameuse trilogie poétique *The Arrivants*. Mais l'établissement des parlers créoles comme base valide pour une expression poétique autonome n'implique pas simplement d'écrire ou de composer des poèmes en employant ces parlers. Ce travail engage aussi l'établissement de véritables contre-autorités linguistiques et littéraires qui puissent résister efficacement aux autorités héritées de l'ordre colonial et légitimer un renversement des hiérarchies linguistiques et sociales. Comme le rappelle Brathwaite :

> I bring to you the notion of nation language but I can refer you to very little literature, to very few resources. I cannot refer you to what you call an 'Establishment'. I cannot really refer you to Authorities because there aren't any. One of our urgent tasks now is to try to create our own Authorities. (Brathwaite, 1984 : 13-14)

Comme nous l'avons vu au chapitre 2, le travail des dub poets s'inscrit précisément dans cette démarche et, malgré toutes les attaques portées à leur travail, les critiques reconnaissent toujours la contribution majeure qu'ils ont apportées du point de vue linguistique et de l'émergence de paroles créoles autonomes. L'un des enjeux de cette démarche est, nous le verrons à la fin de ce chapitre, de faire passer les parlers créoles de l'oral à l'écrit.

[4] On peut citer à cet égard le fameux article de Mervyn Morris intitulé 'On Reading Louise Bennett, Seriously' qui illustre bien le changement d'attitude des poètes et critiques vis-à-vis du créole dans les années soixante. Dans le poème 'Heckling Miss Lou', reproduit en annexe, Zephaniah rend hommage au travail de Bennett et montre son influence sur le travail des dub poets.

« Rasta talk »

Ainsi, les parlers créoles peuvent être dits poétiques en ceci qu'ils sont désormais acceptés comme médium possible pour une expression poétique, y compris sous forme écrite. Mais il semble que ces paroles autonomes soient poétiques dans un sens beaucoup plus fondamental. Elles engagent une poétique spécifique que nous avons appelée poétique dub, qui repose sur des séries ininterrompues de déconstructions et de reconstructions et qui engage une politique de la réappropriation subversive. Voici comment Glissant définit cette poétique d'un point de vue spécifiquement linguistique :

> J'appelle poétique forcée, ou contrainte, toute tension collective vers une expression qui, se posant, s'oppose du même coup le *manque* par quoi elle devient impossible, non en tant que tension, toujours présente, mais en tant qu'expression, jamais accomplie. […] Il y a poétique forcée là où une nécessité d'expression confronte un impossible à exprimer. Il arrive que cette confrontation se noue dans une opposition entre le contenu exprimable et la langue suggérée ou imposée. […] La poétique forcée ou contre-poétique est mise en acte par une collectivité dont l'expression ne peut jaillir directement, ne peut provenir d'un exercice autonome du corps social. (Glissant, 1997 : 401-403)

L'un des meilleurs exemples de cette poétique forcée qui inspire largement les dub poets est le « Rasta talk », expression qui recouvre un certain nombre de pratiques linguistiques typiques des Rastas[5] :

> The problem inherent in using a language while trying to reject the particular way of structuring the world it seems to offer also forms the basis of the deliberate Creole restructuring undertaken by the populist political and religious Rastafarian movement of Jamaica. The Rastafarians attempt to

[5] Pollard (1982, 1983 & 1986) fut l'une des premières linguistes à tenter d'analyser scientifiquement ces pratiques. Elle a aussi montré à quel point elles influencent non seulement les musiciens et artistes jamaïcains mais aussi la société dans son ensemble.

> ‘deconstruct’ what they see as the power structures of English grammar […]. While the language remains as it is, however, there is no hope of genuine ‘freedom’, and consequently the Rastafarians have adopted various strategies by which language might be ‘liberated’ from within. Although the basis of Rasta speech is Jamaican Creole, it is deliberately altered in a number of ways. (Ashcroft, Griffiths & Tiffin, 1989 : 48-49)

Parmi les exemples les plus fréquemment cités, on peut parler de la fameuse formule « I an’ I » que les Rastas utilisent comme pronom de la première personne du singulier (et par extension comme adjectif possessif) et qui recouvre une multitude de significations. Le dédoublement du pronom indique, si ce n’est un dédoublement de personnalité, du moins une manière de concevoir la subjectivité comme une relation plus que comme une identité : « I an’ I » renvoie aussi bien à la relation à l’autre qu’à la relation à Jah, ce qui pour les Rastas revient pratiquement au même puisque l’un des principes de leur foi est que « Dieu » est un être humain[6]. Mais « I an’ I » doit aussi s’entendre comme « high an’ high » (on peut rappeler que les « h » ne sont pas prononcés en créole jamaïcain), une manière de renvoyer aux pratiques de médiation et de transe mystique communes chez les Rastas (on trouve dans le « Rasta talk » une multitude de jeux de mots et de variations autour de cette expression : « higher high », « higher than high », « Irie heights » ou « Irie Ites »). Ce type de pratiques relève d’un usage à la fois poétique et politique du langage :

> In Jamaican Creole the first person singular is expressed by the pronoun ‘me’ […]. The plural form substitutes ‘we’ for ‘me’. To the Rastafarians, however, both ‘me’ and ‘we’ as objects of the sentence are always dominated or ‘governed’ by the subject, in the way in which white Europeans governed the slaves. On the purely verbal level too, ‘me’ conjures the subservient attitude into which Blacks were forced for their own survival under the plantation system. Consequently, the Rastas insist on the use of

[6] Pour les Rastas, « Dieu » est identifié au Négus d’Ethiopie, Haïlé Sélassié, Jah Rastafari qui est le dernier empereur d’Ethiopie. Les Rastas le qualifient de « Seigneur des Seigneurs, Roi des Rois, Lion Conquérant de la tribu Judah », il est un descendant en ligne direct de l’union du Roi David et de la Reine de Sabah.

> ‘I’ for the personal pronoun in all positions […]. Once the ‘I’ has been liberated from its English function in this fashion, it is ‘available’ for use in other grammatical positions where it and its homonym ‘high’, can continually recall for the Rasta his/her own personhood and its value in constant association with Jah […]. (Ashcroft, Griffiths &Tiffin, 1989 : 49).

On pourrait analyser de la même manière la tendance des Rastas à transformer une multitude d’autres mots pour y faire apparaître la particule « I » alors qu’elle n’y figure pas forcément, ou sous une forme imperceptible. L’exemple du mot « unity » est frappant puisque la première syllabe que les Rastas entendent comme « you » leur semble en contradiction avec la signification générale du mot, et ils proposent donc de le remplacer par « Inity ». Ce procédé qui consiste à modifier une ou plusieurs syllabes d’un mot car leur aspect phonétique en contredit le sens est très fréquemment employé par les Rastas. Ainsi, « oppression » (que les Rastas entendent comme « up-pression ») devient « downpression », « understand » devient « overstand », « Kingston » « Killsome » et « dedicated » « livicated ».

Ce qui se joue ici, c’est une réappropriation subversive de l’identité par le langage. Plus précisément, nous trouvons ici une manifestation de ce que nous appelons poétique dub et qui consiste à appliquer au langage la même opération que les ingénieurs du son et producteurs appliquent à la musique : les éléments signifiants sont d’abord isolés ou déconstruits, avant d’être réorganisés et reconstruits pour créer un nouvel ensemble qui garde une trace de la signification première mais la modifie considérablement. Ainsi, le travail poétique sur le langage est indissociable d’une critique politique de l’ordre colonial.

Exemples

Subversion et réappropriation du langage

Cette nécessité de subvertir le langage du maître pour se le réapproprier transparaît sur un plan thématique dans plusieurs poémes de notre corpus. Dans ‘Speak’, Zephaniah révèle d’abord le caractère importé et imposé de l’anglais standard : « Yu teach me / Air Pilots language / De language of / American Presidents / A Royal Family / Of a green unpleasant land ». Ainsi, le langage devient l’un des outils permettant de fonder et de renforcer les hiérarchies sociales et raciales, il est au cœur de l’entreprise d’acculturation qui est le pendant de la colonisation : « It is / Authorised / Approved / Recycled / At your service ». Face à cette aliénation linguistique, le poète doit retrouver l’opacité, la noirceur des origines africaines de sa langue : « I speak widda bloody tongue, / Wid Nubian tones / Fe me riddims / Wid built in vibes. / Yu dance ». Seul un tel acte de re/création permet de résister à l’oppression linguistique en produisant une parole autonome. Le dernier vers du poème opère un renversement des hiérarchies coloniales : en s’opacifiant, le langage des esclaves devient incompréhensible aux maîtres et les placent dans une position d’infériorité, la libération de la parole permet une mise-en-puissance du locuteur.

Dans le contexte créole, la parole, pour être autonome, doit se faire opaque, c’est-à-dire aussi se rendre incompréhensible ou intraduisible, particulièrement à l’oreille du maître. C’est précisément ce qui se joue dans ‘Translate’, où le poète désigne sa propre parole par des expressions typiquement créoles qui n’ont pas d’équivalents en anglais standard : « Who will translate / Dis stuff. / Who can decipher / De dread chant / Dat cum fram / De body / An soul / Dubwise? […] Wot poet in / Resident, / Wot translator / Wid wot / Embassy, / Wot brilliant / Linguistic mind / Can kick dis, / Dig dis / Bad mudder luvin rap? ». Le poème se conclut aussi

sur un renversement des relations de pouvoir par lequel l'élément dominé devient dominant : « Sometimes I wanda / Who will translate / Dis / Fe de inglish? ».

L'intraduisibilité de la parole est la marque de son opacité, et la garantie de son autonomie. Seule une telle parole peut réellement se libérer de l'anglais standard. Ces préoccupations ne sont nulle part mieux exprimées que dans le poème 'Mabrak', que nous citions déjà pour les mêmes raisons au chapitre 3. Dans le passage suivant, le poète revient explicitement sur la question du langage :

> MABRAK is righting the wrongs and brain-whitening – HOW?
> Not just by washing out the straightening and wearing dashiki t'ing:
> MOSTOFTHESTRAIGHTENINGISINTHETONGUE – so HOW?
>
> Save the YOUNG
> from the language that MEN teach,
> the doctrine Pope preach
> skin bleach.
>
> HOW ELSE?... MAN must use MEN language to carry dis message:
>
> SILENCE BABEL TONGUES; recall and
> recollect BLACK SPEECH.
>
> Cramp all double meaning
> an' all that hiding behind language bar,
>
> for that crossword speaking
> when expressing feeling

is just English language contribution to increase confusion in

Babel-land tower –

delusion, name changing, word rearranging

ringing rings of roses, pocket full of poses:

'SAR' instead of 'RAS'

left us in a situation

where education

mek plenty African afraid, ashamed, unable to choose

(and use)

BLACK POWA. (Strange Tongue)

D'une manière typiquement créole, et similaire à celle que nous mettions en évidence dans 'Naked' de Zephaniah, le poète semble revendiquer une forme de pureté linguistique pour mieux la subvertir et révéler son caractère « impur » de re/création. Ainsi, si l'ordre colonial a retourné le sens des mots et a détruit une unité originelle mythique, le retour à cette origine perdue est impossible et l'authenticité du rapport à la langue ne va jamais de soi. L'anglais standard est montré comme source de confusion linguistique, alors même que le poème emploie un parler parfaitement compréhensible pour un locuteur britannique ou américain. Les procédés linguistiques évoqués (« double meaning », « name changing », « word rearranging ») sont les seuls moyens à la disposition du poète pour faire entendre une parole libre, et l'on en trouve d'ailleurs de nombreux exemples dans le poème.

Le « langage noir » restera donc toujours une langue étrange et étrangère, toujours inaccessible et toujours à ré/inventer. Dans ce processus, le poète/performer a un rôle crucial à jouer, non pas tant comme auteur qui fixerait un texte et une langue, mais comme re/créateur d'une parole qui lutte sans cesse pour son autonomie. Car les processus de re/nomination et

plus généralement de manipulation créatrice du langage ne sont pas simplement évoqués dans le poème, ils sont en quelque sorte mis en pratique, réalisés ou effectués par le langage même du poème qui ne cesse de se déconstruire et de se reconstruire, particulièrement en contexte de performance :

> Ever now communicate – for now I-and-I come to recreate:
> sight sounds and meaning to measure the feeling
> of BLACK HEARTS – alone –

Pour autant, si ces poèmes évoquent la question du langage comme re/création, comme subversion/réappropriation, et la nécessité de produire un langage opaque, intraduisible, force est de constater que le langage même employé par Zephaniah ou Jerry reste parfaitement compréhensible pour un locuteur anglophone. C'est ce qui motive sans doute Glissant à penser que le langage des dub poets n'est pas réellement un parler créole[7]. Toutefois, d'autres poèmes de notre corpus parviennent plus près du but que se fixent délibérément les poètes, comme 'Shama-lady' ou 'Maroon Song' de Breeze. Ces deux poèmes se situent si l'on veut assez bas dans le continuum créole, la composante créole y est quantitativement plus importante et qualitativement plus difficile à déchiffrer pour un locuteur non créolophone que dans les poèmes cités précédemment. Plusieurs éléments concourent à l'intraduisibilité du poème en anglais standard. D'abord, on trouve des références culturelles spécifiques à des personnages importants du folklore ou de l'histoire créole : Miss Mattie

[7] « J'appelle langue créole une langue dont les éléments de constitution sont hétérogènes les uns aux autres. Je n'appellerai pas langue créole par exemple la superbe langue de ces poètes jamaïcains de la *dub poetry*, comme Michael Smith et Linton Kwesi Johnson ou plus près Edward Kamau Brathwaite. On dit que c'est un créole jamaïcain – peut-être qu'il faut inventer un mot – mais je ne l'appellerai pas créole parce qu'il s'agit de la géniale et agressive déformation d'*une* langue, la langue anglaise, par des pratiquants subversifs de cette langue. Je ne fais là aucune hiérarchie. […] Les créoles proviennent du heurt, de la consomption, de la consumation réciproque d'éléments linguistiques absolument hétérogènes au départ les uns avec les autres, avec une résultante imprévisible. Un créole ce n'est donc ni le résultat de cette superbe opération que pratiquent volontairement et de manière décidée les poètes jamaïcains sur la langue anglaise, ni un pidgin, ni un dialecte » (Glissant, 1995 : 20-21).

dans ‘Shama-lady’, Bogle, Nanny, Quashie, Cuffy et Big Sprat dans ‘Maroon Song’[8]. Ces poèmes emploient aussi un certain nombre de proverbes qui fonctionnent sur un mode métaphorique, même si les mots restent compréhensibles pour un locuteur anglophone, la signification du proverbe est obscure : « rocky road / nuh frighten duppy / an cotton tree / have shade » ou « dark night / nuh badda rolling calf / an red claat tie we head » dans ‘Maroon Song’[9], « when she let de puss out a de bag / it never pass Miss Mattie yeas good / before telegraph bush / ketch a fire / ripple spread out pon water » dans ‘Shama-lady’[10]. Enfin, nous trouvons des mots, des expressions ou des tournures de phrases incompréhensibles : « argument rub dung ribbastone », « fah mi ready now fi dead », « wile yuh pop big style an prosper »[11].

[8] Miss Mattie et Big Sprat sont des personnages récurrents de la mythologie caribéenne et apparaissent dans de nombreux proverbes, contes et poèmes. Paul Bogle fut le meneur en 1865 d’une des plus grandes révoltes de l’histoire de la Jamaïque, connue sour le nom de « Morant Bay Rebellion » ; il fut capturé puis exécuté par les autorités britanniques. Nanny, aussi appelée Queen Nanny ou Granny Nanny et dont le titre complet est « The Right Excellent Nanny of the Maroons », fut l’une des plus importantes figures de la résistance des marrons au gouvernement colonial de la Jamaïque. Née au Ghana et déportée comme esclave en Jamaïque, elle fonda au début du dix-huitième siècle la plus grande communauté d’esclaves échappés des plantations (Nanny Town), d’où elle organisait fréquemment des attaques contre les plantations afin de libérer des esclaves et de voler des armes ou de la nourriture. Quashie (Kwasi) et Cuffy (Kofi) sont deux noms akan fréquemment employés chez les marrons ; Cuffy fut aussi un personnage célèbre de l’histoire de la Guyane britannique, qui mena une révolte de plus de deux mille cinq cent esclaves en 1763.

[9] En créole jamaïcain, le « duppy » est une créature mythologique que l’on peut comparer à un spectre ou à un fantôme, un esprit malin qui suscite la peur. L’expression « rocky road » est utlisée comme métaphore d’une tâche longue et difficile à accomplir, qui n’effraie pas l’esprit mal intentionné auquel s’identifie le poète. Avec le proverbe « cotton tree have shade », l’ensemble de cette première strophe se comprend comme une menace de mort évoquée en des termes qui rappellent fortement le culte « obeah » (l’équivalent du vaudou en Jamaïque). L’expression « dark night / no badda rolling calf » (la nuit, pas la peine de guider le veau) reprend l’idée que la nuit offre un abri favorable aux intentions de vengeance du poète qui se noue un tissu rouge autour de la tête (« claat » est une déformation de l’anglais « cloth ») dans un rituel typique des marrons.

[10] L’ensemble du poème est en fait composé d’expressions typiques et de proverbes, le titre renvoie au nom d’une plante dont les pétales se rétractent lorsqu’on les touche. Le projet du poème consiste à renverser la logique de ce nom et à l’appliquer à une femme qui finit par abandonner son foyer par honte de sa condition. Le poème décrit en fait la prise de conscience du personnage en des termes proverbiaux (« telegraph bush / ketch a fire / ripple spread out pon water ») qui évoquent aussi une dimension féminine, opposée à la domination masculine.

[11] Dans la première expression, « rub dung » pourrait être traduit en anglais standard par « rub down » et « ribbastone » par « river stone(s) » ; le proverbe reprend l’idée de la prise de conscience pour dire que l’argument fait son chemin. La deuxième expression signifie « I am now ready to kill », la préposition « to » est remplacée par « fi » (souvent écrit « fe ») et l’adjectif « dead » est employé pour le verbe (ces deux phénomènes sont typiques de l’anglais caribéen). « To pop big style » renvoie à un déploiement ostentatoire de richesse.

Dans un chapitre justement intitulé ‘Re-placing Language’, Ashcroft, Griffiths et Tiffin proposent une théorie du langage et de ses usages littéraires et poétiques en contexte postcolonial qui s’inspire largement de l’univers créole et qui permet de rendre compte de manière plus systématique de ce type de procédés que nous retrouvons dans de nombreux dub poems. Ils suggèrent que certains écrivains postcoloniaux font subir à la langue standard un double processus d’abrogation (déplacement) et d’appropriation (replacement). Bien que les stratégies identifiées par les trois critiques soient avant tout d’ordre textuel et s’appliquent même plus spécifiquement au roman, nous nous proposons d’y revenir pour montrer comment elles s’illustrent dans notre corpus.

La glose (« glossing ») consiste à ajouter entre parenthèses des traductions de mots « étrangers ». Par extension, elle recouvre des pratiques que nous avons déjà évoquées comme les notes de bas de pages ou toutes les formes d’explications contextuelles qui sont d’ailleurs toujours rédigées (ou dites en performance) en anglais standard. Les mots non traduits (« untranslated words ») permettent de franchir un degré supplémentaire dans l’opacification du langage en ceci qu’ils opèrent un renversement hiérarchique : la « langue étrangère » devient la norme, et vice versa. Breeze est plus proche de ce type d’approche, comme nous venons de le voir avec ‘Shama-lady’ ou ‘Maroon Song’ ; on trouve des phénomènes similaires dans ‘The First Dance’ avec l’emploi de l’expression non-traduite « Bamsi kaisico pindashell »[12]. On peut rappeler toutefois que si les parlers créoles peuvent être considérés comme une langue étrangère, ce n’est que parce qu’ils se sont rendus étrangers, qu’ils se sont opacifiés au point de ne plus être traduisibles en anglais standard. En ce sens, aussi bien la glose que les mots non traduits participent d’une poétique de l’intraduisibilité et contribuent à

[12] « Bamsi kaisico pinda shell » ou « bap si kaisico pinda shell » est une expression tirée des jeux verbaux et des contines des enfants jamaïcains ; elle n’a pas de sens particulier mais le terme « pinda », que l’on retrouve dans plusieurs langues africaines, est employé pour signifier noix ou cacahuète. Cette expression apparaît aussi dans le fameux poème ‘Mi Cyaan Believe It’ de Mikey Smith pour évoquer l’oppression sexuelle subie par les Jamaïcaines : « the refrain, ‘bap si kaisico she pregnant again’, in its adaptation of the nonsense words and rhythms of the children’s verbal play – ‘bap si kaisico pinda shell’ – is a brilliant image of the generation of cycles of impoverishment. The woman’s fertility is itself entrapping; her body bears its weight of nuts, and is then discarded, an empty shell » (Cooper, 1993 : 70).

établir l'autonomie de la parole et le renversement des hiérarchies linguistiques qui en découle.

C'est bien ce dont il s'agit dans les deux poèmes de Zephaniah que nous avons cités, où le langage du poète est nommé par des termes qui proviennent bel et bien de l'anglais standard mais dont le sens est modifié et rendu incompréhensible. Ainsi le terme « dread » change de catégorie lexicale pour devenir un adjectif, synonyme de Rasta, qui renvoie aussi bien à une coiffure spécifique (les fameuses « dreadlocks ») qu'à la peur que les Rastas suscitent parmi la population. Dans l'expression « dis bad mudder luvin rap », le terme « bad », selon l'usage des noirs américains, est retourné en son contraire même alors que le terme « rap » est réapproprié non seulement à partir de son origine en anglais standard, mais aussi par rapport à son usage américain (puisque la dub poetry n'est pas *stricto sensu* identifiable au rap). Le poète se joue des attentes du lecteur/spectateur en proposant l'adjectif laudatif « mudder luvin » (alors qu'on aurait sans doute attendu un autre mot après « mother »), signalant à la fois une certaine distance vis-à-vis des modèles de la culture noire américaine et la créativité sans limite des parlers créoles qui se déconstruisent et se reconstruisent sans cesse.

Ashcroft, Griffiths et Tiffin distinguent ensuite des pratiques de « code-switching » qui tendent à inscrire l'étendue du continuum créole dans les poèmes. Tous les dub poets composent des poèmes intégralement en anglais standard et d'autres intégralement en créole et ont recours à de nombreuses variétés intermédiaires. Mais le continuum peut aussi s'entendre au sein d'un poème sous la forme de ce que les critiques appellent « transcription vernaculaire ». Il s'agit en fait de citations plus ou moins déguisées de locuteurs créoles qui se distinguent de la voix du poète qui utilise un anglais plus standard. Zephaniah fait fréquemment appel à ce type de procédés, comme dans 'A Picture of a Sign' :

I saw a picture of a Policeman

Beating a Bredda,

As a lesson on progress

Me show it to me Mudder.

Me mudder sey ‘What

Is PC Dixon dat’

Me sey,

‘Mum dat is dat

Dats de Mudder country

Plenty a shout tit fe tat

An try raise a family.’

Dans le passage narratif, le poète emploie une syntaxe et un vocabulaire proches de ceux de l’anglais standard, bien qu’apparaisse le mot « Bredda » (déformation jamaïcaine de « brother ») qui est délibérément utilisé comme mot non traduit pour signifier une différence culturelle. Dès qu’il s’adresse à sa mère, la syntaxe change pour devenir créole (« Me show it to me Mudder »), ce qui se poursuit dans le dialogue lui-même.

Le poème ‘Spring Cleaning’ offre un autre exemple des pratiques poétiques liées au continuum créole. Il juxtapose le psaume 23 et le récit en créole du ménage de printemps réalisé par une modeste Jamaïcaine. Il est intéressant de noter que le texte biblique est assez considérablement modifié puisqu’une partie est omise (« thou preparest a table … My cup runneth over »). Plus significativement, l’orthographe reproduit une inflexion de prononciation perceptible en performance par laquelle le psaume est réapproprié par le personnage (par l’intermédiaire de la voix poétique et narrative). Cette inflexion démarre aux vers « for thou art wi*d* me / thy rod an thy staff / *d*ey comfort me » et se pursuit jusqu’à la fin du psaume, et du poème, qui est elle aussi modifiée (« for ever / an ever »). Ainsi, le poème ne fait pas que citer un texte « étranger », il met en œuvre sa réappropriation, qui est aussi une

oralisation, une mise en performance du texte. La performance du poème fait advenir une solution de continuité entre le récit du quotidien du personnage et le texte biblique. En ce sens, le poème reflète bien le traitement réservé au texte biblique par les dub poets, imitant en cela les pratiques des Rastas : il est subverti et réapproprié pour s'appliquer à une situation nouvelle. Autrement dit, alors qu'il est en partie un instrument de domination culturelle et linguistique, le texte biblique peut re/devenir un instrument de libération d'une parole poétique.

On peut repérer des stratégies similaires chez Johnson, par exemple dans un poème intitulé 'Reggae fi Dada', où le poète rend hommage à son père disparu. On trouve dans ce poème trois registres d'expression linguistique assez distincts, illustrant à nouveau la capacité du poète à se mouvoir le long du continuum créole. Dans la version avec accompagnement musical, ces trois registres sont signalés par des changements très marqués dans la musique. Premièrement, certains passages sont parlés, soit par-dessus un fond musical (strophes 1 et 10) soit sans accompagnement musical (strophes 4 et 8). Dans ces passages, le poète s'adresse à son père mort et emploie un langage à forte composante créole, aussi bien dans le vocabulaire que dans la syntaxe (on peut noter des tournures de phrases typiquement créoles comme « galang gwaan yaw sah » ou « a deh soh mi bawn » que l'on pourrait respectivement et approximativement traduire en anglais standard par « you are going away sir » et « I was born there »). Nous trouvons ensuite des passages où la diction devient métrique et se cale sur un rythme reggae (strophes 3 et 4, strophes 6 et 7 et strophes 11 et 12). Dans ces passages, le langage se déplace en quelque sorte vers le haut, faisant appel à des métaphores bibliques et à un registre plus proche de l'anglais standard. Enfin, nous trouvons deux passages où l'accompagnement musical devient plus lourd, avec des accents très marqués, et où la diction se rapproche de celle d'un DJ (strophes 3 et 9). Dans ces passages, le poète en revient à un

langage plus prosaïque marqué par une métrique et un agencement de rimes plus stricts, bien que la syntaxe elle-même reste relativement orthodoxe.

Ce qui est intéressant dans ce poème, c'est que, malgré ces différences linguistiques assez marquées, nous n'avons pas affaire à des entités linguistiques séparées. En effet, ce qui se produit dans le langage du poème est plutôt de l'ordre de la perméabilité et du va-et-vient entre ces différents registres. Ainsi, on peut remarquer par exemple que deux vers de la strophe 9 sont repris dans la strophe 11 avec une diction différente (« wen a dallah cyaan buy / a likkle dinnah fi a fly »). De même, les strophes 11 et 12, si elles présentent des caractéristiques rythmiques similaires aux strophes 3 et 4 et 6 et 7, opèrent un changement de registre et sont de ce point de vue plus proches de l'interpellation de la figure du père des strophes 1, 8 et 10.

Dans ce poème, Johnson emploie un procédé qu'Ashcroft, Griffiths et Tiffin appellent fusion syntaxique (« syntactic fusion »), opération par laquelle les structures linguistiques ne sont pas simplement juxtaposées mais s'interpénètrent constamment. Ce type de procédé permet, selon les trois critiques, la création d'une véritable « interlangue », elle-même expressive d'une « interculture ». Le traitement du texte biblique fournit un bon exemple de cette interculture, comme le soulignent Donnell et Welsh :

> Johnson's 'Reggae fi Dada' is perhaps the finest creole elegy to date, combining as it does a deep sense of personal loss in its elegiac address to his father, a lament for the decay of a society and a razor-sharp indictment of the violence, corruption, and economic privations which the poet sees as afflicting contemporary Jamaica. The biblical imagery and cadences in this poem are striking, as is the use of repetition, an incrementally shifting refrain and extended runs of rhyming clauses which are simultaneously characteristic of the strong oral culture of the Caribbean and of the Bible as an orally residual text. (Donnell & Welsh, 1996 : 367)

Le texte biblique est au fond un intertexte qui subit des processus constants d'oralisation et en ce sens permet l'établissement d'une interlangue qui mêle des éléments de deux langues. Contrairement à certaines définitions linguistiques de l'interlangue, la définition d'Ashcroft, Griffiths et Tiffin insiste sur le fait qu'elle doit être distinguée de l'erreur commise au cours de l'apprentissage d'une langue, au contraire elle peut devenir la base d'une expression, notamment littéraire, autonome :

> It is important to discard the notion of these forms as 'mistakes', since they operate according to a separate linguistic logic. Bearing no relation to either source or target language norms, they are potentially the basis of a potent metaphoric mode in cross-cultural writing. (Ashcroft, Griffiths & Tiffin, 1989 : 67)

En ce sens, l'interlangue et la fusion syntaxique peuvent devenir des modes d'expression d'une continuité linguistique entre parlers créoles et anglais standard, illustrant à la fois l'étendue et la complexité du continuum linguistique créole.

Glissant propose une autre liste de procédés poétiques typiques des parlers créoles et qui participent d'ailleurs selon lui d'une poétique créole qui dépasse le cadre national et les différences linguistiques :

> La poétique commune à ces dialectes s'aborde aisément. J'en donne ici quelques exemples pêle-mêle. – *L'emploi généralisé du mot composé*. […] La généralisation du procédé ne permet pas qu'on l'assimile tout simplement aux modes de fabrication qui donnent en français le « faire-valoir » ou le « baise-en-ville ». – *La substantification de l'infinitif.* Si chère aux poètes […], mais qui est commune en la langue créole. – *La variation du sens avec le son.* […] – *La matière pour l'objet.* […] Cette pratique rend difficile, pour qui ne possède pas à fond la langue créole, le discours « abstrait ». […] – *L'économie spécifique de la langue*. En particulier, les notions de répétition ou de tautologie comme imperfections

> possibles sont étrangères au principe créole. Par ailleurs, la généralisation du procédé de composition de mots-valises fait que la fulguration révélatrice chère aux poètes français modernes […] se ramène ici à un procédé commun, qui indique et ne dévoile pas par illumination. L'imagé créole est trop usuel pour qu'un tel procédé (rapprochement inédit de deux éléments du réel ordinairement éloignés) soit ici *révélateur*. – *La pratique du détour*, beaucoup plus difficile à saisir dans le discours créole. Car on ne sait jamais si ce discours, en même temps qu'il livre un signifié, ne se développe pas précisément pour en cacher un autre. Du moins dans les situations particulières où le locuteur se sent mis en cause ou menacé par le rapport de locution. Autrement dit, s'il s'agit d'un discours-message ou, tout en même temps, d'un discours-écran. (Glissant, 1997 : 612-614)

Nous avons déjà vu de nombreux exemples tirés de notre corpus qui tombent en fait sous ces catégories. Les mots composés ou mots-valises sont pléthore, comme dans les fameux vers de 'Reggae Sounds' : « Shock-black bubble-doun-beat bouncing / rock-wise tumble-doun soun music ». On pourrait analyser de la même manière les pratiques rastas de déconstruction/reconstruction de mots ou de structures syntaxiques. La substantification de l'infinitif est courante dans les créoles à base anglophone, et renvoie plus généralement au brouillage des catégories syntaxiques de l'anglais standard. On va trouver aussi des phénomènes inverses comme l'emploi d'un nom ou d'un adjectif pour un verbe (comme dans ce vers déjà cité « me ready now fi dead ») ; ainsi que des modifications syntaxiques considérables portant par exemple sur les pronoms (comme nous l'avons vu avec l'exemple de « I n' I ») ou sur les formes verbales[13].

[13] « Two features account for most of the word-form developments in Carribean English—the Creole discomfort with consonant clusters […] and a basic Creole economy of expression which maximizes the use of the stock of vocabulary, principally by the device of functional shift or 'conversion'. […] By the grammatical device known as functional shift, words are converted, at all levels of Caribbean English, in part-of-speech and sense. This multiplies considerably the coverage of its vocabulary […]; many adjectives function as adverbs (good, bad, safe, funny, careful, etc. for *well*, *badly*, *safely*, *carefully*, etc.); nouns, adjectives, ideophones function as verbs (to rice somebody, to sweet somebody, to vups past somebody, etc.); and the reverse also occurs, verb or adjective functioning as noun (to like plenty eat, a real stupidy, etc.). […] The case forms of pronominal forms are treated as separate entries to allow for treatment of a number of functions and features not relatable to case […]. Similarly, most parts of 'operator' verbs are made separate entries since they have developed semantic and idiomatic functions independent of their base verbs […]. With few exceptions transitive verbs in their base forms

La deuxième partie du propos nous renvoie aux analyses menées au chapitre précédent sur 'Naked' et permet de comprendre que la logique linguistique créole, ce que Glissant appelle son économie spécifique, s'applique aux poèmes de Zephaniah même si celui-ci emploie un langage bien plus proche de l'anglais standard que d'autres poètes comme Breeze. L'idée de la double fonction du discours, à la fois message et écran, est particulièrement significative, elle renvoie historiquement à la question du rapport linguistique des esclaves au maître, rapport dont le maître exige qu'il soit transparent mais que les esclaves doivent rendre opaque pour tenter d'établir une communication autonome. En ce sens et comme nous l'avons souligné, le projet politique de Zephaniah est indissociable d'un travail poétique sur le langage lui-même et d'un brouillage de sa fonction de communication.

L'orthographe créole

Les analyses précédentes posent implicitement le problème de la transcription des parlers créoles à l'écrit. Il s'agit là d'un enjeu majeur du travail des dub poets, qui tentent d'inscrire leur patrimoine culturel « oral » dans une tradition littéraire « écrite » ; nous employons des guillemets pour rappeler notre refus de tout essentialisme. D'un point de vue historique en effet, l'anglais standard n'a jamais été une langue purement écrite, même s'il a contribué à imposer un rapport d'aliénation à l'écriture dans l'univers colonial. L'exemple du récit biblique montre au contraire à quel point des textes qui sont au cœur même de la culture occidentale ont fait l'objet de processus d'oralisation et sont désormais des pierres de touche des cultures créoles[14]. Symétriquement, les tentatives de transcrire les parlers créoles

can signal either the active or the passive voice, according to the semantic context » (Allsopp, 1996 : xlvii-xlviii).

[14] Les textes bibliques et, de manière plus générale, le christianisme et la pratique religieuse, occupent une part fondamentale de la vie sociale et culturelle de la Jamaïque. Le lecteur en trouvera trace dans plusieurs ouvrages de la bibliographie, notamment Campbell (1985).

remontent presque aussi loin que ces parlers eux-mêmes[15]. Les premiers travaux poétiques en créole apparurent au début du vingtième siècle avec des poètes comme Claude McKay et Una Marson[16]. L'exemple de Louise Bennett est aussi intéressant puisqu'elle publia énormément de ses poèmes, contes et proverbes, sous forme de textes écrits, effectuant un travail pionnier pour tous les poètes et écrivains créoles. Avec les tensions politiques et culturelles de la période des indépendances, la question d'une littérature en créole devint prépondérante, et les poètes et écrivains antillais jouent depuis cette époque un rôle de choix dans les expériences et les développements d'une écriture créole. Comme le précisent Donnell et Welsh :

> This increase in creole or nation language writing in the 1980s can be linked partly to literary developments in the late 1970s. The emergence of the first dub and other young poets during this period marked not only a newly confident poetic use of creole but also the start of a new receptiveness to literature in a creole idiom. (Donnell & Welsh, 1996 : 363)

Comme le rappelle Habekost, les parlers créoles n'ont pendant longtemps fait l'objet d'aucune codification particulière concernant l'écriture, et les poètes n'ont à leur disposition aucune convention orthographique :

> With the increasing popularity of Dub Poetry and its corresponding distribution in printed form, the problem arose as to how to transcribe a language that, until the recent past, had only had an oral manifestation. […] There are no common rules of spelling. 'Patwa' is a living vernacular that has always remained flexible in its reaction to new situations and needs, reflecting an ever changing reality or linguistic chance for the creation of new expressive means. This is possible because 'Patwa' has

[15] Comme le montre Breiner (1997), on trouve des transcriptions des parlers créoles faites par des voyageurs européens dès le dix-huitième siècle, même s'il est vrai qu'il faudra attendre le vingtième siècle pour voir apparaître des tentatives autonomes de transcription du créole, c'est-à-dire assumées et revendiquées par les locuteurs eux-mêmes.

[16] Ainsi en atteste notamment Burnett : « Claude McKay was also, as has been discussed above, the first poet to bring vernacular into the literary tradition » (Burnett, 1986, li). Breiner fait le même constat : « The first poet of note, by current West Indian standards, is the Jamaican Claude McKay ». De manière générale, le mouvement connu sous le nom de Harlem Renaissance a une influence majeure sur les littératures antillaises anglophones, comme en attestent Donnell & Welsh (1996).

> never been trapped by written conventions or rules, unlike its European counterparts which, glued to the written form of expression, have always remained static and conservative, and thus too slow to keep in touch with the moving and changing world. (Habekost, 1986 : 22)

La question des règles orthographiques est donc immédiatement une question politique puisque la néo-oralité des société créoles s'est re/créée comme résistance à la culture dominante scribo-centrée. Bien que les formulations de Habekost nous semblent trop essentialisantes, il est clair que la question de l'écriture créole est perçue comme problématique : écrire le créole peut même être un danger si cela consiste à abstraire des règles universelles à partir de parlers en constante évolution. Cooper suggère quant à elle une autre position :

> It used to be possible to employ purely linguistic criteria: English was the language of literacy; Jamaican the voice of orality. But the gradual spread of literacy in Jamaican, largely through the efforts of our creative writers, raises the politicised issue of the degree to which the authority implicit in English, as the official language of literacy, may now be assumed by/for Jamaican. Experiments in Caribbean Creoles as literate languages of analysis suggest their extended range of possibilities. Determining a functional, generally agreed-upon Creole orthography is essential for the full development of Creole literacy. (Cooper, 1993 : 82)

L'établissement d'une écriture créole permettrait un renversement des hiérarchies linguistiques et sociales, la langue marginale devenant source d'autorité et la langue dominante se trouvant marginalisée :

> Vernacular literacy can be acquired in a coherent system unmarred by frustrating 'exceptions' to every rule. Access to literacy, not literacy in English, is thus facilitated. Conversely, the reader who is already literate in English is forced to temporarily surrender the privileges of literacy. This loss of status does level new and old illiterates, narrowing the social distance between 'privileged' and 'non-privileged'

> groups. Literates in English become the slow learners they often assume non-literate Jamaican speakers to be. They are forced to revert to the child-like state of dependence on 'reading and spelling', that tedious process in the early learning of a writing system when the symbols on the page have to be vocalised before their meanings can be understood. Sophisticated readers gradually learn how to eliminate voicing and move directly from sight to sense, from anxiety to control. If literacy deprivileges the orality of language, literacy in English, in this context, deprivileges not only Jamaican but the orthography that revalorises the language as autonomous system. (Cooper, 1993 : 13)

S'il doit y avoir des règles orthographiques pour écrire créole, elles doivent tendre vers le même but que les parlers créoles, c'est-à-dire l'autonomie linguistique et culturelle. En ce sens, l'écriture créole doit être incompréhensible aux personnes habituées à lire des textes en anglais standard[17].

Il existe plusieurs systèmes orthographiques, dont le plus connu est celui produit par Cassidy dans les années soixante[18]. L'avantage de ce système est, selon Cooper, son opacité même : « The very strangeness of the orthography restores to Jamaican its integrity; it gives the language and its speakers presence » (Cooper, 1993, 13). Les dub poets n'ont bien sûr pas recours à des conventions orthographiques académiques du type de celles que Cooper a à l'esprit pour son propre travail de critique (on peut d'ailleurs noter que Cooper est la seule critique à notre connaissance à avoir produit des textes d'analyse culturelle et littéraire rédigés en créole). Ils n'emploient que des règles de transcription qu'ils se sont eux-mêmes créées.

Pour autant, nous récusons les explications simplistes du type de celles données par Habekost, selon lequel les poètes n'obéissent à aucune règle : « They simply follow phonetic rules writing exactly what they hear » (Habekost, 1986, 22). Il nous semble au contraire que

[17] Zegnani (2004) propose une lecture politique assez proche de celle de Cooper de l'activité scripturale des rappers dans un article justement intitulé 'Le rap comme activité scripturale : l'émergence d'un groupe illégitime de lettrés'.
[18] Ce système est développé dans le fameux *Dictionary of Jamaican English*, Cassidy & Le Page (1967).

les dub poets sont éminemment conscients des enjeux linguistiques et politiques liés à leur travail d'écriture, ici entendue au sens strict, comme le rappelle Zephaniah dans 'Translate'. Chez Johnson, l'orthographe est clairement utilisée pour contribuer à rendre le texte incompréhensible au lecteur anglophone, dans une stratégie délibérée qui sous-tend l'ensemble de son projet contre-historique : on peut noter à ce titre que bien des poèmes sont plus difficilement compréhensibles au locuteur anglophone sous forme de textes écrits qu'en performance. L'emploi des conventions orthographiques est constamment pris dans la tension entre une tendance à l'abstraction et à la règle et une tendance opposée à la créativité et au changement. Ainsi, certaines prononciations typiquement créoles sont souvent transcrites de la même manière : par l'absence de certaines lettres (élision des plosives finales comme dans « mus » (must) ou « fren » (friend) ; phénomènes de « h-dropping »), par l'ajout de lettres (ajout de la semi-voyelle /j/ entre une consonne et une voyelle comme dans « cyaan » (can't)) ou par la modification de certaines lettres (réalisation du /ð/ en /d/ comme dans « dis » (this) ; changements de voyelles comme dans « rack » ou « stap »).

Pour autant, un examen attentif des *Selected Poems* de Johnson révèle plusieurs éléments intéressants. Premièrement, toutes les différences que nous avons citées pourraient sembler systémiques en ceci qu'elles reflèteraient des règles de prononciation créole. Or elles ne sont jamais systématiques, des mots y compris très courants étant parfois transcrits en parfait anglais standard. Ces mots font aussi l'objet de transcriptions orthographiques créoles alternatives, parfois au sein du même poème. A l'inverse, certains mots que le lecteur anglophone pourrait associer à « sa » langue, notamment des mots plus savants ou de registre de langue plus élevé, sont délibérément obscurcis et lui sont rendus étrangers (comme « intahvenshan », « insohreckshan » ou « revalueshan »).

L'usage de l'orthographe est un des multiples champs où se déploie la poétique dub : l'écriture comme les parlers créoles sont pris dans la constante nécessité de se réinventer.

Ainsi, le rapport à l'écriture n'est jamais figé et la règle ne prend son sens qu'en tant qu'elle peut être subvertie. Que le langage se rende opaque, intraduisible ou incompréhensible, ne veut pas dire qu'il s'abstrait dans un code si sophistiqué qu'il en devienne indéchiffrable, car le code lui-même s'établit sur la base de sa déchiffrabilité. Cela ne signifie pas non plus une absence totale de code, mais plutôt qu'il n'y a jamais un code mais toujours des codes, et que ceux-ci sont renégociables et renégociés sans cesse. En ce sens, les pratiques orthographiques reflètent les capacités d'adaptation et de changement des locuteurs au sein du continuum créole.

L'usage spécifique des conventions orthographiques fait par les dub poets est bel et bien pris dans ce double geste : d'une part établir des contre-pouvoirs linguistiques (par la modification et la subversion de l'orthographe standard mais surtout par l'établissement de nouvelles règles, ou au moins de nouvelles régularités) et d'autre part subvertir la notion même de pouvoir (par la subversion constante des règles alternatives que les poètes établissent et leur modification perpétuelle). L'orthographe participe de la poétique dub en tant qu'elle implique des séquences ininterrompues de déconstructions et de reconstructions ; elle illustre le passage d'une politique du pouvoir (qui se manifeste dans le langage par des règles figées et des régularités strictes définies *a priori*) à une politique de la puissance (où le langage devient l'un des instruments de la libération des individus et n'obéit qu'à des règles temporaires négociées par ces individus).

On peut donc considérer que les pratiques orthographiques des dub poets sont anarchiques, au sens où nous avons défini ce terme dans le chapitre précédent à propos de l'espace/temps de la performance. C'est ce que rappelle avec humour Zephaniah dans 'According to my mood' :

> I have poetic licence, i WriTe thE way i waNt.
>
> i drop my full stops where i like……..

MY CAPITAL LetteRs go where i liKE,

i order from My PeN, i verse the way i like

(i do my spelling write)

Acording to My Mood.

i Have poetic licence,

i put my comers where i like,,((()).

(((my brackets are write((

I REPEAT When i likE.

i can't go rong.

i look and i.c.

It's rite.

i Repeat when i liKe. i have

poetic licence!

don't question me????

Le continuum écrit/oral

Le jeu sur les conventions orthographiques est l'un des moyens utilisés par les dub poets pour inscrire sur la page la diversité des parlers et du continuum créoles. Mais le poème de Zephaniah que nous venons de citer montre aussi que ces considérations ne sont pas uniquement linguistiques, mais engagent certaines pratiques plus spécifiquement littéraires. En ce sens et comme nous le suggérions au chapitre 2, la notion de continuum linguistique peut et doit être étendue pour recouvrir l'idée d'un continuum écrit/oral : entre des pratiques purement scribales et d'autres purement orales, il existe une multitude de pratiques d'oralisation de textes écrits et de transcription de performances orales. Le travail des dub poets est particulièrement significatif dans ce domaine puisque, comme le rappelle Cooper, ils ont bénéficié d'une double éducation, à la fois populaire/orale (qui n'exclut pas pour autant des textes écrits comme le texte biblique) et littéraire/écrite (qui n'exclut pas un certain

rapport à l'oralité). Ainsi, ils maîtrisent parfaitement les conventions des deux modes d'expression et mettent en place une démarche consciente qui vise à abolir les frontières qui les séparent.

Nous avons déjà signalé certaines procédures d'oralisation de textes écrits relatives par exemple au texte biblique. A la simple lecture de poèmes comme 'Spring Cleaning' ou 'Reggae fi Dada', on serait tenté de considérer qu'il ne s'agit que de procédés intertextuels de citations et de reprises. Mais si l'on garde à l'esprit que le but du poème est d'être récité en performance, il apparaît que l'un des enjeux de ces poèmes est l'inscription du texte biblique dans l'espace/temps de la performance, son oralisation. En performance, le texte fait l'objet d'une réappropriation collective et subversive qui valide et effectue le texte du poème (qui inclut déjà cette dimension d'appropriation subversive).

En ce sens, la dimension textuelle du travail des dub poets excède largement l'insertion plus ou moins explicite d'un ou plusieurs textes dans un médium oral. Les dub poets insistent tous sur le fait qu'ils écrivent avant tout leurs poèmes, que leurs poèmes sont des textes et que ceux-ci sont écrits avant d'être récités en performance. Comme le signale Mervyn Morris, « dub poetry is written to be performed » : une fois encore, il faut être conscient du fait que la dimension orale du travail des dub poets n'exclut en rien un travail d'écriture des poèmes. Zephaniah emploie le même type de formulation, apparemment ambiguë, pour expliquer la manière dont il compose ses poèmes : « as I write my poetry, I can hear the sound of it » (texte reproduit en annexe).

Même les poètes qui n'écrivent pas littéralement leurs poèmes dans le processus de composition font appel à des méthodes singulièrement proches des techniques d'écriture. Voici ce qu'écrit par exemple Honor Ford-Smith à propos des techniques de composition de Michael Smith, l'un de ses élèves à la Jamaican School of Drama :

> He would work hours and hours, sometimes the whole day, with his tape recorder which would have the backing tracks for the music, trying out different variations of rhythm. He was very very conscious of the variety that he could get in his voice. And you hear it in the voice, and you hear his consciousness of pace, when you listen to his recordings, and when you hear him perform you would hear that he had worked hours on the pacing of his poetry, you know. So it wasn't just something that he improvised when he got on stage. (*in* Cooper, 1993 : 73)

Les performances des dub poets se distinguent en apparence de celles des DJs en ceci qu'elles laissent peu de place à l'improvisation et sont toujours réalisées à partir d'un texte fixe. Pour certains critiques comme Dawes, il s'agit d'une limite du travail des dub poets qui se placeraient dans une perspective conservatrice qui amoindrirait la versatilité et l'adaptabilité des performances verbales des DJs. Pour autant, comme le signale Cooper, beaucoup de DJs, et notamment les plus réputés, composent leurs textes d'une manière similaire à celle employée par Smith.

Autrement dit, même les performances les plus apparemment orales font l'objet d'un travail préalable de composition écrite, et ce travail n'est en rien un obstacle à la performance authentique. Dans la dub poetry, la performance peut être considérée à bien des égards comme un texte, du moins elle repose toujours sur une base textuelle qu'elle oralise. A ce titre, ces performances peuvent être dites oralittéraires, plus que simplement orales. De même, les poètes insistent sur leur volonté de publier leurs textes et plus encore sur la nécessité que leurs poèmes « fonctionnent » aussi bien sur la page que sur scène. Ainsi, le texte écrit entretient toujours un rapport avec ses performances orales, y compris dans le contexte d'une lecture individuelle qui peut elle-même être considérée comme une performance.

Nous développerons ce modèle théorique de l'oralittérature dans le dernier chapitre, où il apparaîtra que le continuum écrit/oral est aussi un continuum qui unit le texte à la performance à travers des textes oralisés et des performances textuelles. En ce sens, les dub

poets se distinguent effectivement des DJs car ils mettent en œuvre des stratégies délibérées qui visent à brouiller les frontières entre écriture et oralité. A nos yeux, une telle démarche est au fond moins essentialiste que celle de certains DJs qui refusent intégralement le recours à l'écrit (ils sont rares) ou celle de critiques comme Habekost ou Dawes qui voudraient préserver une tradition purement « orale ». De telles positions reviennent à nier l'histoire linguistique et culturelle des sociétés créoles où oralité et écriture n'ont eu de cesse de s'entremêler. Ainsi, le travail des dub poets n'est que l'expression, portée à son plus haut point, de la diversité et de la complexité des paroles et des écrits créoles.

Conclusion

Si nous avons parlé dans ce chapitre de parlers et de paroles créoles, il semble opportun de rappeler que nous n'entendons pas ce terme en un sens essentialiste. Parler ou écrire créole n'est pas lié à l'appartenance à une communauté ethnique conçue sur le modèle de l'état/nation. Les phénomènes linguistiques que nous avons analysés dans les pages précédentes sont communs à l'ensemble des Antilles anglophones, bien que des différences nationales existent, et les locuteurs créolophones des différentes îles se comprennent. On peut noter à ce titre que Brathwaite, qui a tant contribué à la reconnaissance littéraire des parlers créoles, n'est pas Jamaïcain mais Trinidadien.

Il existe aussi des pratiques linguistiques communes à l'ensemble de la sphère antillaise (incluant les îles anglophones, francophones, hispanophones et néerlandophones) et créolophone (incluant toutes les zones continentales où des Africains ont été déportés pour l'économie de plantation, notamment le sud des Etats-Unis, certaines zones de la Colombie et du Brésil). Mais au-delà d'une dimension régionale, il faut désormais tenter de comprendre les parlers créoles sur un mode transnational. On parle aujourd'hui créole à Londres, à New-

York ou à Vancouver aussi bien qu'à Kingston, et on peut écouter le travail de DJs et de poètes créolophones blancs ou asiatiques. Mais il existe aussi des parlers créoles qui n'ont rien à voir ni avec l'univers antillais, ni avec celui de la diaspora noire, si ce n'est la destruction d'un langage originel et la nécessité d'en réinventer un à partir de traces imaginaires et imaginées.

Autrement dit, les parlers créoles ne sont pas assignables à une communauté essentialisée sur le mode de l'état/nation, ils recouvrent des pratiques linguistiques qui sont de l'ordre de la libération et de l'autonomisation de la parole, des pratiques qui visent la réappropriation subversive du langage. En ce sens et comme le montrent Ashcroft, Griffiths et Tiffin, les pratiques linguistiques issues du continuum créole et leur étude permettent de mieux comprendre des pratiques littéraires et oralittéraires qui dépassent largement le cadre strict des Antilles anglophones et englobent de nombreuses productions dites postcoloniales.

CHAPITRE 7

Le rythme de la dub poetry

Ce chapitre traitera de la question du rythme, qui est une question centrale dans la dub poetry : tous les poètes insistent sur l'importance du rythme dans leur travail, et plus particulièrement dans la composition ou l'écriture des poèmes. Ce souci du rythme s'explique d'abord par des raisons contextuelles. Dans les cultures créoles, et plus généralement dans celles de l'Atlantique noire, le rythme est perçu comme un élément fondamental, surtout en ce qui concerne les formes d'expression musicale. Pour ne parler que du reggae et des musiques populaires jamaïcaines et antillaises (mais on pourrait établir le même constat pour les musiques afro-américaines au sens large), on constate que la plupart des définitions courantes insistent sur la centralité du rythme. En voici un exemple tiré d'un glossaire des études postcoloniales où l'on propose que le reggae se caractérise par un rythme spécifique avec « a strong accent on the upbeat in each bar » (Thieme, 2003)[1]. Habekost précise quant à lui :

> Reggae music also adopted the simple structure of this African beat in the heavily stomping electro bass and the constant beat of the drums as the rhythmic base on which bursts of guitar and keyboard syncopate, crowned by the imperial lightnings [sic] of brass melodies. The monotony, the continuous rise and fall of the rhythm repeating itself again and again […] is at the heart of the fascination and the hypnotic effect Reggae music has […]. (Habekost, 1986 : 25)

[1] Cette définition renvoie à une formule rythmique que les musiciens jamaïcains appellent « skank ». Il s'agit d'un accord joué simultanément à la guitare et au piano et placé soit sur les contretemps de chaque mesure (c'est-à-dire entre chaque temps fort) soit sur le deuxième et quatrième temps (qui sont généralement des temps inaccentués dans les musiques populaires proches du reggae comme le blues, la soul ou le rock n' roll). Il semble d'ailleurs que Thieme confonde les termes « backbeat » (qui signifie contretemps ou temps faible) et « upbeat » (temps fort) ; le « skank » est situé sur les temps faibles ou les contretemps, ce qui donne au reggae et à d'autres musiques jamaïcaines une structure rythmique relativement inhabituelle.

L'importance du rythme dans les musiques de l'Atlantique noire se manifeste d'abord par l'emphase placée sur les percussions : non seulement les instruments à percussion (tambours, batterie) occupent une place prépondérante, mais les instruments à vocation harmonique (piano, guitare) ou mélodique (basse, cuivres) sont joués à la manière de percussions. Cela est particulièrement flagrant dans les musiques des années soixante et soixante-dix, issues d'un contexte politique et culturel marqué par l'afrocentrisme, comme le signale Habekost :

> The rhythmic foundation […] is exactly the same as that brought by the carried-off Africans to the countries of their exile over 400 years ago. Due to the various and different impressions of the so-called "New World" the music changed naturally and developed its own distinctive Caribbean forms – the rhythm, however, has remained the same, preserved over the centuries. Today, as yesterday, the sound of the drum, the first instrument mankind ever invented, is the keynote and foundation of Jamaican music. It is, to cite Bob Marley, "the heartbeat of the peole". (Habekost, 1986 : 23)

L'émergence du dub est significative à ce titre puisque justement, dans les versions dub, les lignes mélodiques sont supprimées (ou uniquement présentes sous forme de fragments) et que seul le « riddim » est conservé, c'est-à-dire la basse, la batterie et les percussions. L'évolution du mot « riddim » (équivalent jamaïcain de l'anglais « rhythm ») est significative à ce titre : s'il désignait à l'origine la base rythmique d'un morceau (basse, batterie et « skank »), il en est venu aujourd'hui à désigner l'ensemble des parties instrumentales (aujourd'hui la plupart des morceaux enregistrés en Jamaïque sont produits à partir d'un « riddim » réalisé à l'avance sur lequel un ou plusieurs chanteurs ou DJs viennent ajouter des paroles, appelées « lyrics »). Avec les développements du dub dans les années quatre-vingt et la naissance du hip hop et des musiques électroniques, la centralité du rythme dans l'univers musical de l'Atlantique noire n'a fait que se renforcer.

On le comprend, la notion de rythme est associée aux origines africaines des cultures créoles, à tel point qu'elle a cessé de désigner uniquement des phénomènes musicaux ou linguistiques pour devenir un signe de l'identité créole elle-même[2]. C'est ce que suggère par exemple Mutabaruka :

> The riddim in the poetry: anywhere you take it, you see, whether you do it or not, it have a riddim. Jamaican people have a riddim: how they walk, talk, how they behave is a riddim in itself. You directly hear a riddim behind the poetry too, and that is the old tradition, the oral tradition of poetry. (*in* Habekost, 1986 : 104)

Brathwaite établit le même type de lien essentiel entre l'identité d'une communauté, sa culture et ses rythmes spécifiques :

> The jazz novel … deal[s] with a specific, clearly-defined, folk-type community, [and] will try to express the essence of this community through its form. It will absorb its rhythms from the people of this community; and its concern will be with the community as a whole… (Brathwaite, 1967-9 *in* Donnell & Welsh, 1996 : 342)

On le comprend, la notion de rythme dans les cultures créoles est très étendue et, il faut bien le dire, particulièrement floue. Les formulations que nous avons citées jusqu'à présent nous paraissent tout à fait insuffisantes : le rythme (de la musique ou du langage) ne peut être abordé comme une « donnée naturelle » des cultures créoles qui auraient préservé à

[2] On retrouve cette vision dans nombre de poèmes que nous n'analyserons pas en détail ici, car ce qui importe, particulièrement pour la question du rythme, n'est pas tant ce qui en est dit dans les poèmes que comment il est effectivement mis en œuvre dans le langage. On trouvera ce type de conception du rythme dans les premiers poèmes de Johnson comme 'Street 66', 'Bass Culture' ou 'Dread Beat an Blood'. Nous avons vu comment, dans 'The First Dance', Breeze place le rythme au cœur de son récit des origines, l'établissant de manière problématique comme marqueur de l'identité créole. Dans 'Revolution from de Beat', Lillian Allen produit elle aussi une vision totalisante du rythme qui en vient à englober l'ensemble des cultures créoles.

l'identique une origine africaine. Il faut dépasser le simplisme et l'essentialisme de telles visions : si justement le rythme est un élément central des cultures créoles, il fait l'objet d'un traitement particulièrement sophistiqué et varié.

Il faut aussi considérer que la notion de rythme est l'une des plus anciennes et des plus controversées des traditions musicales et poétiques occidentales, et que le travail des dub poets est soumis à l'influence de ces traditions[3]. Il faut rendre justice à Habekost à cet égard, qui a la lucidité de constater précisément à propos du rythme : « It is still important, however, to realise that Dub Poetry developed within the context of Western and white society and has, therefore, automatically adopted certain characteristics of Western literary tradition […] » (Habekost, 1986 : 23). On pourrait en dire de même des musiques créoles, dont beaucoup sont issues de styles européens réappropriés par les esclaves : les rythmes musicaux caribéens sont souvent des réinterprétations de rythmes européens comme la polka et le quadrille ou de musique sacrée importée par les colons[4]. On ne peut donc en aucun cas considérer que le rythme appartienne seulement aux musiques africaines ou afro-caribéennes, ni que ces musiques se fondent sur une origine pure totalement étrangères aux cultures et traditions occidentales. L'objet de ce chapitre sera de tenter d'établir une compréhension plus fine de la notion de rythme, aussi bien en musique qu'en poésie, aussi bien à partir de modèles afrocentristes que de modèles occidentaux. Il s'agira de se défaire de l'essentialisme simpliste des visions qui associent le rythme à l'Afrique pour redécouvrir cette notion et son importance dans le travail des dub poets.

[3] On trouvera un aperçu de ces débats critiques autour de la notion de rythme poétique et des liens qu'elle entretient avec d'autres définitions du rythme (rythme du langage courant, rythme musical) et de multiples références dans Preminger (1972 : 1067-1070). Attridge (1982) et surtout Meschonnic (1982) reviennent en détail sur les enjeux des définitions critiques du rythme qui ont marquées l'histoire de la poésie occidentale.

[4] « A dance that was particularly popular with the slavocracy was the quadrille, and this was gradually adapted by slaves for their own entertainment and as a subtle commentary on the manners and mores of the slave-owning class. The quadrille was just one of many dances invented in European ballrooms of the eighteenth and nineteenth centuries – others include the mazurka and the polka – that became subtly Africanized when played by the slave musicians and their descendants » (Barrow & Dalton, 2004 : 5).

Une métrique reggae ?

Les dub poets semblent s'assigner pour mission de reproduire dans le langage les rythmes musicaux, particulièrement ceux du reggae, et d'inscrire ainsi dans le champ de la littérature une identité longtemps confinée à la tradition orale et musicale. C'est une telle vision qui semble animer Onuora lorsqu'il déclare :

> Now this is Dub Poetry: what basically is done, is that you dub 'in' the riddim into the poem. […] The poem itself is riddim. It's constructed in that way. You achieve sound in poetry through riddim, rhyme, aliteration, you name it. So I use these basic standard poetry principles and techniques to create a particular riddim that I need. (*in* Habekost, 1986 : 127-128)

Les critiques, dont Burnett, parviennent aux mêmes conclusions : « Expert in the skilful manipulation of sound pattern, they [the dub poets] often manage to translate the rhythms of reggae into speech patterns […] » (Burnett, 1986 : 42).

Beaucoup de poèmes de notre corpus se basent sur une diction dont le rythme épouse celui de l'accompagnement musical. En ce sens, ils sont caractéristiques de ce que l'on pourrait appeler une « métrique reggae », catégorie sous laquelle on peut ranger aussi bien un grand nombre de dub poems que de performances de DJs. Comme nous l'avons vu, la dub poetry suit de quelques années l'émergence de la figure du DJ au centre de la scène musicale jamaïcaine, elle participe en quelque sorte à la formalisation et la codification du « DJ style », la diction vocale caractéristique des DJs jamaïcains. Dans les années cinquante et soixante les interventions des DJs étaient intercalées entre les morceaux, ou éventuellement entre les parties chantées d'un morceau. Avec l'arrivée du dub, et donc des versions instrumentales, le DJ se voit contraint de remplir un espace de plus en plus important : ses interventions deviennent une véritable ligne de voix alternative. Les dub poets jouent un rôle central dans

ce processus, comme le rappellent Brown, Morris et Rohlehr : « The Dub poems […] are poems which have grown directly out of the speech and music rhythms of reggae and Rastafari. They represent an extension of the much older toaster tradition […] » (Brown, Morris & Rohlehr, 1989 : 17).

L'une des différences entre l'approche vocale d'un chanteur et celle d'un DJ ou d'un dub poet tient précisément à l'articulation rythmique de la voix et de l'accompagnement musical. En effet, le style vocal des DJs supprime d'abord de la voix la dimension mélodique : la plupart du temps elle ne réalise qu'un nombre très limité de notes (une note le plus souvent avec des écarts dans l'aigu ou le grave). D'autre part, le nombre de syllabes par mesure musicale est bien plus important ches les DJs, la diction donnant une impression de rapidité : l'un des critères d'évaluation des DJs est précisément leur capacité à enchaîner le plus rapidement possible un grand nombre de syllabes et de mots, tout en « collant » le plus possible au rythme de la musique[5]. Ces deux caractéristiques expliquent la dimension rythmique, ou plus exactement métrique, du DJ style qui repose sur une sorte d'identification du rythme du langage au rythme de la musique : le style rythmique des DJs est aussi appelé « toasting » précisément pour évoquer cette adhérence du rythme de la voix à celui de la musique. Ainsi, il constitue le point ultime de la démarche afrocentriste radicale des musiciens jamaïcains des années soixante-dix, qui consiste à jouer de tous les instruments de la manière la plus rythmique possible, comme s'ils étaient des percussions (en ce sens, la diction des DJs jamaïcains est l'ancêtre du rap, au même titre que le dub est l'ancêtre des musiques électroniques).

De ce point de vue, on peut constater que beaucoup de DJs et de dub poets font un usage exclusivement rythmique du langage. Ils emploient très souvent des onomatopées, des formules toutes faites ou d'autres sons du langage qui n'ont pas de signification en tant que

[5] Les DJs anglais ont même crée dans les années quatre-vingt un sous-genre appelé « fast style » ou « fast chat » que l'on entend pour la première fois sur le titre 'Cockney Translation' de Smiley Culture.

tels mais participent de ce que Dabydeen appelle « sheer delight in the rhythm and sound of language that survives technology » (Dabydeen, 1989 *in* Donnell & Welsh, 1996, 410). Le langage n'est plus utilisé pour signifier, pour désigner une signification, mais uniquement pour ses caractéristiques sonores : les sons du langage sont utilisés de la même manière que les sons musicaux[6].

Plus généralement, les dub poets emploient pour la composition rythmique de leurs poèmes les mêmes méthodes que celles de la composition musicale : la voix est traitée comme un instrument dont la fonction est avant tout percussive. Il est intéressant de citer Smith à ce titre, en écho aux propos de son maître cités au chapitre précédent : « Or sometimes a rhythm come to me first. […] And then me try to remember the rhythm…and then I build up under that and catch me breaks and the bridges. Just like how a musician work out » (Smith, 1986 : 10) ou « Me is a man who have built-in rhythms inna my head. And me can hear them. And built-in sounds in my head » (*in* Habekost, 1986 : 134). Comme le suggère aussi Onuora, les sons du langage deviennent la matière sonore à partir de laquelle le poète crée un rythme linguistique qui vient s'emboîter à tous les autres rythmes réalisés par les instruments.

[6] Pour ne citer qu'un seul exemple, on peut renvoyer à ce passage de 'The First Dance' :

and drumbeats
heard the silence
saw the motion
and echoed it

tukku tukku tukkku tukku
tukku pang tukku pang
tung pa tukku pang

touch taste tap dance
tickle touch slap ouch!
make me a messenger of motion
touch tickle slap dance
satta massa touch glance
make me a messenger of motion

Le poème ‘Reggae Sounds’ offre un exemple intéressant des phénomènes que nous venons d’exposer. Comme son titre l’indique, le poème est une célébration de la musique reggae et plus spécifiquement de sa puissance sonore, il met aussi en avant la question de l’adéquation entre rythme du langage et rythme musical. La strophe qui ouvre et qui conclut le poème est l’une des plus fameuses de Johnson ; elle replace d’emblée la question de la musique et du son dans son contexte historique et politique :

> Shock-black bubble-doun-beat bouncing
> rock-wise tumble-doun soun music
> foot-drop find drum blood story
> bass history is a moving
> is a hurting black story

Le ou les rythmes du reggae ne sont pas des systèmes conventionnels abstraits et figés, ils suivent les détours et les retours de l’histoire des communautés créoles. En ce sens ils sont des re/créations, tout comme le rythme du langage dans ce poème, qui se distingue par l’accumulation de monosyllabes et la répétition de certains sons, particulièrement des plosives comme /k/, /b/ ou /d/. Ces deux éléments permettent de mettre en avant la dimension sonore du langage pour l’utiliser d’une manière rythmique ou plus exactement percussive. Dans cette strophe, le langage est réapproprié subversivement selon les modalités étudiées au chapitre précédent : il est fragmenté, déconstruit en unités basiques (monosyllabes), avant d’être reconstruit par la création de mots composés opaques (« shock-black », « bubble downbeat », « rock wise », « foot-drop »).

Mais cette déconstruction/reconstruction du langage est aussi faite en fonction d’impératifs rythmiques : la libération de la parole implique non seulement une réappropriation du sens, mais aussi des sons et donc du rythme du langage. Dans un poème

comme ‘Reggae Sounds’, le sens et les sons sont en quelque sorte indissociables. Cela est particulièrement flagrant dans la version enregistrée en studio avec les musiciens du Dub Band et publiée sur l’album *Bass Culture* en 1980. La performance démarre *a cappella* : seule la voix du poète est audible avec, à l’arrière plan, des sons dub typiques réalisés à partir d’échantillons de pistes instrumentales du morceau (note de guitare, coup de batterie) auxquels sont ajoutés des effets sonores (réverbération, écho).

Dès le dernier vers du refrain, la basse électrique fait son entrée et « double » la voix : durant toute la performance, la ligne de basse épouse presque exactement la diction rythmique et mélodique de Johnson (on sait d’ailleurs que Johnson compose ses poèmes en s’accompagnant d’une basse). Il s’agit d’une caractéristique de nombreuses performances de dub poetry et plus généralement de nombreux morceaux reggae. Les effets recherchés sont notamment le renforcement mutuel des deux éléments (les lignes de voix et de basse sont plus facilement audibles et prennent donc un relief plus grand dans l’économie générale du morceau), une forme de minimalisme (le nombre de lignes mélodiques est réduit) et une emphase sur la percussion (le rythme de la ligne de voix est mis en relief par la percussion des notes de basse).

Dans la deuxième strophe, les divers instruments typiques du reggae commencent à jouer au moment même où ils sont évoqués, ou plutôt invoqués, par Johnson (entrée de la batterie au premier vers, de la trompette au deuxième et de la rythmique piano/guitare au troisième). Une fois encore, le langage est mis en œuvre dans sa dimension performative : ce que le poème dit est effectivement réalisé dans sa performance. Ainsi, le début du poème opère une mise-en-puissance dont l’intensité croît jusqu’à atteindre son maximum au début de la troisième strophe où toutes les parties instrumentales s’emboîtent enfin pour réaliser entièrement le rythme complet du morceau (le « riddim »). On peut observer des constructions similaires dans beaucoup de morceaux reggae où les introductions et la mise en scène du

rythme principal font l'objet d'un grand soin[7]. Les troisième et quatrième strophes, puis le refrain sont ensuite dits accompagnés de l'ensemble des instruments.

En performance, les sons du langage sont utilisés pour accentuer les temps forts et les temps faibles de la mesure musicale. Ainsi, la diction de Johnson correspond à la structure du rythme joué par les musiciens, en l'occurrence le fameux « one drop ». Ce schéma rythmique tire son nom du fait qu'il ne contient qu'un seul temps fort, le troisième temps de chaque mesure marqué par un coup joué simultanément à la grosse caisse et à la caisse claire. Dans chaque mesure, deux temps faibles, syncopés, viennent compléter la formule rythmique aux deuxième et quatrième temps ; c'est le fameux « skank ». Il serait tentant de considérer ce rythme comme une structure abstraite qui se distinguerait d'autres rythmes typiques du reggae[8]. A partir d'une telle compréhension métrique, on peut tenter d'établir des schémas et des règles de correspondances entre rythme musical et rythme du langage dans un poème comme 'Reggae Sounds'. On pourra ainsi faire apparaître les syllabes placées sur les accents de la musique, ou sur les contre-accents, ainsi que le jeu entre l'accentuation « naturelle » du langage et son accentuation métrique dans la performance avec accompagnement musical.

[7] Ceci peut s'expliquer notamment par le fait que les sound systems ne jouent souvent que les premières secondes d'un morceau, justement jusqu'à l'arrivée du riddim qui doit susciter une réaction du public. En fonction de cette réaction, l'opérateur va arrêter brutalement la lecture du disque (les expressions « pull up » ou « wheel out » désignent ce procédé) et la reprendre du début, ou passer à un autre disque. L'introduction d'un morceau est donc un moment capital, elle doit permettre au public de s'impliquer dès l'entame et en général souligne le rythme principal du morceau par un effet de contraste (de vitesse, de tonalité, de timbre ou de volume).

[8] Historiquement, le rythme « one drop » est le premier rythme distinctement jamaïcain et consitue, avec le « skank », la base d'un grand nombre de productions de ska, de rocksteady et de reggae. Dans les années soixante-dix, le duo formé par le batteur Sly Dunbar et le bassiste Robbie Shakespeare va créer le rythme « stepper » ou « rockers », qui garde les mêmes caractéristiques que le « one drop » en ajoutant un coup de grosse caisse sur tous les temps, ce qui produit un effet de rapidité et de puissance. Dans les années quatre-vingt, les Roots Radics vont créer le rythme « rub a dub », parfois aussi appelé « rockers » à cause de sa proximité avec le rythme le plus courant des morceaux de rock n' roll : le « skank » est conservé mais la batterie accentue le premier temps à la grosse caisse et le troisième à la caisse claire. Enfin, dans les années quatre-vingt-dix, un « nouveau » rythme va voir le jour, qui est en fait une reprise modenrisée et « électronique » du rythme « nyahbinghi » typique des cérémonies rastas, caractérisé par deux coups de grosse caisse suivis d'un coup de caisse claire (dans ce rythme, le « skank » n'est pas obligatoire). Tous ces rythmes sont utilisés par les dub poets. Toutefois, il ne faut minimiser ni les variations qui peuvent avoir lieu dans l'interprétation de ces rythmes, ni la diversité des autres rythmes utilisés pas les musiciens jamaïcains et qui circulent dans les cultures de l'Atlantique noire.

Attridge, par exemple, propose une analyse métrique et rythmique du rap qui pourrait aussi s'appliquer à un poème comme 'Reggae Sounds' : structure métrique imposée par l'accompagnement musical organisée autour de mesures de quatre temps et de vers de quatre accents (tétramètres), rassemblés en groupes de quatre pour constituer des strophes (refrains, couplets). Ce type de structure est fréquent dans les traditions orales néo-africaines et trouve son origine autant dans des traditions occidentales aussi bien qu'africaines :

> Like Old English verse, rap lyrics are written to be performed to an accompaniment that emphasizes the metrical structure of the verse. The two forms have essentially the same metrical structure: lines with four stressed beats (falling naturally into two half-lines of two beats each), separated by other syllables that may vary in number and may include other stressed syllables. The strong beat of the accompaniment coincides with the stressed beats of the verse, and the rapper organizes the rhythms of the intervening syllables to provide variety and surprise. (Attridge, 1995 : 90)

Attridge propose aussi des conventions permettant de marquer le rythme des poèmes, nous nous en sommes inspirés en les modifiant légèrement pour tenter de mieux appréhender la métrique reggae. Attridge propose en fait de noter au-dessus des vers les accents « naturels » du langage et en-dessous des vers les accents métriques. Dans notre notation, nous marquerons les syllabes normalement accentuées par le symbole « / » et les syllabes inaccentuées par le symbole « x » ; les accents métriques seront marqués par le symbole « B » (de « beat » en anglais) et les contre-accents par le symbole « o » (« offbeat »). Cette notation de base est enrichie pour rendre compte de la complexité rythmique des poèmes. Certains accents métriques ne sont pas réalisés mais virtuels (on les entend sans qu'aucun mot ne soit prononcé) et ils seront marqués comme tels par le symbole « [B] » ; ce type de phénomène est typique de la structure tétramétrique de la ballade ou d'autres formes de poésie populaire[9].

[9] « We call these additional beats virtual beats, since they are not actually present in the words of the verse even though they make themselves rhythmically felt […]. Virtual beats occur in only a few clearly defined places in

Si l'on considère, comme Attridge, la structure métrique d'un vers comme l'alternance entre un accent un contre-accent[10], il apparaît que dans le type de vers qui nous intéresse, la position de contre-accent peut être occupée par une, deux, voire trois syllabes (« single, double or triple offbeat »), phénomènes qui seront marqués différemment (« o » ; « ö » et « o3 »). A l'inverse, et comme dans le cas de l'accent virtuel, le contre-accent métrique peut ne pas être réalisé par une syllabe, il ne sera pas moins présent implicitement dans la structure métrique ; on parlera alors de contre-accent virtuel ou implicite (« virtual or implied offbeat ») que nous marquerons par le symbole « ô ». Si l'on établit la scansion du poème (la notation du rythme au-dessus et au-dessous des vers) avec ces conventions, voici ce que l'on obtiendrait pour la première strophe de 'Reggae Sounds' :

```
  /     /    /   x   /    /    /  x
Shock-black bubble-doun-beat bouncing
  o     B    ö       B    o    B  o    [B]

 /    /    /   x   /    /   / x
rock-wise tumble-doun soun music
 o    B      ö     B    o   B o    [B]

  /    /   /     /     /    / x
foot-drop find drum blood story
  o    B   o     B     o    B o    [B]

 /    /    x x  x  / x   x  x  /  x     /     / x
bass history is a moving is a hurting black story
 o    B      o3    B     o3    B     o3       B o
```

the 4x4 formation, producing variants on the 4.4.4.4 stanza ; the example I have just given, known as the « ballad stanza » from its frequency in popular narrative verse is the most common of all » (Attridge, 1995 : 58). On retrouve ce schéma métrique dans 'Master, Master' par exemple.

[10] « In stress verse, a beat is never followed immediately by another beat ; an offbeat, actual or virtual, always intervenes » (Attridge, 1995 : 68).

Cette notation permet de mettre en lumière une partie de la complexité rythmique du poème. Premièrement, on peut remarquer qu'effectivement certains accents métriques correspondent aux accents de la musique qui sont, rappelons-le, un accent principal sur le troisième temps de chaque mesure (« one drop ») et deux accents secondaires sur les deuxièmes et quatrièmes temps de chaque mesure (« skank »). De manière générale les accents métriques des vers sont placés sur le troisième temps de chaque mesure, et les contre-accents sur les deuxièmes et quatrièmes temps. Ainsi, le mot « doun » dans les vers 1 et 2, « drum » dans le troisième vers et la première syllabe de « moving » au quatrième sont calés sur le coup de grosse caisse et de caisse claire ; dans chaque vers une syllabe tombe sur le deuxième ou le quatrième temps accentués (par exemple dans le premier vers « shock », « bubble », « beat » et « bouncing »).

Ainsi, certains mots semblent en quelque sorte suraccentués puisqu'ils occupent des positions marquées métriquement à la fois dans le langage et dans la musique, d'autant que, nous y viendrons, les monosyllabes sont aussi accentués « naturellement » dans la langue. Mais cette apparente simplicité ne doit pas masquer une multitude de phénomènes qui échappent à cette structure métrique, ou du moins la mettent en tension. Chaque mesure musicale correspond à une séquence métrique constituée de deux groupes accent/contre-accent, elle correspond dans notre notation à une séquence « B o B o», ce qui fait apparaître un décalage entre la mesure musicale et le mètre, puisque le premier mot de chaque vers est situé dans une position de contre-accent : le début de la mesure ne correspond pas au début du vers, qui pourrait être ici assimilé à un mètre iambique (un contre-accent suivi d'un accent). Mais, à l'écoute de performances de ce poème avec musique, il apparaît un décalage net entre la structure métrique du vers et celle de l'accompagnement : le premier mot de chaque vers n'est pas situé sur le deuxième temps de la première mesure, mais sur le quatrième temps de la mesure précédente. La voix (qui, rappelons-le, est doublée tout du long par basse)

commence donc avant le début de la mesure, effet rythmique qualifié d'anacrouse par les musiciens et qui introduit une première tension entre rythme musical et rythme du langage. Ainsi, l'accent virtuel est placé à la fin du vers si, comme nous l'avons fait, on propose une scansion basée sur la métrique des vers, mais il correspond en fait au troisième temps de la deuxième mesure de chaque phrase musicale[11]. Une notation centrée sur la musique serait plus proche de ce type de schéma, où les chiffres représentent les temps de chaque mesure et les symboles « s » (pour « skank ») et « D » (pour « drop ») rappellent les temps accentués :

```
  s          s       D    s       s    D   s         s       D    s
Shock-black bubble-doun-beat bouncing     rock-wise tumble-doun soun
  4  |  1    2       3    4 |  1  2    3   4  | 1    2       3    4|
```

Cette notation fait clairement apparaître le décalage entre les mesures musicales et la structure métrique, ce qui a aussi pour conséquence que la syntaxe du poème entre en tension avec l'organisation musicale de l'accompagnement. On comprend aussi que certains mots qui occupent une position d'accent métrique sont placés sur le premier temps de chaque mesure, qui est précisément le seul temps qui n'est pas accentué par les musiciens. Ainsi « black », « wise » « drop » où la première syllabe de « bouncing », « music » et « story » sont accentués dans la diction mais prennent un relief particulier car ils correspondent à un temps musical inaccentué. A l'inverse, certains accents musicaux ne sont pas marqués par aucune syllabe, comme l'indiquent les accents virtuels à la fin des trois premiers vers. Enfin, il faut rappeler que les accents musicaux ne sont pas toujours réalisés, ils peuvent être eux-mêmes actuels ou virtuels. Dans l'ensemble, la batterie joue en continu et donc le troisième temps est presque toujours marqué, mais les accents de guitare et de piano sont fréquemment éliminés

[11] Dans la plupart des morceaux de reggae, les mesures sont des mesures à quatre temps et les progressions harmoniques et les phrases musicales se déploient sur des ensembles de deux, quatre, huit, seize ou trente-deux mesures. On retrouve ce phénomène dans le blues ou le jazz par exemple.

(ici encore, on peut noter que la sortie ou l'entrée du « skank » ne correspond pas au début d'une mesure, il peut très bien disparaître ou réapparaître au milieu d'une mesure).

A cette première couche de complexité rythmique qui engage les relations entre mètre et mesure musicale, il faut ajouter celle des relations entre mètre et rythme « naturel » du langage. Dans notre scansion, la ligne supérieure fait clairement apparaître une accumulation de syllabes accentuées dans les trois premiers vers, due à l'emploi de monosyllabes (qui reçoivent chacun un accent de mot sur leur unique syllabe). Dans le troisième vers, le nombre de syllabes correspond exactement au nombre d'accents et de contre-accents du mètre et au nombre de temps de chaque mesure musicale. Les deux premiers vers ont une structure identique du point de vue des accents linguistiques : deux séquences de trois syllabes accentuées et une syllabe inaccentuée. Toutefois, la deuxième syllabe de « bubble » et de « tumble », inaccentuée dans la langue courante, correspond en fait à un double contre-accent métrique et à un contre-temps musical : cette syllabe tombe entre deux temps de la mesure, contrairement à la deuxième syllabe de « bouncing » ou de « music », qui elle tombe sur un temps accentué de la mesure (un contre-accent métrique).

On voit donc se dessiner une première limite de ce type de notation, en l'occurrence relative au statut des contre-accents. On se rend compte en effet que nombre de syllabes accentuées sont en position de contre-accent dans la structure métrique ; pour Attridge, il faut alors parler de « démotion », au sens où une syllabe normalement accentuée occupe une position faible dans le mètre. Dans la notation choisie, le phénomène de démotion serait omniprésent. Mais il faut aussi tenir compte du rapport entre les accents et les contre-accents métriques et les temps forts et faibles des mesures musicales puisque, comme nous l'avons vu, les contre-accents métriques correspondent en fait à des temps accentués dans la musique (au « skank »). Pour contourner ce problème, on peut proposer une autre notation, dédoublée, où les contre-accents deviennent des accents secondaires (marqués par le symbole « b »), ce

qu’ils sont effectivement dans la mesure musicale (l’accent primaire étant placé sur le troisième temps) :

```
  /     /    /   x   /    /    /  x
Shock-black bubble-doun-beat bouncing
  b  ô  B  ô b  o    B ô  b ô  B ôb     [oBo]

 /    /    /   x   /    /   / x
rock-wise tumble-doun soun music
b  ô B  ô b   o   B ô  b ô Bôb          [oBo]

  /    /   /     /     /    / x
foot-drop find drum blood story
  b ô  B ô b  ô  B ô   b ô  Bôb         [oBo]

 /    /    x x  x  / x   x  x  /  x     /     / x
bass history is a moving is a hurting black story
b  ô B    o b  o  B o   b  o  B  o     b  ô  Bôb
```

Dans cette notation, chaque mesure musicale correspond à une séquence « B o b o B o b o », chaque temps étant marqué par un accent primaire ou secondaire avec, entre chaque temps, un contre-temps qui est effectivement réalisé par la cymbale charleston (qui effectue des croches, voire des doubles croches). Le symbole « b » correspond donc au « skank », le symbole « B » correspondant soit au premier temps de la mesure, inaccentué (en toute rigueur il faudrait le considérer comme un accent virtuel du point de vue musical), soit au troisième temps (l’accent musical le plus marqué). Cette version a le mérite de faire disparaître le problème de la multiplication des démotions, mais elle lui en substitue un autre, celui de la multiplication des contre-accents virtuels (marqués par « ô »). Le dernier mot de chacun des trois premiers vers comporte trois accents métriques : un accent principal, un accent secondaire et, entre les deux, un contre-accent qui est nécessairement virtuel puisque le mot

ne comporte que deux syllabes. Pour Attridge, la dernière syllabe du mot correspond à une promotion : il s'agit d'une syllabe inaccentuée dans la langue courante mais qui occupe une position accentuée dans le mètre et, dans ce cas, dans la mesure musicale.

Ces deux notations, et plus encore la nécessité même de proposer deux notations, indiquent la complexité des tensions entre l'accentuation du langage courant, de la métrique et de la musique. Il semblerait que l'on ait une sorte de structure basique abstraite, où chaque syllabe et du coup chaque mot correspondrait à une position métrique (accent primaire, accent secondaire, contre-accent) et à une position dans la mesure (temps fort, temps faible, contre-temps) : le troisième vers correspond presque parfaitement à ce schéma, chaque syllabe correspond à un temps de la mesure musicale, une noire, sauf les deux dernières syllabes. Sur cette structure auraient lieu des variations avec, par exemple des mots de deux syllabes, qui peuvent soit la renforcer, soit entrer en tension avec elle. La deuxième syllabe de « bubble » et « tumble » est prononcée de manière métrique, elle correspond à un contre-temps musical, à une croche : deux syllabes sont prononcées en l'espace d'un temps (d'une noire), la deuxième se situant juste au milieu de deux temps, ce qui produit un effet d'accélération mais ne rompt pas avec la structure binaire qui est juste dédoublée. Par contraste, la première syllabe des mots « bouncing », « music » est comme allongée ou étirée pour durer jusqu'au deuxième temps où est placée la deuxième syllabe. Autrement dit, la première syllabe couvre plus qu'un temps musical, contrairement à ce qui se passe dans le reste du vers, et on entend clairement dans la diction un effet de ralenti et de syncopation sur cette syllabe. Les musiciens transcriraient le rythme du mot « bouncing » par une noire pointée et une croche (c'est-à-dire un temps et demi et un demi-temps), ce qui apparaît aussi dans la deuxième notation métrique où la première syllabe recouvre un accent et un contre-accent virtuel. Cet effet rompt clairement avec la structure binaire du poème, la syncopation introduisant un élément

ternaire ; de manière générale, l'ensemble de l'accompagnement joue sur cette tension entre mesures binaires et ternaires. Elle s'illustre aussi dans ce vers :

```
  / x x     x  /    x   /    x    x   /  x
measuring the time for bombs and for burning
  B     o3     B    o   B       ö     B  o
  B o b     o  Bô[b]o   B    o [b]o   B ôb
```

Dans la première partie, chaque syllabe correspond à une position métrique, alors que dans la deuxième, on n'a que deux syllabes pour trois positions métriques : dans la première notation, ce phénomène apparaît comme le passage d'un triple contre-accent (qui correspond aux temps de la mesure) à un double contre-accent ; dans la deuxième on voit apparaître un accent secondaire virtuel. A l'écoute, il apparaît clairement que les deux mots « and » et « for » sont prononcés en fait sur une structure ternaire hétérogène à la structure rythmique du poème, ils ne sont pas hors mesure, mais syncopés ; ils obéissent à une autre structure qui ne peut être adéquatement notée dans le système que nous avons adopté[12]. On retrouve exactement le même phénomène dans :

```
   /      /   x   x  /   x    x    /   x
(cooled doun to the pace of the struggle)
   o      B     ö    B      ö      B  o   [B]
   b   ô  B ô b   o  B  ôb    o    B  o   [bB]
```

Le quatrième vers du refrain mérite aussi d'être analysé d'un point de vue métrique ; alors que dans les trois premiers vers on avait plutôt quelque chose de l'ordre d'une structure

[12] Cette « hésitation » entre une mesure binaire et une mesure ternaire produit des effets de syncopation qui sont typiques des musiques de l'Atlantique noire, elle est la base du « swing » recherché par les musiciens de jazz par exemple. Elle participe en fait d'une forme de polyrythmie, c'est-à-dire l'exécution simultanée de deux rythmes qui ont une mesure différente, qui est typique des musiques africaines. Le système de notation de la musique occidentale, d'inspiration mathématique, ne dispose pas de moyens adéquats pour noter ce type de phénomènes : une mesure de deux temps n'est, par définition, pas divisible en trois, et vice versa.

à peu prés régulière avec une tension en fin de vers, il semble qu'ici on ait une rupture plus franche avec une multiplication du nombre de syllabes qui produit un effet de dédoublement. Dans la première notation, on voit apparaître des triples contre-accents et dans la deuxième on s'aperçoit que tous les accents (primaires et secondaires) et tous les contre-accents correspondent à une syllabe ; on a comme une amplification du phénomène observé sur « bubble » et « tumble ». Ce dédoublement correspond à un changement dans la syntaxe du poème, et des mots grammaticaux, habituellement inaccentués, se trouvent placés dans des positions accentuées, métriques ou musicales, comme l'auxiliaire « is ». Cette capacité à dédoubler le rythme est typique des pratiques des DJs. Dans les autres strophes du poèmes, on observe des va-et-vient constant entre une tendance à accélérer le rythme en dédoublant les syllabes et donc en occupant toutes les positions métriques (accents et contre-accents) et musicales (temps et contre-temps), soit à le ralentir en faisant correspondre une syllabe à un accent et à un temps. Le premier cas s'illustre dans des vers comme

```
  /   x (/) x   / x     x    x   /  x
shape it into violence for the people
  B       o3    B         o3     B  o    [Bo]
  B   o  b  o   B o     b    o   B  o  [boBo]
```

[…]

```
  /  x x  x   / x x  x /   x x    /
Rhythm of a tropical electrical storm
  B     o3    B    o3  B     ö    B
  B  o b  o   B o b  o B   o b ô  B   ô
```

Il implique que certaines syllabes soient promues, comme la première syllabe de « into » et la dernière de « electrical » ou les prépositions « for » et « of ».

Le deuxième cas s'illustre le plus clairement dans le passage suivant :

```
 (/)   /          (/)    /          (/)   /  x
Slow drop.        make stop.        move forward.
  o    B    [oB]   o     B    [B]    o    B  o    1/3[B]
  b ô  B  [oboB]   b  ô  B [oboB]    b  ô B ôb
```

L'effet d'adéquation entre rythme de la langue, rythme métrique et rythme musical est renforcé par les arrangements musicaux : les mots sont prononcés et doublés par la basse, puis la batterie continue seule et marque les temps qui correspondent aux positions métriques virtuelles. De manière générale, la plupart des vers du poème alterne entre ces deux tendances, simple et dédoublée (auxquelles il faut ajouter, rappelons-le les motifs ternaires) :

```
  /  x   x  x  /     /    /  x
Thunda from a bass drum sounding
  B     o3     B     o    B  o    [Bo]
  B  o   b  o  B  ô  b ô  B ôb   [oBobo]
```

[…]

```
  /     /  x x    x  /   x   /  x
flame-rhythm of the time of turning
  o     B     o3     B   o   B  o    [Bo]
  b  ô  B  o b    o  B  ôb ô B ôb   [oBobo]
```

De manière générale, on voit bien les effets de décalages entre la métrique et la musique : le nombre de positions métriques virtuelles en fin de vers varie constamment avec quatre types de décalage dans la première notation et pas moins de huit dans la deuxième notation. La première syllabe de chaque vers peut être située sur le premier temps de la mesure, avant ou après ; de même un vers peut s'enchaîner directement sur le vers suivant ou

nécessiter une pause plus ou moins longue. Du point de vue accentuel, si l'on prend en compte les trois niveaux rythmiques (linguistique, métrieu et musical), on obtient une grande variété de syllabes qui peuvent être marquées sur un, deux ou trois niveaux, ou sur aucun. Cela ne tient pas compte des divers types d'accents métriques (accent primaire, accent secondaire ou contre-accent) et musicaux (« skank » et « one drop »), et il faudrait donc introduire des distinctions encore plus subtiles, par exemple entre des syllabes accentuées aux trois niveaux mais placées sur le troisième temps musical, marqué par la batterie (comme « doun » dans le premier vers) et d'autres du même type mais placées sur le deuxième temps, marqué par l'accord de guitare et de piano (comme « black » et « beat »). Il faudrait également prendre en compte les accents musicaux virtuels, qui ne sont pas joués mais qui sont quand même intégrés à la mesure ; il peut s'agir de silences au sens musical du terme ou d'effets de type dub qui consistent à éliminer par moment les notes réalisées par tel ou tel instrument (dans notre notation, nous n'avons fait apparaître que les positions métriques virtuelles, qui ne correspondent en rien aux accents musicaux, actuels ou virtuels).

Enfin, il faudrait analyser la structure rythmique globale du poème : on pourrait observer que le principe de dédoublement repéré par Attridge est contourné aussi bien du point de vue syllabique (avec les tensions entre binaire et ternaire que nous avons évoquées) que du point de vue architectural. Si la plupart des strophes comportent quatre vers (soit huit mesures musicales), la troisième en comporte cinq ; alors qu'après les deux premières strophes on a deux mesures musicales supplémentaires, une forme de pont ou de transition qui s'ajoute à la structure de base, ces deux mesures après la troisième strophe sont employées pour compenser l'addition d'un vers supplémentaire (qui comporte deux mesures, il faut donc en ajouter deux pour respecter la structure des phrases musicales qui font toutes quatre mesures, sauf les deux ponts des strophes 1 et 2). De même, à la fin, la structure musicale semble suggérer qu'au lieu d'une strophe de quatre vers qui irait de « Slow drop » à « they

will do it », on a en fait une strophe raccourcie d'un vers (« Slow drop. make stop. move forward. ») dont le nombre irrégulier de mesures est complété par une partie instrumentale avant d'entamer une nouvelle strophe sur « dig doun to the root of the pain » : « slow drop. make stop. » constitue en fait un vers entier du point de vue métrique, soit deux mesures musicales, et « move forward » correspond donc à un demi-vers ou une mesure musicale, complétée par l'ajout d'une mesure instrumentale. A l'écoute de l'enregistrement, il semble clair que du point de vue musical, le premier vers de la reprise finale du refrain correspond en fait au dernier vers de la strophe précédente.

On voit donc l'incroyable complexité des phénomènes rythmiques dans ce poème, et la difficulté de l'abstraire sous une structure métrique abstraite : aussi bien dans la musique que dans le langage, et dans la relation entre les deux, cette structure est toujours déjà dépassée par l'interprétation effective du rythme. Selon le modèle établi au chapitre 5, le rapport à la règle, en l'occurrence métrique, ne se comprend que comme une renégociation constante : la règle est sans cesse déconstruite et reconstruite. Dans 'Reggae Sounds', le rythme musical est loin d'être simple et comporte beaucoup d'éléments qui ne peuvent se résumer à la répétition d'un schéma toujours identique : les accents structurels ne sont pas toujours réalisés, d'autres sont ajoutés ; la batterie et les percussions opèrent souvent des brisures de rythme, des écarts perceptibles vis-à-vis du schéma métrique ; les phrases musicales ne contiennent pas toutes un nombre « juste » de mesures. De même, certaines syllabes coïncident effectivement avec les accents forts de la musique, mais d'autres sont tout bonnement impossibles à faire entrer dans la division en temps de chaque mesure, certains mots ou syllabes semblent totalement détachés du « one drop ». Il y a aussi des vers qui commencent au milieu d'une mesure et des moments où l'enchaînement des vers du poème oblige les musiciens à ne pas respecter l'ordre attendu des phrases ou des mesures.

Il existe bien sûr des poèmes qui sont bien moins complexes que ‘Reggae Sounds’, et qui s’inscrivent de manière plus claire dans un schéma métrique contraignant ; nous incluons en annexe des scansions simplifiées d’autres poèmes qui illustrent la diversité des pratiques rythmiques des dub poets. Pour autant, l’approche métrique, même raffinée comme celle d’Attridge, nous semble insuffisante pour rendre compte de ce qui se passe réellement dans les performances, ni d’un point du vue musical, ni d’un point de vue linguistique :

> This representation of the rhythmic details of EPMD’s performance[13] still leaves out many subtleties, like pronounced stresses that fall just before or after the beat of the accompaniment. The catchy quality of the rhythm of rap is in part due to the way the performance to some degree reflects, to some degree deforms, both the natural rhythms of the language and the metronomic beat of the accompaniment, playing between them with a virtuosic freedom that is inherited from a black musical tradition with a long history. (Attridge, 1995 : 92-93)

Vers une nouvelle conception du rythme

Une grande partie des poèmes de notre corpus présente des caractéristiques rythmiques communes avec ‘Reggae Sounds’ : mise en relief des sons du langage, construction de chaînes sonores, correspondance métrique et variations rythmiques entre le rythme du langage et le rythme musical. Par ailleurs, la confusion entre rythme et métrique est ancienne et omniprésente dans la tradition poétique occidentale, où très souvent le rythme n’est analysé que comme métrique :

> Le rythme est un mouvement, non un compte. Etymologiquement un flux. La métrique est un moyen de mesurer ce flux et une mesure de ce flux. C’est toute l’histoire de la notion de rythme qui explique la

[13] EMPD est un des groupes pionniers du rap, créé dans les années quatre-vingt à New York.

> fusion, jusqu'à ne plus faire la différence entre ces deux notions distinctes, le rythme et sa mesure. (Dessons & Meschonnic, 1998 : 24)

C'est sans doute ce type de raisons qui poussent la plupart des critiques de la dub poetry à la réduire à un usage métrique du langage, alors que tous les dub poems ne sont pas métriques et que, même pour les poèmes métriques, le rythme du langage ne se réduit jamais à un système abstrait de règles, il excède toujours la métrique. Les poètes semblent quant à eux plus conscients de cette confusion, comme Brathwaite qui déclare :

> What is even more important, as we develop this business of emergent language in the Caribbean, is the actual rhythm and the syllables, the very software, in a way, of the language. What English has given us as a model for poetry, and to a lesser extent prose (but poetry is the basic tool here), is the pentameter. […] But we have been trying to break out of the entire pentametric model in the Caribbean and to move into a system which more closely and intimately approaches our own experience. (Brathwaite, 1984 : 9-12)

Mais s'il faut dénoncer la réduction de la poésie occidentale à des pratiques métriques (ce que Brathwaite fait avec provocation), ce danger d'abstraction du rythme en un système abstrait de règles est tout aussi présent pour les dub poets. C'est ce que signale Breeze par exemple : « My criticism at this point is that there is not enough experimentation with the form and it is becoming as constraining in its rhythms as the iambic pentameter » (*in* Donnell &Welsh, 1996 : 498). Pour des raisons idéologiques (afrocentrisme radical) ou économiques (répétition à l'identique de formules qui ont un succès commercial), certains dub poets et DJs en sont venus à faire de la métrique reggae une contrainte formelle qui étouffe la créativité et la versatilité qui caractérisent la diction des DJs. A l'inverse, d'autres poètes comme Brathwaite dans 'What Marcus Tellin Us', dénoncent précisément cette tendance à enfermer le rythme dans une métrique :

Captured by ye claps into a riddum prison out

Of which he beats & beats & beats in vain

Ut utter utterly like butterfly un

Beat un

Beat & utt

Early be

Atified

Certains critiques sont aussi conscients de ce danger d'abstraction et de formalisation du rythme :

> […] the reggae rhythms in dancehall music are often characterised by the considerable flexibility of the deejay's chant style, which is not necessarily located on the back-beat. […] Dub poetry, on the other hand, in its dogged adherence to the reggae back-beat, quite often phrasing in ways which are counter to the natural rhythms of speech, can sound as if it has been stretched awkwardly to find its way into the grooves of the music. In time, the rhythmic patterns of some dub poetry became quite predictable and standardised. (Dawes, 2004 : 88)

Nous comprenons bien le mécanisme que Dawes essaye de démonter, pourtant plusieurs points nous semblent inacceptables dans ces propos. Premièrement, nous ne comprenons pas l'acharnement de Dawes à attribuer ce type de pratiques spécifiquement aux dub poets. Nos observations nous pousseraient plutôt à tirer des conclusions inverses : la démarche des dub poets nous semble plus aboutie et consciente que celle de nombre de DJs et de chanteurs en quête d'une popularité et de profits économiques à court terme. Rappelons que Johnson, Zephaniah et Breeze (comme d'ailleurs Mutabaruka ou Smith) s'inscrivent dans une culture littéraire et sont donc conscients des enjeux poétiques et politiques des systèmes métriques.

Cette attitude conduit aussi Dawes à construire la figure du DJ comme un mythe originel pur dont la dub poetry serait un dévoiement.

A notre sens, ces tendances à l'abstraction du rythme du langage à une métrique, à la métrisation du langage, s'observe aussi bien chez certains DJs que chez certains poètes, et elles sont un indice de la valeur poétique de ces textes, ou de leur absence de valeur. C'est ce que suggèrent Brown, Morris et Rohlehr :

> Dub poetry is at its worst a kind of tedious jabber to a monotonous rhythm. At its best it is the intelligent appropriation of the manipulatory techniques of the DJ for purposes of personal and communal signification. […] One danger that does exist, though, is to believe that riddim can or should be allowed to become the sole foundation of the dub poem's appeal. The better poets avoid this pitfall, first of all by making subtle variations in tone, pace and the heaviness of the beat. (Brown, Morris & Rohlehr, 1989 : 18)

Le rythme chez Meschonnic

Les propos précédents renforcent l'idée que le rythme excède toujours la métrique, aussi bien dans le domaine linguistique que musical. Nous nous proposons de déployer une telle vision à partir de la théorie linguistique et poétique du rythme de Meschonnic, qui a consacré une grande partie de son œuvre à faire cette nécessaire « critique du rythme »[14]. Une vision telle vision du rythme fait un retour au sens étymologique : le rythme est de l'ordre du flux et du mouvement, alors que la métrique est de l'ordre de la fixité et du système. On peut déceler dans le rythme une tendance à la répétition constamment contrée par une tendance à la variation, la métrique recèle quant à elle l'essentialisation de ces tendances en une structure :

[14] Par commodité, nous ne citerons que des extraits du *Traité du rythme*, co-écrit avec Gérard Dessons. Le lecteur trouvera dans la bibliographie des références détaillées concernant la critique du rythme opérée par Meschonnic.

> La part prépondérante de la métrique dans la définition courante du rythme a pour premier effet de confondre une *structure* – les schémas métriques, dactyle, spondée, sont des constructions – avec une *périodicité*, le retour à intervalles plus ou moins réguliers, mais sensible, d'un même événement, une alternance du même et du différent […]. (Dessons & Meschonnic, 1998 : 25)

Attridge formule la même idée de manière différente (sans que sa théorie puisse toutefois en rendre compte de manière aussi pertinente que celle de Meschonnic) :

> Rhythm is a patterning of energy simultaneously produced and perceived; a series of alternations of build-up and release, movement and counter-movement, tending toward regularity but complicated by constant variations and local inflections. […] Meter is an organizing principle which turns the general tendency toward regularity in rhythm into a strictly-patterned regularity, that can be counted and named. (Attridge, 1995 : 3-7)

Une fois distinguée de la métrique, la notion de rythme « s'oppose à la conception métricienne du rythme, et l'*englobe* » (Dessons et Meschonnic, 1998, 27) : le rythme est organisation de tout ce qui est mouvement dans le langage, ce qui dépasse largement les simples structures métriques. On peut alors le définir ainsi :

> Il s'agit, pour commencer, de retrouver, pour en repartir, l'ancienne définition du rythme chez Héraclite […]. Elle consistait en l'organisation de tout ce qui est en mouvement, par rapport à l'organisation formelle des choses fixes. Il suffit d'y penser pour voir immédiatement qu'elle convient spécifiquement au langage, envisagé comme *discours*, non comme *langue*. Discours, c'est-à-dire inscription de celui et de celle qui s'énonce, en parlant ou en écrivant. Car le discours est l'organisation de ce qui est mouvement dans le langage. On peut alors redéfinir *le rythme dans le langage comme l'organisation du mouvement de la parole*, « parole » au sens de Saussure, d'activité individuelle, écrite autant qu'orale. (Dessons & Meschonnic, 1998 : 26)

Le rythme est toujours lié à un sujet chez Meschonnic :

> Si le rythme est regardé comme l'organisation d'un mouvement de la parole, il impose et entraîne une réflexion spécifique sur l'énonciateur de cette parole, le sujet de cette parole, car ce mouvement est de lui, tout en étant émis dans une langue. […] La définition est à compléter: *le rythme est l'organisation du mouvement de la parole par un sujet.* (Dessons & Meschonnic, 1998 : 28)

Il ressort de cette définition du rythme qu'il est la révélation dans le langage de la présence d'un sujet, qui n'est pas le poète mais plutôt la manifestation d'une contingence radicale qui se re/crée à chaque performance du poème. Meschonnic reconnaît d'ailleurs ce caractère contingent qui fait du « sujet du poème » une entité contenue dans sa performance même. Le sujet du poème se confond avec le rythme, comme principe d'organisation d'une performance linguistique spécifique :

> Il faut donc postuler un sujet spécifique, sujet du poème, sujet de l'art. Ce sujet, sujet de l'écriture, produit un effet spécifique sur le sujet de la lecture. Tout ce que *fait* son discours constitue de part en part la subjectivation de son discours : à la limite, tout ce qui est dans ce discours porte la marque reconnaissable de ce sujet. (Dessons & Meschonnic, 1998 : 44)

Dans cette acception, le rythme cesse d'être un à-côté sonore du langage, une décoration esthétique qui viendrait appuyer ou contredire le sens des mots. Cette conception implique de critiquer et de dépasser la distinction entre le sens (la syntaxe) et les sons (le rythme) du langage. Le rythme est l'organisation combinée du son et du sens dans une parole spécifique à un sujet :

> Il est nécessaire d'entendre le rythme, c'est-à-dire entendre qu'il y a du sujet. Un sujet. […] C'est pourquoi quand il y a poétique du rythme, ce n'est pas du son qu'on entend, mais du sujet. Il est

> l'invention de sa propre historicité, qui est sa spécificité. Dans ce système du texte, la double articulation du langage, pertinente sur le plan de la langue, n'existe plus. (Dessons & Meschonnic, 1998 : 44)

Ainsi, le rythme peut être perçu comme un principe d'organisation du langage qui vise à restaurer la continuité entre des éléments dissociés dans les approches linguistiques et littéraires conventionnelles : le son et le sens, la parole et la langue, le concret et l'abstrait. La réduction du rythme au mètre participe d'une vision discontinue et hiérarchisée du langage, où les manifestations concrètes sont subsumées à des règles abstraites et universelles :

> Il est certain que la représentation classique du rythme s'intègre dans la représentation commune et ancienne du langage comme discontinu, le discontinu du signe, composé d'éléments hétérogènes (signifiant et signifié), le discontinu des mots entre eux comme unités discrètes et autonomes, et le discontinu des phrases entre elle comme unités grammaticales de la langue. (Dessons & Meschonnic, 1998 : 41)

A l'inverse, la conception du rythme développée par Meschonnic implique de rétablir le langage comme flux ininterrompu ou comme solution de continuité :

> Ce que la théorie nouvelle du signe doit reconnaître, c'est tout ce qu'il y a aussi dans le langage et qui est de l'ordre du continu, entre le corps et le langage, entre une langue et une littérature, entre une langue et une pensée: un ensemble de dispositifs signifiants qui sont des sémantiques du continu. (Dessons & Meschonnic, 1998 : 38)

Le rythme est ce qui fait la force d'un discours, sa signifiance qui est distincte de sa signification. La signifiance au sens de Meschonnic recouvre l'ensemble des processus par lequel un sujet peut investir son discours, se réapproprier le langage dans un acte de parole, densifier le langage pour le subjectiver au maximum :

> *Subjectivation du discours* désigne l'effet de ce qui apparaît dans un texte quand on y considère le fonctionnement du rythme comme la matière d'une sémantique spécifique, d'une activité qui n'est pas celle de la désignation du sens mais de la constitution de séries rythmiques et prosodiques. (Dessons & Meschonnic, 1998 : 43-44)

La signifiance est le « processus qui consiste à produire du sens » (Dessons & Meschonnic, 1998 : 235), on pourrait ajouter par le langage et dans le langage : elle est l'effet produit par le rythme comme principe d'organisation du mouvement de la parole. Voici comment elle se manifeste concrètement dans le langage :

> Il y a plutôt à parler d'une sémantique sérielle, avec une paradigmatique et une syntagmatique rythmique et prosodique – l'organisation des signifiants consonantiques-vocaliques en chaînes thématiques, qui dégage une *signifiance* – organisation des chaînes prosodiques produisant une activité des mots qui ne se confond pas avec leur sens mais participe de leur force, indépendamment de toute conscience qu'on peut en avoir. (Dessons & Meschonnic, 1998 : 43-44)

Meschonnic propose d'expliquer et de noter le rythme de textes et de performances en fonction de leur signifiance. Pour ce faire il se livre à une relecture critique de nombreux textes d'analyse linguistique ou littéraire et s'intéresse particulièrement aux phénomènes d'accentuation et de contre-accentuation provoqués par les recompositions continuelles des différents types d'accents habituellement distingués en linguistique[15]. La multiplication des accents, leur prolifération et les jeux de renvois et d'échos qu'ils suscitent constitue la force

[15] La reconnaissance du langage comme processus continu implique de rejeter les catégories discontinues de certaines théories du langage. L'exemple du contre-accent (la suite de deux accents en français) est pertinent à ce titre : « Anarchiste, non, le contre-accent ne l'est pas. Ou alors tous les discours le sont, et les sujets aussi, qui nécessairement, s'y réalisent. Simplement, le phénomène accentuel du contre-accent témoigne de la pluralité interne de l'accentuation, puisqu'il invalide, comme critère distinctif du rythme, la *nature* des accents – qui peuvent être indifféremment positionnels, prosodiques, ou métriques – pour ne retenir que leur *fonction* rythmique » (Dessons & Meschonnic, 1998, 154).

poétique d'un texte ou d'une performance. Le discours réellement poétique se distingue donc en ceci qu'il tend vers une saturation de l'intensité rythmique, une signifiance maximale, un accroissement de la force de la parole :

> En ce sens, la beauté d'un vers n'a plus rien à voir avec la notion traditionnelle de forme. Elle est une catégorie spécifique de la sémantique. On ne fait là que retrouver une proposition d'Ezra Pound qui définissait la poésie « *Language charged with meaning to the utmost possible degree* – du langage chargé de sens au plus extrême degré possible ». Où, curieusement, l'idée de la poésie rencontre implicitement l'idée même d'hermétisme. (Dessons & Meschonnic, 1998 : 172).

La parole poétique est donc celle qui se rend la plus obscure, la plus opaque, et ce du point de vue non pas tant de sa signification (ce que le poème dit, la désignation du sens) que de sa signifiance (comment le poème dit, la production du sens). Autrement dit, la parole poétique est aussi la parole autonome et anarchique qui est une résistance continue et continuelle à ce que Meschonnic appelle le discontinu du signe ; elle est la manifestation de la présence d'un sujet par un usage rythmique du langage.

La théorie du rythme de Meschonnic permet de comprendre ce qui est en jeu dans un poème comme 'Reggae Sounds' de manière infiniment plus fine et pertinente qu'une simple approche métrique comme celle d'Attridge. Les critiques les plus attentifs et les plus sensibles font des constatations qui vont dans le même sens : « With their special feeling for the effect of different vocal sounds, the building of chains of words and sounds, they create a structure of rhythm and sound […] » (Habekost, 1986 : 36). Habekost revient par ailleurs souvent sur les notions de chaînes de mots ou de chaînes de sons. Mais il confond le rythme avec une structure alors qu'il est organisation du mouvement, création de chaînes sémantiques et prosodiques et concentration de l'énergie et de la force du langage (phénomènes qu'Habekost

aperçoit sans les distinguer clairement de la métrique). C'est en cela que le rythme est fondamental dans la dub poetry, il est l'élément qui permet de faire de la performance poétique une expérience de mise-en-puissance, selon la fameuse expression « word sound have power ». Le rythme est l'un des champs où s'exerce une résistance poétique et culturelle, il est indissociable des stratégies d'opacification du langage abordées au chapitre précédent. En ce sens, il est le processus par lequel le langage est déconstruit et reconstruit, déplacé et replacé, le rythme n'est autre que la manifestation physique de la puissance re/créatrice et poétique du langage.

Meschonnic propose de nouvelles méthodes de notation du rythme qui puissent rendre compte de l'intensité sémantique et rythmique des poèmes. On peut par exemple manifester les chaînes vocaliques et consonantiques par des arborescences au-dessus et en dessous des vers ; nous transcrivons la première strophe en annexe selon ce modèle. Cette notation permet de dépasser les grilles d'analyse classiques du rythme et de lever les contradictions d'une notation métrique :

> On verra qu'une notation progressive de la force accentuelle et des échos consonantiques-vocaliques rend avec certainement plus d'exactitude que la scansion métrique binaire les effets croissants et décroissants d'intensité rythmique ou prosodique. Mais cette notation ne note plus des figures de rhétorique (allitérations, assonances, avec des effets de sens localisés). Elle note une poétique, c'est-à-dire la systématique d'un discours qui est seul à lui-même son unité. Toutes les autres unités – par exemple des figures – sont à la fois plus petites que le texte, parce qu'elles sont dedans, et plus grandes que lui, parce qu'elles sont dans la langue. Elles ne disent rien de sa spécificité. (Dessons & Meschonnic, 1998 : 45)

Ces propos s'illustrent assez bien dans la comparaison entre les notations inspirées d'Attridge et celles inspirées de Meschonnic : la première strophe de 'Reggae Sounds' pousse à son maximum le principe de création de chaînes consonantiques et vocaliques et d'intensité

accentuelle. Il est plus difficile de noter cette dernière à partir des écrits de Meschonnic, notamment car il s'intéresse principalement à la langue française. Pour autant, on comprendra que dans cette strophe, il y va d'une forme de suraccentuation, de prolifération d'accents de toutes natures (linguistiques, musicaux, métriques), mais dont la fonction est de contribuer à la force rythmique du poème. Dans la suite du poème, l'intensité rythmique varie, comme nous l'avons vu, entre des moments de compression et des moments de relâchement ; cela s'applique aussi bien au sein d'un vers, que du point de vue de l'économie rythmique générale du poème.

La vision du rythme chez Meschonnic permet aussi de mieux comprendre le rythme des poèmes non-métriques, aussi bien des poèmes en prose (Breeze en a écrit de nombreux) que des poèmes en vers libres comme 'Naked' ou 'Dis Poem', et révèle les mêmes phénomènes d'intensité rythmique au-delà de toute considération métrique. Une telle analyse sur un vaste corpus de textes et de performances mériterait sans doute une étude en tant que telle, et nous n'en donnons ici qu'une première approche qui doit être complétée.

Note sur le rythme en musique

Bien que Meschonnic se refuse explicitement à le faire[16], on pourrait tenter d'étendre cette approche théorique du rythme à la musique. On constate chez les critiques la même tendance à abstraire la diversité des rythmes musicaux en structures métriques abstraites. Ce caractère métronomique du rythme en musique, au sens d'un ensemble de lois métriques, est perçu comme particulièrement problématique depuis l'émergence des musiques électroniques et la généralisation de l'échantillonnage et de l'usage de boîtes à rythmes pour remplacer les

[16] « La seconde conséquence est que la nouvelle définition n'est plus un universel. Elle n'est pertinente que pour le langage. […] Dans la mesure où cette définition du rythme apparaîtra comme spécifique au langage, il y aura à repenser alors ce qu'est le rythme pour la musique, ou la peinture, dans la nature » (Dessons & Meschonnic, 1998 : 26-27).

instruments acoustiques. On peut tenter de distinguer des structures métriques abstraites qui caractériseraient des styles au sein des musiques populaires jamaïcaines et de l'Atlantique Noire. Les ouvrages grand public sur le reggae regorgent de ce type de classifications et, comme nous l'avons vu, les musiciens emploient des termes spécifiques pour désigner ces structures. Pour autant, la diversité même de ces termes ainsi que les constantes pratiques de re/création d'anciens rythmes nous poussent à penser que ces structures métronomiques ont un caractère moins contraignant qu'il n'y paraît : elles sont en constante évolution et sont sans cesse réinterprétées et réarrangées.

En ce sens, il faut distinguer les structures métronomiques du rythme tel qu'il se manifeste dans une performance musicale. Des musiciens n'ayant jamais écouté de musique jamaïcaine peuvent techniquement jouer une partition de reggae, le morceau ne sonnera pas reggae pour autant. De même, si l'on programme une boîte à rythmes de manière purement métronomique, le rythme sera en quelque sorte écrasé et, comme le disent les musiciens, ne « respirera » ou ne « vivra » plus. Les musiciens ont aussi cherché des termes pour qualifier le rythme, non comme structure, mais comme organisation du mouvement[17]. Ces termes désignent tous une manière de rythmer la musique, de la faire vivre en la re/créant sans cesse, de manifester musicalement une présence. Le rythme apparaît alors non plus seulement comme une catégorie séparée de la musique (à côté de la mélodie et de l'harmonie), mais comme principe d'organisation générale du mouvement de la musique. Le rythme musical est l'intention donnée par les musiciens, le mouvement spécifique dans lequel ils interprètent leur partition et, ainsi, peut être rapproché du rythme de la parole au sens de Meschonnic. Les dub poets déconstruisent et reconstruisent rythmiquement le langage, les musiciens et ingénieurs du son dub déconstruisent et reconstruisent les rythmes musicaux. C'est pour cette raison

[17] C'est le fameux « swing » des jazzmen, le « blues », la « soul » ou le « groove » dans les musiques noires américaines, la « saudade » brésilienne, le « boogie », le « shuffle » ou le « drive » du batteur de rock.

qu’Onuora reste attaché à la dénomination dub poetry, car elle renvoie à une manière de produire du sens (un rythme) plus qu’à une structure (une métrique) :

> The label 'Dub Poetry' is not restricting. The thing what is unique about the Jamaican culture is also unique about Dub Poetry, the same thing: We Jamaicans have the ability to adapt a particular aspect of a foreign culture and after a while it becomes distinctly Jamaican. […] Henceforth it cannot be limited because then you're able to do anything. And when you say 'Dub Poetry' that makes it unlimited, if you said 'Reggae Poetry' it would be limited. But when I say 'Dub Poetry', I mean, it's unlimited because you can dub from now till'a morning: you can dub in a South African riddim, you can dub in a Kumina riddim, a Nyabinghi riddim, a Jazz riddim, a Reggae riddim, you can, -- you can dub! (*in* Habekost, 1986 : 127)

L’une des différences entre le rythme du langage et celui de la musique est que le premier serait, en apparence, l’œuvre d’un individu, d’un sujet/auteur, alors que le second implique une collectivité. Or, dans le contexte qui nous intéresse, les processus de re/création sont toujours déjà collectifs, ou plutôt collectivisés, communisés. Nous avons vu que les dub poets composent leurs poèmes comme des musiciens, et avec leurs musiciens : la composition des poèmes est un travail collectif qui se déploie aussi bien dans le champ musical que dans le champ linguistique. Habekost, dans son style caractéristique, n’hésite pas à déclarer : « Music becomes words and words become music and the rhythm is omnipresent » (Habekost, 1986 : 22). Si l’on admet l’idée d’une création collective, parfois malgré ce que les poètes eux-mêmes peuvent déclarer, il semble clair que le travail rythmique au niveau spécifique de l’organisation du mouvement de la parole est indissociable du travail rythmique des musiciens. On peut d’ailleurs noter que les dub poets travaillent le plus souvent avec des musiciens acoustiques (et pas des boîtes à rythme), reconnus par ailleurs comme des rythmiciens experts.

Il existe donc bien des dub poems que l'on peut qualifier de métriques, si l'on garde à l'esprit que l'usage métrique de la parole n'est qu'une des nombreuses modalités selon lesquelles le rythme peut se manifester dans un poème et que le rythme excède toujours la métrique, même dans un poème métrique – car le rythme est intensification maximale de la force de la parole, opacification totale du langage et manifestation de la présence d'un sujet. Il en va de même des accompagnements musicaux : la structure métronomique n'est qu'une petite partie de ce qui se joue dans le rythme comme organisation du mouvement de la musique. Ainsi, un morceau qui alterne plusieurs structures métronomiques ne nécessite pas un moins *un* rythme qui organise le mouvement d'ensemble du morceau : pour les musiciens, le « groove » d'un morceau s'applique à l'ensemble des parties et arrangements, il est l'intention qui gouverne l'interprétation et le mouvement d'ensemble du morceau. De même, un poème qui alterne plusieurs schémas métriques et rythmiques nécessite un rythme, la voix du poète comprise comme son investissement en tant que sujet dans sa parole :

> There is a whole vocabulary of tone and feeling contained in what Linton Kwesi Johnson has identified as 'bass culture'. Apart from variation in how a regular bass-line is employed, there is the technique of breaking up the poem, so that it varies between unaccompanied monologue and those sequences where the voice follows the contour of the beat. In 'Reggae for Dada', Linton Kwesi Johnson employs this technique in order to vary mood of the poem between sorrow for his father, relief at his release from Jamaican life and bitterness at the fact that the country could have offered no more than this mean, unchanging bareness. (Brown, Morris & Rohlehr, 1989 : 18)

Le fait que 'Reggae fi Dada' contiennent plusieurs types de rythmiques, métriques ou non-métriques, n'empêche pas qu'il s'agisse d'un poème, compris et interprété dans un mouvement général dont le rythme est la clé. De même les musiciens du Dub Band peuvent alterner des parties musicales très différenciées d'un point de vue rythmique et métrique sans perdre l'intention et l'intensité qui fait la qualité de toute performance authentique. Au niveau

de la performance, le rythme du poète et celui des musiciens se combinent et se renforcent pour organiser le mouvement d'ensemble de la performance.

Pour reprendre le vocabulaire de Meschonnic, il ne s'agit plus de distinguer la nature des éléments rythmiques (linguistiques/musicaux, métriques/non-métriques) mais seulement de s'attacher à leur fonction, leur contribution à l'économie rythmique générale de la performance musicale et poétique. C'est en ce sens exclusif qu'ils ont des fonctions similaires en performance que le rythme musical et le rythme de la parole peuvent en partie se confondre. 'Reggae Sounds', qui nous a servi de fil conducteur, offre un exemple frappant de cet usage combiné du rythme musical et du rythme de la parole. Même si chaque performance du poème fait intervenir les mêmes arrangements musicaux (le même « riddim », la même structure métronomique) et le même script (le même texte, la même métrique), le rythme est quant à lui à chaque fois différent, il est contingent à sa réalisation même dans l'espace/temps de la performance (on pourra, pour s'en convaincre, se livrer à des écoutes comparatives de diverses performances en musique de ce poème).

Conclusion

Pour conclure, nous voulons signaler un dernier élément de la théorie du rythme de Meschonnic qui nous renvoie au cœur même de notre sujet, c'est-à-dire à la question de l'oralittérature. En effet, Meschonnic propose de repenser la question de l'oralité et de l'écriture à partir de ses considérations sur le rythme :

> Dans la régie du signe, la division même du signe en un signifiant et un signifié, du son et du sens, ne laisse place qu'à la dualité de l'oral et de l'écrit. Aucun troisième terme n'est possible. L'oral, depuis Platon, est la voix vivante, l'élément phonique et auditif du parlé ; l'écrit n'en est que la transcription graphique. Un discours est soit oral, soit écrit. Cette dualité est le cadre des pédagogues, et celui des

> ethnologues, qui parlent ainsi de civilisations orales, au sens où elles ignorent l'écriture. Mais si le rythme est l'organisation du mouvement d'un discours par un sujet, avec son accompagnement prosodique, sa signifiance, on peut distinguer trois termes et non plus deux: l'écrit, le parlé, et un troisième mode, que le dualisme du signe masquait : on peut appeler *oral* le mode de signifier où caractérisé par un primat du rythme et de la prosodie dans le mouvement su sens. Mais parce que, […] avec l'*oralité*, c'est exactement du *rythme* au sens nouveau d'*organisation du mouvement d'une parole dans le langage* qu'il s'agit. En ce sens, le paradoxe de la littérature, dans l'infinité de ses réalisations, c'est d'être le lieu même où s'accomplit au maximum cette oralité. La littérature est l'oralité maximale. Cette distinction permet de ne plus confondre l'oral, au sens d'une maximalisation du rythme dans le mode de signifier d'un discours, avec le parlé, particulièrement avec l'imitation du parlé […]. L'oral, ainsi nouvellement défini, peut advenir autant dans le parlé que dans l'écrit. […] L'*oralité* est alors le mode de signifier où le sujet rythme, c'est-à-dire subjective au maximum sa parole. Le rythme et la prosodie y font ce que la physique et la gestuelle du parlé font dans la parole parlée. Ils sont ce que le langage écrit peut porter du corps, de corporalisation, dans son organisation écrite. Si l'oralité, en ce sens, est la réalisation même de ce qu'on appelle littérature, ou poésie, dans toute sa diversité, elle est immédiatement un critère de valeur. Et la valeur est bien le problème premier dans la reconnaissance d'une œuvre littéraire. Par là, son critère est la spécificité et l'historicité d'une œuvre – au sens où l'historicité est une tension des contraires : à la fois ce qui a, comme toute œuvre, sa situation historique et ce qui a pour activité d'en sortir indéfiniment. D'avoir une activité qui continue au-delà de son temps et même de sa culture, en quoi s'accomplit en elle la modernité comme présence indéfiniment continuée au présent. (Dessons & Meschonnic, 1996 : 45-46)

La théorie du rythme de Meschonnic repose sur une critique du signe, c'est-à-dire de tout ce qui est de l'ordre du discontinu dans le langage, et donc sur une déconstruction de la distinction entre écriture et oralité. La performance orale nous semble constituer un modèle de la continuelle réanimation du texte poétique dont parle Meschonnic, et qui fonde à ses yeux sa valeur littéraire et poétique ; c'est cette hypothèse que nous tenterons de démontrer dans le dernier chapitre.

CHAPITRE 8

Le poème réanimé

Tout au long de cette étude, nous avons employé le terme « poème » sans que celui-ci n'apparaisse comme problématique. Or, à quoi peut bien se référer ce terme dans le contexte oralittéraire où s'inscrivent les dub poets ? Le poème se réduit-il au texte écrit qui semble fournir la base de toute performance ? Recouvre-t-il plutôt l'ensemble des performances, le texte écrit n'étant qu'un simple script, une sorte d'aide-mémoire ? Comment le travail poétique des dub poets peut-il se déployer aussi bien lors de performances orales que dans des textes écrits ? Quel est le statut des performances enregistrées ?

Il est évident que, pour réaliser une étude un tant soit peu pertinente de pratiques littéraires comme celles des dub poets, le chercheur doit prendre en compte l'ensemble du matériel dont il dispose : les textes écrits publiés par les poètes, les retranscriptions de poèmes non publiés (dans les pochettes de disques par exemple), les enregistrements de performance (en studio et en public), l'expérience directe des performances ainsi que les comptes-rendus qui peuvent en être faits par divers observateurs (critiques, journalistes, poètes eux-mêmes). Nous proposons en annexe un prototype de bibliographie de Johnson qui puisse inclure l'ensemble manifestations écrites et orales de chaque poème[1].

Pour autant, nous ne pouvons considérer le poème comme la simple somme de ses publications, au sens de toutes les formes sous lesquelles il peut être présenté à un public. Car il existe entre ces diverses formes du poème des relations d'apparente hiérarchie. Les poètes commencent toujours par écrire un texte, qui n'est que très peu modifié en performance, alors

[1] Cette bibliographie recense, pour chaque poème, l'ensemble des publications écrites et orales ainsi que des informations sur ces publications (lieu, maison d'édition, date). Idéalement, elle pourrait inclure l'ensemble des performances en direct de chaque poème et des informations sur les contextes de performances (lieu, occasion, performance musicale ou *a cappella*). Nous proposons simplement en annexe une ébauche de ce que pourrait être une telle bibliographie pour les poèmes de Johnson.

même que ce qui se joue dans la performance semble irréductible à un texte. Les enregistrements de performances peuvent être considérés comme des textes, mais ils ne sont sans doute pas équivalents aux textes écrits ; quelle relation entretiennent-ils avec les performances en public ? Quelle différence opérer entre des performances enregistrées en studio et des enregistrements en public ? Entre des enregistrements sonores et des enregistrements vidéo (qui semblent retranscrire plus d'éléments de la performance originale) ?

De manière plus générale, nous tenterons de déterminer si il y a bel et bien une unité du poème au-delà de ses diverses manifestations, si l'on peut bien, comme nous l'avons fait, parler *du* poème et à quelles conditions. Ces réflexions nous permettront d'aborder un autre point que nous n'avons fait qu'évoquer jusqu'à présent : celui du statut du poète. Nous nous pencherons sur les définitions que l'on peut donner du poète et de ses fonctions, à la fois dans les textes écrits et dans les performances.

Comme le suggère le titre de ce chapitre, notre étude de la dub poetry doit nous pousser à renouveler notre définition du poème et du poète pour mieux rendre compte de la dimension oralittéraire de cette poésie. En ce sens, nous espérons pouvoir montrer que ces entreprises poétiques inaugurent, avec plus ou moins de succès, de nouveaux rapports, non seulement à l'oralité et à l'écriture, mais à la culture en général.

Texte oral, texte écrit

Notre définition de la performance poétique est marquée par l'oralité et semble laisser bien peu de place au textuel et au scriptural. Nous avons vu qu'il est tentant pour certains poètes et certains critiques de construire la performance comme un médium purement oral, qui n'entretienne *a priori* aucun rapport avec l'écriture ; dans une certaine mesure, nous avons

nous-mêmes entretenu une certaine confusion à cet égard. Il serait en effet facile de considérer que, dans une culture principalement orale, le texte ne puisse être qu'une retranscription incomplète et médiatisée de l'expérience par définition immédiate de la performance. En ce sens, le texte écrit pourrait être comparé au script théâtral, il ne serait qu'un aide-mémoire désincarné, une trace vide dont on pourrait au fond se passer : « Similarly, there is a movement of poets operating right across the Caribbean now for whom the text of a poem is only an *aide memoire*, a script for their performance, a kind of shadow-score that, without the experience of performance […], has little inherent value » (Brown & McDonald, 1992 : xviii). C'est également ce qui sous-tend la vision de la performance poétique et théâtrale chez Artaud :

> On doit en finir avec cette superstition des textes et de la poésie *écrite*. La poésie écrite vaut une fois et ensuite qu'on la détruise. Que les poètes morts laissent la place aux autres. Et nous pourrions tout de même voir que c'est notre vénération devant ce qui a déjà été fait, si beau et si valable que ce soit, qui nous pétrifie, qui nous stabilise et nous empêche de prendre contact avec la force qui est dessous, qu'on l'appelle l'énergie pensante, la force vitale, le déterminisme des échanges, les menstrues de la lune ou tout ce qu'on voudra. Sous la poésie des textes, il y a la poésie tout court, sans forme et sans texte. (Artaud, 1964 : 121-122)

Dans cette vision, le texte ne peut être qu'une transcription morte de la voix orale, selon l'ancienne distinction platonicienne qui peut aussi bien s'appliquer aux enregistrements de performances : « A distinction should be made between performances which are live and static recordings thereof: the latter are merely fixed copies of but a single performance reduced in form and recoded into some machine language » (Preminger, 1993 : 892).

Nous retrouvons ici un dualisme qui consiste à abstraire sous des catégories universelles des phénomènes d'une grande complexité. Nous récusons ce type d'approches essentialistes, principalement car elles ne rendent pas compte de ce qui se passe effectivement

dans les performances et les textes. Car, comme le rappelle Ruth Finnegan dans son ouvrage pionnier sur l'étude de la poésie orale :

> The basic point, then, is the continuity of 'oral' and 'written' literature. There is no deep gulf between the two: they shade into each other both in the present and over many centuries of historical development, and there are innumerable cases of poetry which has both 'oral' and 'written' elements. The idea of pure and uncontaminated 'oral culture' as the primary reference point for the discussion of oral poetry is a myth. (Finnegan, 1997: 24)

Il est donc absurde de vouloir opposer performance orale et texte écrit. La plupart des études concernant les cultures orales montrent plutôt que, même dans les cas où l'écriture est très peu utilisée, la notion de texte est centrale pour la mémorisation et la transmission de la culture. Récits mythiques, contes, proverbes, chansons et poèmes peuvent en ce sens être qualifiés de textes oraux.

Le texte oral n'est pas un script, une retranscription, car il n'est pas nécessairement écrit physiquement. Il renvoie plutôt à une manière de composer, d'organiser le langage même du poème pour le rendre mémorisable et transmissible, pour qu'il puisse facilement être réapproprié par d'autres diseurs :

> In a primary oral culture, to solve effectively the problem of retaining and retrieving carefully articulated thought, you have to do your thinking in mnemonic patterns, shaped for ready oral recurrence. Your thought must come into being in heavily rhythmic, balanced patterns, in repetition or antithesis, in alliterations and assonances, in epithetic and other expressions, in standard thematic settings … in proverbs which are constantly heard by everyone so that they come to mind readily and which themselves are patterned for retention and ready recall. (Ong, 1982 : 34)

Le texte oral repose sur des techniques de composition formulaïque, ce qui ne veut pas dire qu'il soit fixé une fois pour toutes et répété sans cesse à l'identique[2]. Chaque performance du texte oral donne lieu à des variations :

> Ainsi la récurrence de « formules » répétitives qui donnent au texte oral son aspect particulier n'implique en rien le statut passif du « diseur », car chaque profération *est à la fois une recréation et une retransmission* dans un texte oral comme dans une chanson de nos sociétés, il y a le style du morceau et le style de l'interprète, il y a l'histoire et la façon de la dire. Cette variante individuelle, qui peut être stylistique, peut aussi être contextuelle, adaptée à tel évènement ou à tel auditoire. […] Bien sûr d'un genre à l'autre, d'une culture à l'autre, la part respective de l'improvisation et de la mémorisation peut varier. Mais ce qui compte, c'est que le texte de tradition orale est précisément à la convergence de ces deux principes. (Calvet, 1984 : 42)

La notion de texte oral ainsi définie peut s'appliquer à la dub poetry du point de vue de la composition, en ceci qu'elle implique une certaine organisation du langage. Que les poètes composent à l'oral ou à l'écrit, ils n'en établissent pas moins un texte sans lequel on ne peut comprendre leur travail en performance. En ce sens, la différence entre les dub poets et les DJs tient plus à la volonté des premiers de publier leurs poèmes sous forme de textes écrits : à nos yeux, les dub poems comme les paroles des DJs sont des textes oraux[3].

Cette notion permet aussi de mieux comprendre l'épineuse question de l'improvisation, que nous n'avons encore que peu abordée. On le sait, ce concept est particulièrement attractif pour beaucoup d'intellectuels de la diaspora noire qui transposent avec plus ou moins de pertinence des pratiques des musiciens de jazz noirs américains à

[2] On trouve des échos de ce type de composition formulaïque dans des poèmes comme 'Naked' ou 'Dis Poem' où chaque strophe s'ouvre sur une formule identique ; la signification culturelle des proverbes et leur emploi dans les textes poétiques (dont nous avons donné des exemples au chapitre 6) peuvent aussi être rapportés à la notion de texte oral.

[3] C'est ce que suggèrent les remarques faites au chapitre 7 sur les techniques de composition de Mikey Smith qui n'utilise pas l'écriture mais compose malgré tous ses poèmes comme des textes oraux.

d'autres domaines, notamment celui de la littérature et de la poésie[4]. Il est souvent analysé en termes essentialisants : l'improvisation serait une marque des cultures orales qui, n'utilisant pas l'écriture, ne seraient pas limitées à la fixité des codes écrits. La notion de texte oral nous rappelle qu'il y a des codes dans toutes les cultures, écrites ou orales (si tant est qu'une telle distinction ait une quelconque pertinence). Mais, dans le contexte qui nous intéresse, ces codes sont constamment réappropriés, déconstruits et reconstruits, et c'est justement ce qu'on appelle improvisation qui en est la manifestation.

En ce sens, les relations entre le texte oral et l'ensemble de ses performances peuvent être qualifiées d'antiphoniques, toujours au sens de Gilroy, ou d'anarchiques au sens d'Artaud. L'improvisation ne signifie pas l'absence de règles, mais plutôt la nécessité et la capacité de renégocier les règles à chaque performance. En ce sens, la performance apparaît dans son rapport même au texte oral comme la réalisation d'une politique de l'antiphonie qui engage les relations de l'individu à la collectivité, basée sur ce que Gilroy appelle le « même changeant », qui est au cœur des processus d'identification, de déconstruction et de reconstruction des identités dans les cultures de l'Atlantique noire. Autrement dit, la notion de texte oral permet de penser qu'il y a dans chaque performance un élément de répétition et d'identité (puisqu'elle est la performance d'un même texte) et un élément de variation et de différence (puisque, même s'il n y pas de différences stylistiques entre diverses performances, il y a toujours des différences contextuelles, notamment la composition et la réaction du public).

[4] Brathwaite par exemple s'est livré à une entreprise de ce type dans une série d'articles intitulée 'Jazz and the West Indian Novel', où il met en avant le concept d'improvisation : « Jazz, on the other hand, is not "slave" music at all. It is the emancipated Negro's music : hence its brash brass colouring, the bravado, its parade of syncopation, its emphasis on improvisation, its swing » (Brathwaite, 1993 : 55). On pourra trouver d'autres approches théoriques de l'improvisation notamment chez Jones (1970) et chez Gilroy (1993).

Pour être bien comprise, et surtout pour qu'elle ait une pertinence pour l'analyse, la notion de texte oral doit être distinguée des conceptions scribo-centrées que l'on se fait du texte. Voici une telle définition :

> *Text* usually refers to a message that has a physical existence of its own, independent of its sender or receiver, and thus composed of representational codes. Books, records, letters, photographs are texts, so too is a recording of a television show or a transcript of speech. (O'Sullivan, Hartley, Saunders *et al*., 1994 : 317)

Rappelons-le, le texte oral ne nécessite pas d'être écrit au sens littéral, c'est-à-dire inscrit sur un support matériel séparé de son auteur, il est plutôt de l'ordre d'un processus psychique, d'une inscription dans la mémoire du diseur. En ce sens, le texte oral n'est pas un objet, inanimé et désincarné, qui s'opposerait à la performance, expression directe de la voix vivante d'un sujet. Autrement dit, il est impossible d'opérer une distinction d'essence entre le texte et les performances du texte, ils se situent sur le même plan ontologique. C'est ce que rappelle Cooper :

> As oral text the song functions as a trope of orality itself: the oral text that is not successfully transmitted becomes extinct, or so it seems. But the multiplicity of versions of the oral text embodies the multifariousness of oral transmission. There is no single, definitive text; the text is made on each occasion of its verbalisation. Thus the text, and its meanings are constantly made anew even when the 'mute' form of the text appears to be extinct. (Cooper, 1993 : 22)

Au fond, la notion de texte oral ne désigne pas un artefact culturel produit par un sujet et dont le sens serait fixé dans l'écriture, mais plutôt un mode de production de sens, une méthode qui permet de re/créer un sens, toujours le même et toujours différent, à chaque

performance. Le texte oral renoue avec l'étymologie du mot « texte » et son histoire, puisqu'il était justement utilisé pour renvoyer au processus de composition des textes oraux :

> 'Text', from a root meaning 'to weave', is, in absolute terms, more compatible etymologically with oral utterance than is 'literature', which refers to letters etymologically/(*literae*) of the alphabet. Oral discourse has commonly been thought of even in oral milieus as weaving or stitching – *rhapsōdein*, to 'rhapsodise', basically means in Greek 'to stitch songs together'. But in fact, when literates today use the term 'text' to refer to oral performance, they are thinking of it by analogy with writing. (Ong, 1982 : 13)

On peut effectuer sur la notion de texte la même opération de déconstruction/reconstruction théorique que celle que nous avons tenté de réaliser au chapitre précédent avec la notion de rythme. Il s'agit tout à la fois d'un détour par rapport aux définitions conventionnelles de ces notions et d'un retour à leur étymologie et surtout à leur historicité : un déplacement/replacement de la réflexion du plan de la nature des choses et des idées au plan de leur fonction. En ce sens, le texte oral implique qu'il n'y ait plus de distinction ontologique entre oralité et écriture : la performance orale suppose toujours un texte, mais ce texte n'existe pas en dehors de ses re/créations en performance.

La question de l'auteur

L'une des grandes différences entre les modèles oraux du texte et les modèles scripturaux est que dans le premier cas, le texte n'est pas assigné à un auteur individuel mais est une propriété collective, que des diseurs différents peuvent se réapproprier. La difficulté d'appliquer le modèle du texte oral à la dub poetry provient du fait que les poètes ont recours aussi bien à des textes oraux qu'à des textes écrits. En ce sens, les dub poets peuvent aussi

bien être perçus comme des DJs/griots, dépositaires d'une culture collective anonyme, que comme des auteurs ou des écrivains :

> Unlike the transmitter of traditional Jamaican oral texts – for example, Anansi stories, riddles, duppy stories, Big Boy jokes, proverbs – who inherited a body of knowledge that was memorised and represented without modification by the performer, the contemporary performance poet makes his/her own text. Elements of traditional lore are inevitably incorporated into these texts. (Cooper, 1993 : 82-83)

La dimension oralittéraire du travail des dub poets se traduit par le fait qu'ils emploient aussi bien des codes provenant de cultures centrées sur l'oralité que des codes provenant de cultures scribo-centrées. Leur travail peut à ce titre sembler contradictoire. Comment comprendre, par exemple, qu'ils utilisent un nom d'auteur, alors qu'ils revendiquent leur appartenance à une culture de l'anonymat ? Comment expliquer les stratégies d'apparition publique des dub poets (prix littéraires ou musicaux, publications chez des maisons d'édition ou des maisons de disques prestigieuses), alors qu'ils entendent résister aux institutions culturelles et économiques ?

Dans l'histoire de la pensée occidentale, la notion d'auteur peut se comprendre comme la déclinaison textuelle d'une idéologie de l'origine, de l'individu et de la propriété privée qui fait du texte un objet fixe, contenu dans ses limites, et dont la valeur de vérité est garantie par l'attribution de cette origine individuelle. Le couple texte/auteur établit le modèle de la propriété privée dans l'ordre textuel et par extension, dans le domaine des idées et de la culture[5]. Pour autant, le couple texte/auteur présente ce paradoxe que l'auteur est toujours

[5] C'est ce que nous avons appelé « propriété intellectuelle » au chapitre 4. Comme nous l'avons vu, cette notion s'applique principalement à la littérature mais pourrait aussi comprendre l'écriture et la composition musicales. En ce sens, les problématiques liées au couple texte/auteur ne s'appliquent pas uniquement au champ de la

absent physiquement du texte, contrairement à la performance orale qui est la manifestation physique d'une présence. C'est cette absence paradoxale de l'auteur qui fonde l'autorité du texte :

> Writing, and even more print, has some of this vatic quality. Like the oracle or the prophet, the book relays an utterance from a source, the one who really 'said' or wrote the book. The author might be challenged if only he or she could be reached, but the author cannot be reached in any book. There is no way directly to refute a text. After absolutely total and devastating refutation, it says exactly the same thing as before. […] Texts are inherently contumacious. (Ong, 1982 : 78)

Foucault a bien montré à quel point la question de l'auteur comme attribution d'une origine, et donc d'une autorité, à un texte est liée à la pensée religieuse et philosophique de l'universel transcendantal, le texte biblique étant en quelque sorte, dans la culture occidentale, le modèle conceptuel qui régit la manière même dont on pense le texte[6]. L'auteur n'est pas un « individu réel », il est une fonction sociale et politique qui vise à produire des rapports d'autorité dans le champ textuel, Foucault dirait dans le champ des discours :

> On pourrait dire, par conséquent, qu'il y a dans une civilisation comme la nôtre un certain nombre de discours qui sont pourvus de la fonction « auteur », tandis que d'autres en sont dépourvus. […] La

littérature ou de l'écriture, mais peuvent aussi être pertinentes pour analyser le positionnement politique de musiciens ou de chanteurs.

[6] « Je me demande si, réduite parfois à un usage courant, cette notion [l'écriture] ne transpose pas, dans un anonymat transcendantal, les caractères empiriques de l'auteur. Il arrive qu'on se contente d'effacer les marques d'empiricité de l'auteur en faisant jouer, l'une parallèlement à l'autre, l'une contre l'autre, deux manières de la caractériser : la modalité critique et la modalité religieuse. En effet, prêter à l'écriture un statut originaire, n'est-ce pas une manière de retraduire en termes transcendantaux, d'une part, l'affirmation théologique de son caractère sacré, et, d'autre part, l'affirmation critique de son caractère créateur ? […] Enfin, penser l'écriture comme absence, est-ce que ce n'est pas tout simplement répéter en termes transcendantaux le principe religieux de la tradition à la fois inaltérable et jamais remplie, et le principe esthétique de la survie de l'œuvre, de son maintien par-delà la mort, et de son excès énigmatique par rapport à l'auteur ? Je pense donc qu'un tel usage de la notion d'écriture risque de maintenir les privilèges de l'auteur sous la sauvegarde de l'a priori : il fait subsister, dans la lumière grise de la neutralisation, le jeu des représentations qui ont formé une certaine image de l'auteur. La disparition de l'auteur, qui depuis Mallarmé est un événement qui ne cesse pas, se trouve soumise au verrouillage transcendantal » (Foucault, 1994 : 297-298).

> fonction auteur est donc caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l'intérieur d'une société. (Foucault, 2004 : 301-302)

Il s'agit donc pour le critique de déconstruire cette notion, c'est-à-dire de révéler qu'elle n'est pas une donnée naturelle du texte mais une construction qui doit se comprendre à partir de son historicité:

> La fonction-auteur est liée au système juridique et institutionnel qui enserre, détermine, articule l'univers des discours ; elle ne s'exerce pas uniformément et de la même façon sur tous les discours, à toutes les époques et dans toutes les formes de civilisation ; elle n'est pas définie par l'attribution spontanée d'un discours à son producteur, mais par une série d'opérations spécifiques et complexes ; elle ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel, elle peut donner lieu simultanément à plusieurs ego, à plusieurs positions-sujets que des classes différentes d'individus peuvent venir occuper. (Foucault, 2004 : 309-310)

A partir de ce type d'analyses, les critiques anglo-saxons ont créé le terme « authorship », qui désigne l'ensemble des stratégies visant à construire des relations d'autorité dans un texte ; nous le traduirons ici par le néologisme « auteurité ». En voici une définition :

> Authorship is, then, a social system imposed on the domain of writing; it is not the act or trade of writing. It is a system for producing hierarchies within that domain. Authors are a product of a social division of labour, and authorship is an ideological notion which functions to privilege not only certain kinds of writing and writers, but also, more importantly, certain ways of thinking about the meaning of texts. [Authorship] seems to represent a pathological desire for an ultimate origin, a god who will finally limit the infinite potentiality of meaning. (O'Sullivan, Hartley, Saunders *et al*., 1994 : 21-22)

L'auteurité participe donc à la hiérarchisation du champ des discours, et plus spécifiquement du champ de la littérature[7]. En ce sens, l'auteurité consiste d'une certaine manière à reproduire dans le domaine littéraire les hiérarchies sociales, elle participe de l'établissement de la littérature comme corpus de textes/auteurs, comme canon, terme d'ailleurs emprunté à la tradition chrétienne. Sont exclus de ce canon tous les textes qui n'obéissent pas au principe d'auteurité, qu'on ne peut pas réduire au modèle de la propriété privée individuelle, qui résistent à l'assignation d'une origine unique et sacrée[8] :

> Authorship is a creation of literary culture and the marketplace; it is one of the great markers of 'high' as opposed to 'popular' culture, and it is invoked to ascribe not just meaning but value – aesthetic or moral as well as monetary – to works and authors identified by literary criticism (and marketing managers) as 'significant'. (O'Sullivan, Hartley, Saunders *et al*., 1994 : 22)

Or, comme nous l'avons signalé à plusieurs reprises au cours de cette étude, ce modèle textuel et hiérarchisé de la culture ne semble pas convenir totalement à des pratiques telles que celles des dub poets. L'oralité comme mode de production de sens implique un rapport

[7] Bourdieu, par exemple, a montré comment tout acte de langage, toute parole orale ou écrite, est l'occasion de relations de pouvoir symbolique. En ce sens, la littérature joue un rôle clé dans la structuration sociale et symbolique des discours : « C'est une des propriétés génériques des champs que la lutte pour l'enjeu spécifique y dissimule la collusion objective à propos des principes du jeu […] Qu'adviendrait-il en effet de la vie littéraire si l'on en venait à disputer non de ce que vaut le style, mais de ce que valent les disputes sur le style ? C'en est fini d'un jeu lorsqu'on commence à se demander si le jeu en vaut la chandelle. Les luttes qui opposent les écrivains sur l'art d'écrire légitime contribuent, par leur existence même, à produire et la langue légitime, définie par la distance qui la sépare de la langue « commune », et la croyance dans sa légitimité » (Bourdieu, 2001 : 89).

[8] On pourrait multiplier les exemples de textes qui échappent au modèle de l'auteurité : « An author is not 'one who writes'. Only some writers and writings count for the purposes of authorship. For instance, private, ephemeral and functional writings usually don't count as authored; letters diaries, shopping lists, school exercises, notes in the margins of books, telephone messages and even 'creative writing' – most things that people actually write. In the public domain the same applies. It would be hard to find an author for labels, advertisements, news, posters, street and shop signs, graffiti, junk mail, technical instructions, etc. – perhaps most of the reading matter we encounter from day to day. Nor is authorship found any more readily in creative and fictional writing. Much of the fiction circulating in the modern societies comes in the form of television and movies, where the concept of authorship is very hard to sustain, given the input of so many people in the production process. Other creative works circulate orally and aurally – stories, jokes, songs. These too escape the traditional definition of authorship, even when they can be traced to an individual writer » (O'Sullivan, Hartley, Saunders *et al*., 1994 : 20-21). Mais, si la fonction auteur est attribuée, elle peut englober tout type de textes : « Once an author's name has been established, any writing under that name counts as authored – even down to shopping lists, if any were to turn up that had been penned by, say, Shakespeare. Such are the ironies of 'significance' » (O'Sullivan, Hartley, Saunders *et al*., 1994 : 21).

collectif à la culture et une résistance à la propriété privée ; la pensée de la trace implique une dissolution de l'origine dans ses déplacements. L'analyse que nous proposons, centrée sur la performance, implique de se défaire de l'auteur comme sujet pour laisser place à la politique de la singularité quelconque et à un modèle de la culture comme mise en commun et re/création collective. En ce sens, les cultures créoles impliquent une déconstruction des notions de texte et d'auteur qui rejoint, en partie, les déconstructions opérées dans la culture occidentales que nous venons d'évoquer :

> Le texte est mis en question (dans la modernité maturée occidentale) dans la mesure où il est démythifié, où on essaie d'en définir le système génératif. L'auteur est démythifié dans la mesure où on en fait, disons, le lieu de rencontre de ces systèmes génératifs, et non pas le génie souverainement créateur qu'il croyait être. Si je dis que cela m'apparaît dérisoire, c'est parce que en fait (dans notre modernité vécue) ces questions-là ne « portent » pas. Nous devons développer une poétique du « sujet », pour cela même qu'on nous a trop longtemps « objectivés » ou plutôt « objectés ». Et si je dis que cela m'apparaît important, c'est parce que ces questionnements rejoignent nos préoccupations les plus criantes. Le texte doit être ici (dans notre vécu) mis en question, parce qu'il doit être mis en commun, et c'est peut-être par là qu'effectivement nous rejoignons ces propositions faites ailleurs. L'auteur doit être démythifié, oui, parce qu'il doit être intégré à une décision commune. Le Nous devient le lieu du système génératif, et le vrai sujet. Notre critique de l'acte et du donné littéraires ne procède pas d'une « réaction » à des théories qu'on nous propose, mais d'une nécessité fulgurante *d'intervention*. (Glissant, 1997 : 442)

Mais qu'on le veuille ou non, les dub poets sont pris dans ce régime de l'auteurité qui, historiquement, a joué contre eux pour les exclure du canon littéraire. On pourrait dire que le travail des dub poets est soumis à d'intenses tensions et qu'il reflète en partie les contradictions de leur univers culturel. Ce choix des poètes de jouer au moins en partie le jeu de l'auteurité correspond avant tout à une nécessité économique : en se construisant une image d'auteurs, aussi bien dans le domaine littéraire que musical, les poètes s'inscrivent en

plein dans la logique commerciale du marché de la culture. Il s'agit d'une des limites les plus flagrantes de l'entreprise des dub poets, comme nous l'avons signalé au chapitre 4 en citant des critiques qui soulignent justement les dangers de la commercialisation des performances. Les poètes sont conscients de ces limites, ils sont pour autant confrontés à une réalité économique qu'ils ne peuvent éluder. L'exemple de Johnson, qui est justement le plus connu et le plus populaire des dub poets, est parlant à ce titre : il a voulu très tôt arrêter de se produire sur scène avec son groupe de musiciens pour se concentrer sur le médium de la lecture publique, ce qu'il n'a jamais pu mettre en œuvre. Il continue donc d'entretenir une image de vedette reggae et de tirer sa subsistance d'une stratégie auteuriale. Ce problème est d'autant plus crucial que, si Johnson prend ses distances avec son image d'artiste populaire, il s'appuie pour se faire sur un modèle littéraire du poète et de son rôle qui fonctionne lui aussi sous le régime de l'auteurité. Comme nous l'avons signalé, les discours qui consistent à construire la lecture publique comme l'antithèse du grand concert pop commercial participent d'une vision conservatrice de la performance : Johnson a aussi recours à des pratiques de performance qui sont fondamentalement auteuriales.

Ainsi, les poètes sont toujours déjà pris dans le régime de l'auteurité, auquel il est très difficile d'échapper. Pour autant, cela ne signifie pas qu'ils ne s'attachent pas, dans le même temps, à déconstruire ces stratégies auteuriales, comme nous l'avons vu avec les exemples de poèmes « méta-dub » comme 'Naked', 'Dis Poem' ou même 'If I Woz A Tap Natch Poet' qui jouent ironiquement avec les conventions auteuriales et les subvertissent en partie. Glissant et Gilroy ont bien montré que le travail des artistes créoles s'inscrit dans cette contradiction entre la nécessité de l'écriture, et donc de l'écrivain comme auteur, et la nécessité de déconstruire le régime de l'auteurité. La décision de publier des poèmes, d'employer un nom d'auteur, correspond pour les dub poets à un acte politique qui consiste à investir le champ de l'écriture et de la littérature pour détourner et retourner une forme d'autorité sociale et

symbolique qui y est produite. La construction d'une image publique d'auteur, d'écrivain et même l'adoption de pratiques liées à l'auteurité peuvent ainsi devenir des instruments pour légitimer des discours habituellement exclus du canon littéraire :

> Part of the legitimising process has been the writing down of the language. Oral discourse leaves the tongue open to slackness; writing trims the tongue, curtailing linguistic looseness. Bennett, herself, insists that she is a writer: 'From the beginning, nobody ever recognized me as a writer. "Well, she is 'doing' dialect"; it wasn't even writing you know. Up to now a lot of people don't even think I write.' That assertion is no facile attempt to be retrospectively validated by the hierophants of the scribal tradition. Rather, it underscores the syncretic nature of her art. For Louise Bennett is herself literate. Her creation of oral *personae* such as Aunty Roachy is not simply a matter of spontaneous ejaculation; it is the product of a complex process of socio-linguistic accommodation. Ultimately, it is a political decision. (Cooper, 1993: 40-41)

Pour l'artiste antillais, l'écriture est une nécessité, le retour aux sources d'une pure oralité étant avant tout une illusion :

> Poser en la matière les équivalences contrastées « peuple, langage parlé », « individu, langue écrite », équivaudrait à opposer à ces peuples un obstacle redoutable, pour ce que le passage des littératures orales aux littératures écrites demeure l'angoissante épreuve et le trauma significatif de cette naissance au monde. Un peuple qu'on réduirait à la seule pratique orale de sa langue serait *aujourd'hui* (et quoi que nous pensions de *l'illégitime* d'une telle fatalité) un peuple voué à la mort culturelle, laquelle n'est jamais que le blême reflet d'une agonie autrement réelle. Toutes les séductions du folklorisme naïf ne peuvent rien contre cette sorte de loi. (Glissant, 1997 : 542-543)

Mais la pratique de la performance implique la réappropriation collective du texte, et donc une déconstruction constante de son autorité. En ce sens, on pourrait dire que les poètes utilisent l'auteurité à leur profit tout en y résistant activement :

> It is this interweaving of disparate elements from oral and scribal literary sources that characterises the neo-oral performance poetry of both Breeze and Smith. Poems such as these will inevitably become part of the communal repertoire just as Louise Bennett's poems have been appropriated and performed by other actors. This process of communal appropriation raises the paradoxical issue of originality: that which already existed or that which is newly made. Old-fashioned Western, scribal definitions of the poet as maker – a lonely individual talent – collapse into broader oral notions of the poet as transmitter of 'pre-packaged' cultural forms and values which are realisable only in specific contexts of production and reception. (Cooper, 1993: 84)

La question de la re/nomination illustre bien cette contradiction des cultures créoles : utiliser un nom d'auteur contredit la culture de l'anonymat des esclaves et de leurs descendants, mais elle consiste aussi en une re/mise-en-puissance de l'individu, une inversion de la hiérarchie coloniale (où les esclaves ne pouvaient bien sûr pas prétendre au statut d'auteur). Nous avons d'ailleurs déjà signalé que les noms d'auteurs employés par les dub poets se donnent comme des re/créations qui mêlent des noms européens et africains : le nom d'auteur est déconstruit dans sa fonction même de point unique d'origine puisqu'il renvoie à des origines multiples, impossibles et rêvées. Ainsi, même s'ils n'y parviennent pas nécessairement, il semble que les dud poets inaugurent une nouvelle fonction du poète, non plus celle d'auteur, mais celle de passeur ou de diffuseur d'un matériel culturel préexistant.

Le poète/passeur et le texte oralittéraire

Dans les lignes précédentes, Cooper souligne la nécessité de dégager un autre modèle du poète, qui ne soit plus fondé sur le principe de verticalité de l'auteurité mais sur un modèle horizontal de mise en réseau. C'est aussi un tel dépassement qu'Artaud appelle de ses vœux lorsqu'il définit le théâtre alchimique comme « un théâtre qui élimine l'auteur au profit

de ce que dans notre jargon occidental du théâtre, nous appellerions le metteur en scène ; mais celui-ci devient une sorte d'ordonnateur magique, un maître de cérémonies sacrées » (Artaud, 1964 : 91). Dans la performance poétique telle qu'elle est pratiquée par les dub poets, il ne s'agit pas tant de présenter une création originale que de produire une performance exclusive d'un matériel déjà connu et reconfigurable à l'envi. Le poète est dépositaire d'un savoir collectif, d'une véritable contre-culture, qu'il recompose sans cesse pour la perpétuer et la transmettre, tout en la recréant à chaque fois. Sa compétence ne réside pas dans la création d'une œuvre originale, d'un texte assigné par essence à un sujet individuel, mais dans la re/création toujours renouvelée d'un savoir commun constamment réapproprié lors de performances d'ordre rituel.

Autrement dit, la versatilité du poète/DJ, comme l'improvisation musicale, ne doit pas être confondue avec la capacité à « inventer » des contenus ou des formes originaux (à la fois nouveaux, inédits, et « originés », « auteurés », c'est-à-dire assignées à un auteur comme une origine individuelle). Elle procède plutôt, comme nous l'avons vu, d'une capacité à reconfigurer les divers éléments de la performance, d'une disposition au changement et à l'adaptation à la contingence de chaque performance, d'une relation antiphonique entre une certaine fixité du texte oral et sa nécessaire et constante re/création à chaque performance. Cette fonction de passeur, qui transmet des significations toujours déjà re/créées, est assumée et revendiquée par les poètes. Comme le suggère Cooper, beaucoup de poèmes sont constitués, en partie ou en totalité, de textes oraux : nous avons déjà évoqué la question des slogans ou celle de l'intertexte biblique oralisé. Sur la page, cette inscription de textes oraux agit pour déconstruire le mythe de l'auteur et le rapport du lecteur au texte. En performance, ces textes ou fragments de textes oraux permettent la réappropriation collective du sens et, plus encore, des moyens de production du sens.

A ce titre, la question du slogan est intéressante car précisément il s'agit d'un texte qui échappe au modèle de l'auteurité : il fait l'objet d'une composition, d'une diffusion et d'une consommation collective, il n'a pas d'auteur. C'est un texte oral au sens le plus strict du terme puisqu'il ne nécessite pas d'être écrit physiquement (même s'il n'est pas inventé ou improvisé au sens courant du terme, mais composé). Il est aussi oral en ceci qu'il inclut en son principe même sa réappropriation par un chœur antiphonique, le slogan est toujours déjà communisé ; on sait par ailleurs que le slogan est très souvent une re/création, un détournement/retournement de textes oraux préexistants comme des chansons ou des proverbes. Mais il ne s'agit pas de dire que le texte oral appartient à une culture orale essentialisée dont les membres partageraient un ensemble figé de textes oraux conçu sur le modèle du canon. Le slogan nous ramène plutôt au caractère performatif des phénomènes que nous analysons, en ceci qu'il ne se comprend que dans la contingence même de la situation à laquelle il renvoie ; il suggère que la réappropriation collective du texte oral se fait dans l'espace/temps contingent et limité de la performance même (plutôt que dans la permanence abstraite et essentialisée d'une communauté conçue sur le modèle de l'état/nation).

Ainsi, il permet de penser que des éléments très hétérogènes peuvent faire l'objet d'une réappropriation collective en performance. Comme le suggère Cooper, cela peut s'appliquer à des textes écrits oralisés, y compris ceux des poètes eux-mêmes. Certains refrains ou couplets des poèmes peuvent être repris en chœur par le public lors d'une performance, voire par d'autres poètes pour d'autres performances. Dans 'It Dread Inna Englan', le slogan est coupé de la situation dans laquelle il a été (re)créé, il devient un texte figé et se répète toujours à l'identique sans adaptation à de nouvelles situations de performance. Pour autant, il nous semble que ce refrain conserve les propriétés antiphoniques du slogan comme texte oral qui suscite l'appropriation collective en performance (qui se

manifeste par une reprise en chœur du refrain/slogan ou des applaudissements qui battent la mesure).

Ces considérations nous font apercevoir la complexité de ce que nous appelons oralittérature. La distinction entre texte écrit et texte oral est pertinente dans la mesure où elle permet aussi bien de déconstruire le modèle auteurial du texte écrit que de montrer qu'il y a du textuel dans la performance. Les poèmes que nous étudions nous confrontent cependant à l'impossibilité pratique d'opérer cette distinction. Ainsi, le slogan est un texte oral qui est réapproprié par Johnson pour devenir un élément d'un autre texte oral, le poème 'It Dread Inna Englan'. Mais dans ce déplacement, le slogan devient en quelque sorte un texte écrit : il ne s'agit plus d'utiliser le slogan comme formule orale, comme matrice de paroles performatives contingentes, mais comme référence à une situation historique séparée de la performance. Autrement dit, le slogan est utilisé sur le mode scriptural de la citation, ce qui est corroboré par les stratégies auteuriales employées par Johnson dans les publications écrites du poème (dédicace à la figure de George Lindo, notes de bas de page). Pour autant, chaque performance de ce poème est l'occasion d'oraliser à nouveau le slogan écrit, qui n'est plus identifiable comme slogan mais comme refrain du poème, et fait l'objet d'une nouvelle appropriation collective en tant que tel.

Ainsi, comme le suggère Cooper, il faut suggérer un troisième type de texte, à la fois entre le texte écrit et le texte oral et au-delà même de leur distinction. Le texte oralittéraire fonctionne à la fois comme texte écrit et comme texte oral, et ce dans ses principes de composition (stratégies d'auteurité et réappropriation collective), ses moyens de diffusion (publications écrites et performances orales) et ses modes de consommation (lecture individuelle et appréciation participative en performance) :

> As composed text, the performance poetry of Jean Binta Breeze and Mikey Smith illustrates the sensitive deployment of a range of rhetorical styles of both Jamaican and English provenance. The pure

> orality of Jamaican folk poetics (both rural and urban, folk song and reggae) engages in constructive dialogue with the scribal conventions of English metrics – in which both poets have been schooled […]. As performance text, the meta-dub script of these skilled actors allows them to fully demonstrate their command of a broad repertoire of theatre idioms. In performance, the word – unbroken by the beat – speaks volumes. (Cooper, 1993: 84)

Le poème 'Sonny's Lettah' illustre bien ces réflexions. Comme le titre l'indique, le poème se donne d'abord comme une lettre à caractère privé, envoyée par un fils à sa mère. Le statut textuel du poème est donc déjà problématique en ceci qu'il est un texte écrit, mais qui échappe en partie au régime de l'auteurité car il appartient au domaine privé. Rendre public un texte privé peut se comprendre d'un point de vue politique, nous avons déjà signalé qu'il s'agit d'opérer un renversement des hiérarchies conventionnelles et de faire entendre un discours alternatif. Il nous semble que ce dispositif fait également signe vers le caractère problématique du texte et de l'auteur : le poète n'est pas le rédacteur ou l'auteur de la lettre, il ne fait que la transmettre et la rendre publique, la faire circuler[9].

La lettre est donc un texte écrit, obéissant à des codes scripturaux : le poème commence par une adresse (celle de la prison de Brixton), suivie de formules de conventionnelles de politesse que l'on retrouve à la fin du poème, avant la signature. Dans le corps de la lettre, son rédacteur fait le récit des événements qui l'ont mené en prison, inscrivant en cela le poème dans un régime textuel de la scripturalité comme témoignage (écrit) ou document. Mais, deux fois, ce récit est interrompu au moment où le narrateur décrit la violence de l'altercation qui l'a opposé, avec son frère, à un groupe de policiers. On peut

[9] Une fois encore, cette déconstruction n'est pas la propriété exclusive des dub poets ni des artistes antillais, ce modèle du poète comme passeur est aussi théorisé dans certaines traditions occidentales. Toutefois, comme le rappelle Glissant, elle correspond dans le contexte créole à une nécessité d'intervention plus qu'à une entreprise spéculative. La question de la lettre est pertinente à ce titre puisqu'elle fait écho au caractère diasporique des cultures créoles : « The use of the epistolary form to dramatize dialogue, or more generally monologue, has been one of the most successful adaptations of the oral to the scribal in Caribbean poetry. […] Ironically, the 'letter home' has provided an equally fine opportunity for the development of poetry dependant on the power and potentialities of the creole-speaking voice as much so-called performance poetry » (Donnell & Welsh, 1996 : 121).

observer à ces deux moments une forme d'alternance des codes textuels par laquelle on passe du régime du texte écrit à celui du texte oral. En effet, ces deux strophes se distinguent des autres car le rythme y devient métrique, avec un respect strict du schéma des rimes ; elles sont aussi composées à partir de formules orales que le narrateur se réapproprie. Du point de vue même de sa composition, de son écriture, nous avons donc affaire à un texte qui mêle des codes écrits et oraux, qui est à la fois un texte écrit et un texte oral, ce qui illustre l'idée d'un continuum entre pratiques écrites et orales et la capacité des poètes à changer de code.

En performance, les éléments « écrits » du poème sont oralisés : l'adresse ou la signature sont « lues » par le poète. Ce renversement permet de mettre en relief la notion de texte oral : l'emploi d'un texte écrit comme « script » de la performance montre indirectement qu'il y a toujours du texte dans la performance. Dans les performances *a cappella* de ce poème, la distinction entre texte écrit (le corps de la lettre, le récit de Sonny) et texte oral (les passages qui décrivent la violence du combat avec les policiers) est clairement marquée : le passage à un usage métrique du rythme est plus aisément perceptible en performance qu'à l'écrit (bien qu'il le soit sans doute aussi à l'écrit). On constate également un accroissement de l'intensité de la diction au moment du passage au texte oral.

Dans les performances avec accompagnement musical, on retrouve les mêmes phénomènes : la musique s'interrompt brièvement juste avant les passages métriques (les vers « Jim start fi wriggle / di police start to giggle » et « Mama, / mek I tell yu whe dem dhu to Jim / Mama, / mek I tell yu whe dem dhu to him » sont dits *a cappella*). Toutefois, l'accompagnement musical lui-même ne change pas, les musiciens jouent la même partition du début à la fin : le rythme du langage se distingue du rythme musical avant de son confondre avec lui. On trouve ici une illustration rythmique de ce que Cooper appelle « le dialogue constructif entre la pure oralité de la poétique folk jamaïcaine et la métrique

anglaise », sauf que, dans un renversement ironique, c'est le texte oral qui est métrique et le texte écrit non métrique.

Dans la version publiée chez Penguin, le poème est sous-titré « Anti-Sus Poem » ; on retrouve d'ailleurs ce sous-titre dans l'ensemble des publications de 'Sonny's Lettah' (sur les pochettes de disques par exemple). Ce sous-titre est expliqué par une note de bas de page. Nous avons analysé ce type de pratiques à la lumière du projet contre-historique de Johnson comme une manière d'établir une contre-autorité, de légitimer des discours historiques alternatifs, tout en subvertissant la notion même d'autorité. On comprend désormais que ce geste implique aussi une dimension textuelle, des stratégies de contre-auteurité qui sont l'expression dans l'ordre du texte des positions politiques de Johnson : il s'agit de légitimer comme texte un discours illégitime. La réflexion sur l'histoire implique une déconstruction de l'historiographie, au sens strict d'écriture de l'histoire : l'histoire ne peut être qu'imaginée et imaginaire, elle doit toujours être ré/écrite. D'un côté, le poème tente de s'établir comme discours légitime dans le régime textuel de l'historiographie, comme document historique. De l'autre, il se révèle comme re/création, à la fois par l'inclusion d'éléments textuels oraux dans le texte écrit et par l'oralisation subversive des éléments scripturaux du poème.

L'exemple de 'Sonny's Lettah' montre que le texte oralittéraire opère un brouillage ontologique entre divers régimes de significations. L'écriture et l'oralité, bien sûr, se mêlent au point qu'on ne puisse plus savoir si le poème est un texte écrit ou oral, du point de vue de sa composition. Il opère ainsi un brouillage entre l'auteur individuel et la propriété collective, entre le domaine privé et le domaine public, entre le document historique réel et la création fictionnelle[10].

[10] L'oralittérature a partie liée avec l'histoire et la transmission des récits historiques, comme le montre l'exemple de Johnson. Dans 'Sonny's Lettah', les deux aspects sont indissociables dans la mesure où le projet contre-historique de Johnson implique une déconstruction/reconstruction de l'histoire comme corpus de textes écrits, de documents. La question du témoignage est intéressante à ce titre, Calvet rappelle qu' « on ne distingue jamais dans un texte de tradition orale le témoignage direct du témoignage rapporté » (Calvet, 1984 : 96). L'oralisation des éléments scripturaux apparaît comme une subversion en ceci qu'elle déconstruit les catégories

De nombreux poèmes de notre corpus pourraient être qualifiés d'oralittéraires, nous avons déjà évoqué la question de l'intertexte biblique et celle de l'intertexte marleysien, qui d'ailleurs se rejoignent en partie précisément dans la mesure où Marley lui-même emploie largement l'intertexte biblique oralisé. On peut citer aussi le fameux poème 'Riddym Ravings' de Breeze, qui présente la même alternance entre des couplets narratifs non métriques et un refrain/texte oral métrique. Ce refrain est l'un des plus populaires inventés par les DJs jamaïcains, et il est présenté comme tel dans le poème. Plus précisément, la folie du personnage principal du poème provient du fait qu'elle a une radio dans la tête qui joue constamment cet air : les tensions entre écriture et oralité et l'aliénation qui en découle sont mises en abyme à travers le thème de la maladie mentale. La figure du poète/passeur est elle aussi mise en abyme puisque la poétesse se fait le relais d'un récit qui n'est pas le sien, et que ce récit inclut lui-même des éléments textuels oraux et collectifs ; le poème est une re/création d'une re/création.

La notion de texte oralittéraire permet aussi de comprendre pourquoi un poème comme 'Master, Master', dont nous avons montré au chapitre 3 qu'il contestait l'ordre colonial, obéit aux principes de construction métrique de la ballade, autrement qu'en admettant une contradiction entre le « fond » et la « forme ». La ballade est un genre importé d'Europe aux Antilles, mais qui appartient plus à la culture populaire qu'à celle des élites ; elle a fait l'objet de nombreuses adaptations dans l'univers créole[11]. Le fait de s'adresser au maître (chaque strophe commence par les mots « Master, Master ») dans sa langue (le poème est intégralement composé en anglais standard) et dans une forme associée à sa culture (la ballade) est détourné et retourné par la contre-adresse (« Come children see ») qui, en performance, est dite en chœur (la voix principale est doublée par une contre-voix).

---

de l'historiographie qui opposent le témoignage oral, peu fiable et susceptible d'une grande variation, et le document écrit auteuré. En ce sens, on peut aussi rapprocher la démarche de Johnson vis-à-vis de l'histoire officielle de l'immigration antillaise au Royaume-Uni de celle des Rastas vis-à-vis du texte biblique.

[11] Sur ce point, on pourra se référer notamment, à Jekyll (1907) et Sherlock (1966).

Ironiquement, la ballade comme texte écrit est aussi renvoyée à ses « origines orales » dans la culture occidentale elle-même[12].

Ce poème nous permet ainsi de mieux comprendre quel est le rôle du poète, et sa relation au texte oralittéraire. Dans 'Master, Master', la fonction du poète est singulièrement proche de celle d'Anansi, l'une des principales figures mythologiques des cultures créoles. Anansi est une figure d'inspiration africaine, un dieu-araignée qui peut aussi prendre forme humaine et dont la force réside précisément dans son aptitude à la dissimulation et au changement :

> The most popular stories are those of 'Ananse' (or: 'Annancy'), an African spider god who is able to turn himself into a human being. Characteristically, however, he is not an entirely positive or moral hero but a 'trickster' who manages to get by on swindle, a bit of cheating and some vicious trickery. He is the 'underdog' who survives through his crafty slyness and intelligence. – Ananse can, therefore, be seen as a symbolic figure, standing for the position of the slaves in the past, and the effects of oppression today. […] Ananse has always been a symbol and a figure for identification in the struggle for survival under a system of oppression. Reality and fiction fuse and so story-telling practically embodies a mythology of the Caribbean. (Habekost, 1986 : 33-34)

Cooper partage avec Habekost l'idée qu'Anansi offre un modèle conceptuel pour penser l'ensemble des cultures de la diaspora africaine ; elle va jusqu'à parler d'« Anansi syndrome », qu'elle définit ainsi :

> The proverbial cunning of the Jamaican woman is one manifestation of the morally ambiguous craftiness of Anansi, the Akan folk hero, transmuted in Jamaican folklore into Brer Nansi, the

[12] Il est communément admis que la ballade fut « à l'origine » une forme orale qui fut progressivement adaptée à l'écrit, c'est ce qu'implique par exemple Baldick lorsqu'il définit la ballade comme « a folk song or orally transmitted poem telling in a direct and dramatic manner some popular story usually derived from a tragic incident in local history or legend. […] Appearing in many parts of Europe in the late Middle-Ages, ballads flourished particularly strongly in Scotland from the 15the century onward. Since the 18th century, educated poets outside the folk-song tradition […] have written imitations of the popular ballad's form and style […] » (Baldick, 1990 : 24). On voit à quel point cette définition s'appuie sur les distinctions de nature entre écriture et oralité, culture savante et culture populaire, poésie et musique.

> archetypal trickster. Folktales of the mighty outwitted by the clever proliferate throughout the African diaspora. The shared history of plantation history in the hemisphere, cultural continuities, ancestral memories of sabotage and marronage, systemic resistance to servitude. (Cooper, 1993 : 47-48)

On comprend que la figure d'Anansi soit souvent utilisée pour penser les pratiques des DJs et des dub poets, par exemple dans 'Master, Master' où les pratiques du maître sont imitées pour mieux en dénoncer la charge idéologique. Anansi se distingue d'abord par son habileté ou sa ruse, par son intelligence situationnelle qui lui permet de s'adapter à toutes les circonstances en se faisant passer pour ce qu'il n'est pas, par sa maîtrise du déguisement et du bricolage. Ainsi, il incarne la versatilité du poète/DJ, sa capacité à changer de code, aussi bien dans le langage lui-même (créole/anglais standard) que dans la culture en général (emploi de codes écrits et oraux, de genres européens et de genres africains, de compositions poétiques et musicales).

Anansi est aussi une figure de la subversion et de la résistance à l'ordre colonial : il utilise sa versatilité pour renverser les hiérarchies et « gagner » malgré sa position dominée – c'est justement tout le propos des poèmes cités précédemment : chez Johnson et Zephaniah, ce renversement fait l'objet d'une formulation directement politique et historique, chez Breeze il s'opère entre la normalité et la pathologie mentale. En ce sens, Anansi renvoie à la politique de la singularité quelconque que nous avons développée au chapitre 5, il offre le modèle d'une lutte clandestine basée sur l'anonymat et la dissimulation : la fonction du poète dans 'Naked' engage une subversion des identités culturelles qui est au cœur du syndrome d'Anansi. Anansi renvoie donc aussi à plusieurs notions que nous avons déjà évoquées et qui ressortissent toutes à des opérations de brouillage ontologique : l'opacité du langage et la question de l'orthographe (brouillage de la distinction langue/parole), la dissolution du sujet

en réseau et de l'auteur en passeur (brouillage des distinctions sujet/objet et auteur/texte), le poème comme texte oralittéraire (brouillage de la distinction entre écriture et oralité)[13].

Cependant, rappelons que si l'on peut parler de bricolage et de brouillage à propos du poète/DJ, il ne s'agit pas simplement de notions représentées par divers artifices dans l'univers clos du poème comme objet/texte écrit. Le poème comme texte oralittéraire engage de multiples et complexes relations entre le texte oral du poème, ses publications écrites (aussi bien les textes écrits que les enregistrements de performances), ses performances et une multitude d'autres textes écrits et oraux qui entrent dans sa composition. Le poète ne fait pas donc que représenter ou désigner le bricolage/brouillage ontologique, il le met effectivement en œuvre dans la composition, la diffusion et la consommation de ses poèmes. Autrement dit, le poète n'est plus un individu réel, ni un auteur/sujet, et ce même dans le contexte de la performance qui nécessite une présence physique. Il est bien plutôt une fonction du texte oralittéraire qui opère un bricolage/brouillage ontologique aussi bien dans les textes écrits (stratégies de contre-ateurité) que dans les performances orales (dissolution du sujet stable, de la fonction auteur, dans la mise en relation des participants, la fonction passeur, et la réappropriation subversive et collective des textes) :

> La parole de l'artiste antillais ne provient donc pas de l'obsession de chanter son être intime ; cet intime est inséparable du devenir de la communauté. Mais cela que l'artiste exprime, révèle et soutient dans son œuvre, les peuples n'ont pas cessé de le vivre dans le réel. Le problème est que cette vie collective a été contrainte dans la prise de conscience ; l'artiste devient un réactivateur. C'est pourquoi il est à lui-même un ethnologue, un historien, un linguiste, un peintre de fresques, un architecte. L'art ne connaît

[13] Plus généralement, la figue d'Anansi renvoie au modèle du griot dans les sociétés ouest africaines comme poète/passeur protéiforme dont les fonctions sociales sont nombreuses. Voici comme Habekost définit le griot et ses fonctions : « They are musician, story-teller, singer and poet in one person, either attached to tribal dignitaries or moving independently from place to place, from village to village just like their European counterparts, the minstrels of the medieval ages. Their repertoire is huge, containing simple stories of every day life in the community, ancient myths, historical traditions as well as poetry for special occasions such as births or weddings. A celebration or cultural event would have been incomplete without the musical and entertainment skills of a griot » (Habekost, 1986 : 31).

> pas ici la division des genres. Ce travail volontaire prépare aux floraisons communes. S'il est approximatif, il permet la réflexion critique ; s'il réussit, il inspire. (Glissant, 1997 : 759)

Le poème réanimé

La notion de texte oralittéraire correspond au souci de décrire pertinemment la pratique des dub poets ; d'un point de vue théorique, elle implique de se départir de tout essentialisme. Il nous a donc fallu déconstruire les notions scribo-centrées de texte et d'auteur, mais il faut aussi se détacher de visions essentialisées de la performance car, comme nous l'avons vu, la performance est en un sens toujours déjà textuelle. Ainsi, on ne peut se contenter de considérer que les publications écrites des dub poets, aussi bien les textes écrits que les enregistrements de performances, sont simplement des retranscriptions nécessairement imparfaites d'une expérience par nature impossible à retranscrire *a posteriori*. La centralité de la performance, combinée à la nécessité de l'écriture, a poussé certains poètes et critiques à étendre la notion de performance au texte écrit lui-même. Dans une analyse du poème 'Dubbed Out' de Breeze, Cooper suggère que des procédés typiquement scripturaux pourraient être utilisés pour transférer au texte écrit une part du pouvoir de la performance :

> The s/pacing of the lines jerking to a halt enacts the beating-down of sense and lyricism ; the double-entendre, 'moving', extends the conventional conceit of poetry as music – emotive sound – to include the fluidity of the word released from the mechanical rigidity of the beat, and from the fix of the page. […] For not only are the words in motion, unbroken by the beat, but the poet/performer, uncontained by the boundaries of the book, speaks face to face with an immediate audience. In an act of performative transference the speaker gets across the closure of the printed page. The performance itself thus becomes a privileged reading of the text. […] Somewhat like a musical score, the poem pressed to the page encodes performance. Breeze, fully possessing the rhythms of the body/text, achieves music. (Cooper, 1993 : 68)

Ces lignes nous semblent paradoxales en ceci qu'elles reposent sur la centralité de la performance, qui explique la nécessité de son transfert à l'écrit, pour finalement en produire une vision comme texte écrit, auteuré, la performance n'étant plus qu'une lecture possible d'un texte universel. Le texte écrit semble à la fois précéder la performance, la dépasser (il est un *a priori* de la performance), et la suivre, la dégrader (la performance devient l'*a priori* du texte, elle le précède et le dépasse). C'est peut-être là une manière pour Cooper de faire signe vers la nécessaire déconstruction de ces catégories universelles, vers le brouillage ontologique qui caractérise la dub poetry, où le statut du texte n'est jamais fixe, mais toujours problématique[14]. Le texte oralittéraire doit fonctionner aussi bien à l'écrit qu'à l'oral, comme le rappelle Brathwaite dans 'What Marcus Tellin Us' :

> sound poetry is one thing on stage
>
> another on the page Both must perform
>
> yes Both will have form
>
> yes but how trans
>
> late trans
>
> fer trans
>
> form

[14] L'utilisation des moyens typographiques pour « retranscrire l'oralité de la performance » chez les dub poets illustre ce statut problématique du texte et de ses relations à ses performances. Contrairement à Cooper, Breiner suggère que la typographie n'est en aucun cas « représentative » de la performance orale des poèmes : « Some poems that attempt accurate notation can be performed by readers other than the writer ("like a normal poem" so to speak), but others can be spoken only by the poet himself, or by someone trained by him (or imitating his performance), rather than strictly read off the page with any confidence in the notation. The reader is presumed to know that certain rhythms are being employed; there is no attempt to embody them in the notation. The layout on the page of "Mabrak", for example, accomplishes the feat (of dubious value in this context) of transforming a poem aurally conceived into a visual poem that addresses the reader (as it were) ideographically. Its highly visual organisation offers hardly any clues for enacting the poem aloud. On paper, it has become a different poem. […] The result is texts whose variety of fonts and formats resemble the medieval manuscript – texts whose appearance bears no relation at all to performance. This is instead a kind of shaped poetry, whose visual effects function – remarkably – as a metaphor for orality » (Breiner, 1997 : 193). Pour autant, sa vision nous semble elle aussi encore trop marquée par un essentialisme qui voudrait qu'écriture et oralité soit absolument hétérogènes. Il serait plus pertinent de suggérer que la typographie obéit à une logique de déconstruction/reconstruction des pratiques scripturales, comme nous l'avons évoqué à propos de l'emploi de certains codes écrits (les majuscules, la ponctuation mais aussi plus généralement l'orthographe).

Ces lignes renvoient à la question de la transe, du caractère magique de la performance poétique, qui serait justement impossible à transcrire sur la page. Nous avons nous-mêmes insisté sur le caractère contingent de la performance, qui est une expérience qui ne peut se reproduire deux fois à l'identique. Mais au fond, rien n'empêche de penser que la lecture, fût-elle individuelle, est elle-même une expérience contingente ou une performance du poème. Si les notions d'auteur et de texte ont été critiquées, il semble que celle du lecteur, qui pose la question de la réception ou de la consommation du texte écrit, nécessite le même travail. Car la lecture de textes écrits ne peut se résumer à la rencontre entre deux sujets, l'auteur et le lecteur. Historiquement, la lecture de textes poétiques est une pratique qui peut être individuelle ou collective, mais qui est toujours une pratique sociale et socialisée, aussi bien en Occident qu'en Afrique ou aux Antilles. Il faudrait sans doute proposer une contre-histoire de la lecture publique de poésie dans les cultures et traditions occidentales, pour ensuite étudier les liens que ce mode de diffusion de textes poétiques peut entretenir avec d'autres histoires de la lecture publique de poésie, notamment en Afrique ; il faudrait aussi faire une contre-histoire de la lecture collective de poésie dans le domaine privé. Dans ces deux cas, la lecture est littéralement une performance de textes écrits[15].

Enfin, il faudrait s'attacher à produire une analyse contre-historique de la lecture individuelle de textes poétiques pour montrer d'une part qu'elle est aussi une activité socialisée (nous y reviendrons dans les lignes qui suivent) et d'autre part qu'elle a un rapport avec l'oralité. Chez Meschonnic par exemple, lire un texte revient à entendre son rythme, son oralité, il montre bien comment l'oralisation dans le processus de composition trouve son pendant dans une conception orale de la lecture[16]. La lecture d'un texte écrit est conçue sur le

[15] On trouvera des éléments d'appréciation de ces problèmes dans Bernstein (1998).
[16] « Il y a, maintenant, à se remettre à l'écoute de la prose pour en entendre le rythme, un rythme qui ne soit pas a priori une métrique […]. Ce rythme se réalise en un phrasé, qui fait que la prose fait entendre son dire dans ce qui est dit. C'est en cela que le rythme est l'oralité de la prose. Dans un roman, il fait l'énergie de l'écrire en tant que dire » (Dessons & Meschonnic, 1998, 201).

mode de la performance, elle est de l'ordre d'une relation performative de construction toujours renouvelée d'une historicité :

> Une analyse de rythme n'est donc pas n'importe quoi. Conduite dans le texte, mais par lui, elle se fonde sur une réalité intersubjective (une relation entre un texte-sujet et un lecteur-sujet), qui peut être, chaque fois, décrite concrètement. Cette réalité, qui appartient au texte dans le moment de la relation qu'il suscite, n'est pas un sens caché, qu'il s'agirait de découvrir, mais une valeur qui s'invente, d'une invention qui révèle le texte à sa propre inventivité, à sa propre capacité d'invention, c'est-à-dire à sa capacité de s'inventer et d'inventer la lecture qu'on en a. Cette inventivité est la part d'infini historique qui fait qu'un texte est une œuvre, et continue d'agir comme une œuvre, bien après qu'elle a été écrite. (Dessons & Meschonnic, 1998 : 188-189)

Il est frappant de constater à quel point ce modèle de la lecture est proche du modèle de la performance que nous avons développé. La lecture individuelle d'un texte écrit peut être considérée comme un processus de mise en relations, relations qui sont contenues dans le moment même de la lecture. Le poème comme texte écrit n'est pas, dans cette conception, un objet inanimé, mort, détaché de la voix vivante, mais nécessite à chaque lecture la re/découverte de son rythme, de son oralité. Au lieu d'un modèle où le texte échappe à toutes ses interprétations possibles en même temps qu'il les nécessite[17], il est ici conçu sur un

[17] « S'agissant de *lecture*, on partira de quelques préalables, qui concernent en fait tout rapport à un texte. Et notamment, de cette catégorie assez floue qu'on convoque souvent dès qu'il s'agit d'*interpréter* un texte, le « subjectif ». On connaît les arguments : il s'agit d'affirmer la pluralité des lectures pour prouver l'ouverture d'un texte, son infini, et d'affirmer – la raison, alors, est à la fois épistémologique et idéologique – que la liberté est du côté du lecteur. Mais cet infini est un infini comptable, puisqu'il n'est qu'une totalité de moments individuels. La subjectivité toujours recommencée d'un texte est alors confondue avec un subjectivisme qui prend pour un possible du texte un autre texte, celui que le lecteur a dans la tête. La seule « liberté », alors, devient celle de faire ce qu'on veut avec un texte, et même de le détruire. […] Mais s'il s'agit de le lire, au sens de chercher pourquoi il est celui-là et pas un autre, c'est-à-dire de chercher sa spécificité, alors l'approche analytique qui conduit la démarche ne peut plus être le vagabondage individuel. On peut faire beaucoup de choses à partir d'un texte, avec lui, dans un rapport à lui, et cela à l'infini, mais cet infini n'est pas n'importe quoi » (Dessons & Meschonnic, 1998 : 187). Foucault propose aussi une critique de la lecture comme découverte d'un sens caché : « Admettre que l'écriture est en quelque sorte, par l'histoire même qu'elle a rendue possible, soumise à l'épreuve de l'oubli et de la répression, est-ce que ce n'est pas représenter en termes transcendantaux le principe religieux du sens caché (avec la nécessité d'interpréter) et le principe critique des significations implicites, des déterminations silencieuses, des contenus obscurs (avec la nécessité de commenter) ? » (Foucault, 1994 : 297)

modèle proche du texte oral où le texte est indissociable des ses réalisations en performance. Le texte poétique, même écrit, est en quelque sorte antiphonique au sens où il inclut la relation à l'autre en son principe même, et ne se comprend comme poétique que dans la réalisation même de cette relation, dans la lecture comme performance. Ainsi, lorsqu'il déclare que « la littérature est l'oralité maximale », Meschonnic s'inscrit dans un déplacement théorique qui peut être résumé ainsi :

> Deconstructive criticism, despite its rhetoric of writing, of inscription and textuality, appears to have moved silently and, as it were, surreptitiously into a position from which oral literature takes on a paradigmatic quality; oral texts are what the deconstructive critics say all literature is – only more so. (Barber, 1984 : 498)

Ces définitions de la lecture comme performance, comme les notions renouvelées de rythme et d'oralité chez Meschonnic, nous ont en partie inspiré le titre de ce chapitre : le poème réanimé. Car il nous semble que dans la lecture comme performance, il y va précisément d'une relation au texte qui est une expérience de vie engageant à la fois le corps et l'esprit du lecteur. L'oralité se déploie aussi bien à l'écrit qu'à l'oral, dans la mesure où la lecture est une forme de performance et la performance la lecture d'un texte. Elle engage un rapport au corps, même dans le cas de la « lecture individuelle », par lequel le poème est re/créé ou réanimé à chaque lecture.

Par un détour/retour typique des cultures créoles et de leur analyse, nous sommes ramenés au commencement même de cette étude. Car il y a aussi des modèles théoriques, critiques et déconstructivistes, du texte et de la lecture dans l'environnement local des dub poets : le sound system et le dub. Les morceaux joués par les sound systems peuvent à tout point de vue être considérés comme des textes écrits. Ils ne sont pas « improvisés » en direct

dans l'expérience vivante de la performance mais composés minutieusement dans l'univers clos des studios. Ils sont publiés selon des stratégies auteuriales qui visent à les vendre sur le marché du disque : emploi de noms d'auteurs, développement des droits d'auteurs, discours critiques et exaltations journalistiques du génie individuel. Avec le dub, les artistes jamaïcains ont entrepris une déconstruction/reconstruction de l'enregistrement musical, du disque, à la fois du point de vue de sa composition interne et du point de vue de sa consommation :

> [T]he basic units of commercial consumption in which music is fast frozen and sold have been systematically subverted by the practice of a racial politics that has colonised them […]. From this perspective, the magical process whereby a commodity like a twelve-inch single, released from the belly of the multinational beast, comes to anticipate, even demand, supplementary creative input in the hidden spheres of public political interaction that wait further up on the road seems less mysterious. (Gilroy, 1993 : 105)

Dans le sound system, ce sont les modes de diffusion et de consommation qui sont déconstruits et reconstruits : les stratégies auteuriales sont délibérément détournées et retournées dans une réappropriation collective des textes musicaux.

Ces deux modèles ne font pas que représenter abstraitement la nécessaire disparition de l'auteur, ils la mettent effectivement en pratique, ils sont de l'ordre de la pensée/geste, d'une pensée abstraite qui s'incarne concrètement dans un geste. Les chansons reggae n'ont pas d'auteur, elles sont le fruit d'un réseau de relations temporaires entre un chanteur (qui écrit parfois les paroles, mais pas toujours), des musiciens, un producteur/propriétaire du studio, des ingénieurs du son et toute autre personne présente dans le studio au moment de l'enregistrement. On peut d'ailleurs noter que jusqu'à l'arrivée massive de l'électronique dans les studios jamaïcains dans les années quatre-vingt, les morceaux étaient quasiment tous enregistrés « en direct », c'est-à-dire que les musiciens jouaient tous ensemble et ne

réalisaient qu'une prise du morceau ; c'est aussi le cas des versions dub, qui ne sont pas préparées à l'avance mais enregistrées en direct, en une seule prise.

Dans le dub, l'auteur de la chanson/texte, qui est déjà très difficilement identifiable, se dissout dans le réseau de ses réappropriations par divers ingénieurs du son. Dans le sound system, c'est le DJ, le sélecteur et l'opérateur qui déconstruisent et reconstruisent constamment l'auteurité, suscitant des réactions en retour chez les artistes et les producteurs qui adaptent la composition et les techniques d'enregistrement aux exigences des sound systems[18]. Mais, plus généralement, le sound system est un espace/temps où se produit une réappropriation collective et égalitaire des poèmes, le poète/DJ ne peut y pratiquer l'auteurité que sur un mode subversif. Comme le suggère le terme de passeur, le poète comme auteur/sujet tend à sa propre dissolution dans la relation qu'il établit avec les participants de la performance.

Le dub et le sound system comme pensées pratiques renvoient en ce sens à la notion d'oralittérature, ils mettent en œuvre une pensée/geste de l'indissociabilité ontologique entre oralité et écriture. Ils permettent de comprendre ce que nous avons appelé la réanimation du poème, la nécessité de son renouvellement constant lors de performances diverses (individuelles ou collectives, privées ou publiques, écrites ou orales) et la diversité des pratiques liées au continuum écrit/oral. Ils montrent qu'au fond, toute lecture d'un texte est

[18] L'une des pratiques des DJs emblématiques de la politique de réappropriation subversive du sound system est celle qui consiste à effacer toutes les informations sur les étiquettes de leurs disques (les noms de la chanson et de l'interprète, du producteur et du studio), de peur que les sound systems concurrents n'identifient les disques et se les procurent, détruisant du coup leur caractère exclusif. Plus généralement, l'industrie musicale jamaïcaine est traversée par les tensions entre les stratégies auteuriales commerciales et la tendance à la réappropriation collective et au non respect de la propriété intellectuelle. Sur les détours/retours entre les sound systems et les studios, on peut noter que les techniques actuelles de production des chansons dans la diaspora antillaise illustrent la disparition *de facto* de l'auteur. Les morceaux sont composés à partir de rythmes qui sont livrés aux producteurs sous formes de pistes instrumentales séparées. Le producteur va ensuite réaliser à sa guise un grand nombre de versions de ce riddim sur lequel il va faire figurer des chanteurs et des DJs. Ce type de pratiques permet aux producteurs de rentabiliser leur investissement en commercialisant de nombreux « produits », mais elles permettent aussi au sound system de disposer directement des pistes vocales et instrumentales séparées pour les reconfigurer à l'envi à chaque performance.

une performance, une relation contingente qui engage les participants dans la re/création d'un sens toujours connu et toujours à réinventer.

Il faut reconsidérer à la lumière de ces propos le statut des publications écrites des dub poets, textes écrits et enregistrements de performances. Car ces publications font partie intégrante du travail des dub poets, tant d'un point de vue économique (elles fournissent des sources non négligeables de revenus) que d'un point de vue artistique (il y a bien sûr un travail spécifique réalisé aussi bien pour les textes écrits que pour les enregistrements, en live ou en studio, audio ou vidéo). Certains poèmes ne sont publiés que sous forme écrite et n'ont fait l'objet, à notre connaissance, d'aucune performance en public ; d'autres n'ont été publiés que sous forme d'enregistrements en studio.

Les éléments théoriques que nous venons d'évoquer permettent de comprendre que ces poèmes n'en sont pas pour autant moins poétiques, ou plus poétiques, que d'autres qui ne sont publiés que sous forme orale, sans aucune publication écrite. Si, comme le suggère Meschonnic, un texte est poétique précisément car il demande à être sans cesse réinventé et qu'il se réinvente comme performance, la poétique n'est plus liée à un médium, écrit ou oral. Elle est plutôt liée à l'investissement maximal d'un sujet dans sa parole (le rythme), et de sa capacité à faire relation avec d'autres sujets dans des performances toujours contingentes :

> L'analyse du rythme d'un texte est, nous l'avons dit, une opération empirique. Elle met en jeu l'historicité d'une lecture, c'est-à-dire, à la fois, sa capacité de réénoncer un discours et d'être énoncée par lui. Ce qui implique que le protocole du commentaire soit motivé par l'approche poétique de ce texte, qui est la réalisation de son système dans le moment historique d'une lecture particulière. (Dessons & Meschonnic, 1998 : 128)

Le poème comme texte oralittéraire, qui est très largement majoritaire dans la production des dub poets, réalise en pratique le passage d'un régime scriptural du texte/objet

auteuré à des pratiques néo-orales de la relation entre texte et performances du texte. Le poème existe dans l'ensemble de ses performances, qui sont elles-mêmes extrêmement variées et se chevauchent parfois: lectures de textes écrits (individuelles ou collectives, privées ou publiques), performances en direct (concerts, lectures publiques ou militantes, a cappella ou avec accompagnement musical), performances enregistrées (en public ou en studio, audio ou vidéo). Le dub poem est sans cesse réanimé : lorsqu'on lit ou qu'on écoute « seul chez soi » un recueil où un disque que l'on a acheté, lorsqu'on l'entend à la radio ou dans un lieu public, lorsqu'on le chante en chœur lors d'un concert ou lorsqu'on l'étudie dans un contexte universitaire.

Nous rejetons l'expression de transfert performatif de Cooper, car l'idée même d'un transfert implique de maintenir une différence d'essence entre la performance orale et le texte écrit. Pour autant, du point de vue de la réception, il faut bien admettre que chaque nouvelle performance du poème est influencée par l'ensemble des performances antérieures : les lectures silencieuses et solitaires que l'on peut faire de textes écrits contiennent en quelque sorte la mémoire des performances auxquelles on a participé. En ce sens, on pourrait peut-être dire qu'il y a une sorte de transfert de l'expérience de toutes les performances vécues du poème dans le moment de la lecture qui engage elle aussi une relation avec le poème ; on pourrait aussi affiner la conception de la performance orale comme « lecture privilégiée du texte écrit », non pas tant au sens où elle serait une interprétation du texte parmi d'autres, mais parce que chacun de ses participants est renvoyé à toutes les performances antérieurement vécues du poème, y compris ses lectures solitaires de textes écrits.

Conclusion

Il ressort que pour nous le poème est avant tout affaire de relations, tout comme le poète est avant tout un metteur en relation. Nous avons au vu au chapitre précédent que Meschonnic situe précisément dans le rythme et l'oralité comme investissement maximal d'un sujet dans sa parole, cet investissement fait du poème un lieu ouvert à des relations intersubjectives sans cesse renouvelées. En ce sens, il nous semble pouvoir dire que les pratiques de l'oralittérature participent effectivement d'une poétique de la relation, qui engage également une déconstruction du sujet poétique et politique, de l'auteur et du lecteur. Pour autant, il faut bien admettre que l'entreprise oralittéraire est risquée, car elle suppose un travail poétique qui s'étend à plusieurs domaines : le langage bien sûr, aussi bien écrit qu'oral, mais aussi d'une certaine manière la musique, la danse et le théâtre. En ce sens, bien des textes et des performances de dub poetry, ou associés à elle, ne sont pas à proprement parler poétiques ; l'un ou l'ensemble de ces domaines d'expression ne fait l'objet d'aucune préparation spécifique, d'aucun investissement des participants qui devraient s'y manifester, mais, du coup, ne le font pas[19].

Nous espérons toutefois être parvenus à montrer qu'à l'inverse, lorsque l'ensemble de ces champs sont investis, le poème oralittéraire peut donner lieu à des relations poétiques et politiques, qui engagent des modalités collectives toujours renégociées et renégociables de production, de diffusion et de consommation d'un langage autonome. Comme souvent, Glissant a bien perçu toute la difficulté, mais aussi la nécessité historique dans lesquelles sont

[19] Cela s'applique bien sûr aussi à notre corpus. Certains textes ou performances ne peuvent à nos yeux pas être considérés comme poétiques, car il n'y a aucune manifestation d'une forme-de-vie, et donc aucune relation possible avec d'autres formes-de-vie : le texte ou la performance ne sont pas poèmes s'ils n'ont pas de rythme. Il semble qu'une partie assez importante des textes et performances de Zephaniah tombent dans ce travers, ce qui peut aussi se comprendre si l'on compare le nombre et la diversité de ses publications. Breeze et Johnson semblent plus attentifs aux questions que nous évoquons, plus cohérents artistiquement et plus perfectionnistes. En ce sens, il ne faut pas confondre la cohérence, qui est affaire de rythme, de la maîtrise technique et formelle, qui est affaire d'auteurité. Si certains textes de Zephaniah ne sont pas poétiques c'est justement parce qu'ils sont auteurés, que leur valeur n'est plus la résultante d'un investissement rythmique maximal mais d'une signature d'auteur.

pris les poètes qui, comme les dub poets, s'engagent sur la voix de l'oralittérature. Nous lui laisserons donc le soin de conclure ce chapitre :

> Inventerons-nous jamais ces modes d'expression qui quitteront le livre, le transformeront, l'adapteront ? Qu'avions-nous dit des techniques orales, de la poétique du créole par exemple ? Le ressassement, la tautologie, l'écho, tout le dicible amassé. Oserons-nous appliquer cela, non à un discours déclamé aux flambeaux, mais à des livres qu'on corrige, qu'on triture, qu'on soigne ? Ou alors, quitterons-nous le livre, et pour quoi ? […] Mais si l'écriture créole conciliait ce qu'il y a de régi dans la littérature et ce qu'il y a de foisonnant et d'irrépressible dans l' « oraliture » ? Il est bien trop tôt pour répondre, et les nombreuses publications que j'ai pu lire n'ont pas pour la plupart quitté les facilités du folklorisme naïf. Mais ceux qui s'y obstinent préparent sans doute le chemin. (Glissant, 1997 : 777-778)

CONCLUSION

> Ceci dit, on peut commencer à tirer une idée de la culture, une idée qui est d'abord une protestation. Protestation contre le rétrécissement insensé que l'on impose à l'idée de la culture en la réduisant à une sorte d'inconcevable Panthéon ; ce qui donne une idolâtrie de la culture, comme les religions idolâtres mettent des dieux dans leur Panthéon. Protestation contre l'idée séparée que l'on se fait de la culture, comme s'il y avait la culture d'un côté et la vie de l'autre ; et comme si la vraie culture n'était pas un moyen raffiné de comprendre et d'*exercer* la vie. (Artaud, 1964 : 15)

Par cette étude, nous espérons avoir participé à notre mesure à cette protestation qui anime Artaud. Notre travail d'analyse, s'il se base sur des références théoriques, n'en est pas moins ancré dans une expérience personnelle de la dub poetry et de la culture reggae des sound systems : il ne s'agit pas simplement pour nous d'un objet de recherche, mais d'une culture au sens le plus plein, qui donne sens à la vie. Les notions que nous avons développées sur un plan intellectuel, nous les avons aussi vécues. A nos yeux, la connaissance et l'analyse de ces formes d'expression est indissociable de l'expérience pratique que l'on peut en faire : la poésie n'est pas une fiction désincarnée mais l'un des rares moments de vie où nous pouvons (re)trouver l'unité de la pensée et du geste et résister à l'aliénation et à la dépossession qui caractérisent notre monde. Ces considérations d'ordre personnel peuvent paraître triviales ou anecdotiques et n'entretenir aucun rapport avec une démarche scientifique. Toutefois, il nous semble que le chercheur n'est pas un sujet neutre et « objectif », détaché des relations de pouvoir qui constituent le champ social. Au contraire, c'est à partir même de cette situation dans le champ social qu'un travail d'analyse critique peut démarrer.

Nous espérons avoir contribué à une meilleure connaissance de notre objet et du contexte dans lequel il s'inscrit, et montré qu'il est digne d'une élaboration théorique

autonome. Les études littéraires et culturelles ont beaucoup évolué au cours des vingt dernières années, nous nous inscrivons dans ce mouvement pour tenter de contribuer à une redéfinition nécessaire des notions de littérature et de poésie à l'aune des évolutions politiques contemporaines. En ce sens, nous avons voulu aussi mettre en lumière des travaux critiques dont l'importance pour les études littéraires et culturelles est trop souvent ignorée, comme ceux de Glissant, Cooper ou Gilroy. Il faut donc bien admettre que notre vision critique s'appuie sur des convictions politiques, et nous avons voulu contribuer à notre mesure à une compréhension du monde qui ne soit pas une mise en systèmes abstraite mais une ouverture à la présence contingente et poétique des autres en soi, une invitation à la relation :

> Et on sera obligé d'inventer de nouvelles manières de résister, parce qu'on voit bien que les anciennes ne servent plus de rien […]. Et Dieu sait qu'elle était héroïque, cette manière de se libérer, et Dieu sait qu'elle était sensationnelle (enfin, je ne sais pas si Dieu le sait mais les hommes le savent). Mais elle a versé dans le même trouble et le même acharnement que le colonisateur proposait. Il faudra trouver d'autres manières de résister, sans faire de l'idéalisme. Les peuples inventeront ces manières […]. Il y a des résistances concrètes qu'il faut mener. Dans le lieu où on est. Tout le reste est Relation : ouverture et relativité. (Glissant, 1995 : 107)

Cette étude nous a permis d'établir une compréhension plus fine de ce qu'engage la notion d'oralittérature et surtout les pratiques poétiques qui s'y rattachent. Les poèmes de notre corpus opèrent un brouillage ontologique, parfois partiel, parfois temporaire, entre l'oralité et l'écriture, tant du point de vue de la composition des poèmes que des moyens par lesquels ils ont diffusés ou les modes selon lesquels ils sont consommés. Les pratiques d'alternance de codes linguistiques et de fusion syntaxique participent de l'oralittérature, de même que la notion de rythme comme investissement maximal d'un sujet dans sa parole permet de repenser la poésie au-delà de la distinction entre écrit et oral ; les supports « intermédiaires » comme les enregistrements audio et vidéo sont aussi des hybrides qui

fusionnent des codes écrits et oraux, et qu'il faut analyser en tant que tels. Il nous semble que l'idée d'un continuum écrit/oral est particulièrement pertinente pour discuter des pratiques des dub poets et de leur inscription dans le contexte linguistique et culturel dans lequel elles s'inscrivent. En ce sens, nous espérons avoir montré, par l'étude des pratiques linguistiques dans l'univers créole, que les pratiques des dub poets reprennent et radicalisent cette poétique de la relation que Glissant identifie comme typique des parlers créoles.

Ce parcours nous aura également permis de redéfinir certaines notions qui s'éclairent d'un jour différent dans le contexte créole. Ainsi, il nous semble que les pratiques oralittéraires des dub poets s'inscrivent dans un mouvement général de déconstruction de la littérature et remettent en question les notions d'auteur et de texte pour faire droit à une poétique de la réanimation, par laquelle le poème retrouve vie à chacune de ses performances ; cela implique d'étendre le concept même de performance, dont nous avons vu qu'il est de plus en plus souvent employé pour s'appliquer y compris à la lecture individuelle de textes écrits. Nous espérons aussi avoir contribué à une redéfinition de la notion de rythme poétique, à partir des écrits de Meschonnic ; l'idée du rythme comme organisation d'une sémantique du continu, qui dépasse les distinctions conventionnelles du langage, nous semble particulièrement féconde pour penser des pratiques qui visent justement à retrouver des continuités perdues au-delà de la cassure de l'esclavage et de la Traite.

D'un point de vue philosophique, l'analyse des cultures créoles permet d'apporter une contribution aux débats théoriques contemporains sur les notions d'identité et d'authenticité. Les arguments de Gilroy permettent de penser ces concepts sous un angle à la fois relationnel et performatif : en partant de la centralité de la performance comme espace/temps d'une poétique et d'une politique des identités, on peut repenser ces notions comme des processus, plutôt que comme des normes abstraites et figées *a priori*. En ce sens, les performances des dub poets s'inscrivent à nos yeux dans une nouvelle politique diasporique et rhizomique des

identités et un nouveau rapport à la culture, qui ne cessent de se développer au gré des migrations du monde contemporain ; comme expérience de mise-en-puissance, qui revêt un caractère magique, la performance poétique opère une résistance à certaines formes de domination sociale et politique.

Nous n'avons eu de cesse dans les chapitres précédents de dénoncer l'essentialisme et l'universalisme de certaines définitions de la culture et nous avons tenté de nous garder de généralisations abusives qui auraient étouffé les spécificités locales de notre objet. Pour autant, en tant que la dub poetry s'inscrit dans une culture diasporique et transnationale, il nous semble que certaines notions que nous avons développées peuvent s'appliquer à d'autres formes d'expression culturelle en dehors de toute considération géographique (qui associerait la culture à un lieu sur un mode essentialisé). La notion de créolisation, dans son acception linguistique aussi bien que culturelle, est désormais utilisée pour décrire des situations qui n'ont rien à voir avec les Antilles ou la diaspora africaine. Les pratiques musicales dub de déconstruction/reconstruction sont aujourd'hui au cœur de nombreuses scènes musicales alternatives partout dans le monde. Le modèle théorique de la performance comme espace/temps politique d'une mise-en-puissance pourrait, avec les aménagements nécessaires en fonction des contextes spécifiques, s'appliquer à une multitude de pratiques de la parole poétique en public et de performances musicales. Le modèle de l'identité/relation permettrait de re/penser certains traits des sous-cultures urbaines ou des « cultures de jeunes » (« youth cultures ») et de comprendre pourquoi de jeunes blancs issus des classes moyennes comme nous peuvent s'identifier à la culture reggae sans entretenir de lien ethnique avec elle (ou pourquoi la génération de nos parents s'est identifiée au blues et au rock n' roll dans les années soixante).

Enfin, et surtout, la question de l'oralittérature nous a semblé un champ de recherche particulièrement fécond qui, nous l'espérons, sera amené à s'étendre à se développer pour éclairer des situations si fréquentes dans le monde (post)colonial actuel. Même dans les sociétés les plus centrées sur l'écrit, on voit surgir des préoccupations politiques et culturelles liées à des formes de néo-oralité dont les cultures créoles fournissent un exemple fascinant, qui peut nous apprendre beaucoup :

> L'écrivain ne doit pas se voiler la face devant une telle constatation. Car la seule manière selon moi de garder fonction à l'écriture (s'il y a lieu de le faire), c'est-à-dire de la dégager d'une pratique ésotérique ou d'une banalisation informatique, serait de l'irriguer aux sources de l'oral. Si l'écriture ne se préserve désormais des tentations transcendantales, par exemple en s'inspirant des pratiques orales et en les théorisant s'il le faut, je pense qu'elle disparaîtra comme nécessité culturelle des sociétés à venir. (Glissant, 1997 : 331)

L'histoire spécifique des cultures créoles, les conditions mêmes de vie en commun imposées par l'esclavage et le colonialisme, lie des milliers d'hommes et de femmes à travers le monde, au-delà des habitants des Antilles ou même des diverses communautés antillaises émigrées ; elle est aussi le contrepoint à la construction de la philosophie occidentale moderne du sujet rationnel de la connaissance et de la conscience et ne peut que nous engager à poursuivre la critique de cette métaphysique.

Toute recherche sur l'oralittérature est nécessairement transdisciplinaire, elle porte à avoir sur la littérature des considérations non exclusivement « littéraires », mais politiques, sociologiques, historiques ou anthropologiques. Etant donné la structuration du champ de la recherche en sciences humaines et plus spécifiquement en littérature dans laquelle nous nous inscrivons, cette entreprise ne fut pas sans heurt. Nous avons rencontré de nombreuses

difficultés, d'abord liées à l'accès aux sources primaires : dans la mesure où la performance poétique est nécessairement éphémère, elle contredit déjà les exigences d'un corpus académique qui préconstruit les sources comme des documents écrits et « authentiques ». De même, la recherche des sources secondaires nous a révélé la rareté des articles ou des ouvrages qui analysent effectivement les poèmes comme textes et comme performances, ce qui reflète aussi en négatif la structuration du champ des études littéraires. Ces difficultés nous ont sans doute amené à commettre des erreurs, que d'autres rectifierons. D'autre part, nous sommes peut être encore trop restés dans l'approximation sur certains points, des détails de l'analyse nous restant inaccessibles.

En particulier, il y a un domaine que nous n'avons abordé que très superficiellement dans la conclusion du chapitre 5, qui est celui des identités et des relations de genre, que l'on peut définir comme le sexe social, distinct du sexe biologique. Nous avions imaginé développer dans le détail cet aspect de la réflexion, mais il nous est vite apparu que cette entreprise ne pourrait être réalisée dans un délai raisonnable, tant elle nécessite d'approfondir des domaines que nous connaissons mal. Malgré nous, nous avons donc contribué à une vision masculinisée de la performance poétique comme manifestation publique d'une puissance ; on perçoit à quel point ces concepts sont teintés d'autorité patriarcale. Il serait nécessaire de relire ce modèle de la performance à la lumière de thèmes féminisés comme la domesticité, l'expression du sentiment amoureux, le récit personnel ou la libération physique de l'énergie sexuelle. Une telle étude permettrait aussi de mieux rendre compte des poèmes de Breeze que nous ne l'avons fait : nous regrettons particulièrement de ne pas avoir pu développer les complexités d'une entreprise poétique que nous n'avons abordée que très fragmentairement.

Etudier l'oralittérature participe d'un champ d'analyse en construction, marqué comme le rappelle Glissant par une redécouverte de l'histoire cachée des relations entre

écriture et oralité. En ce sens, notre méthodologie pourrait encore être affinée et complétée par des analyses historiques, par exemple sur l'évolution de la performance poétique et musicale dans les cultures occidentales, qui nous introduirait à la question des relations entre musique et poésie et ferait mieux percevoir les liens entre les pratiques des dub poets et celles de poètes/chanteurs comme Bob Dylan ou Allen Ginsberg. Une connaissance plus approfondie de la théorie musicale occidentale et de son histoire pourrait être mobilisée pour mieux rendre compte de la notion de rythme, et des liens entre rythme musical et rythme du langage. D'un certain point de vue, notre approche est restée, malgré tous nos efforts, peut-être encore trop centrée sur le texte : comme nous l'avons signalé, il serait nécessaire d'étudier dans le détail les contextes de performance pour affiner notre compréhension des relations entre la composition des poèmes, leur diffusion et leur consommation. Ce biais reflète aussi sans doute une forme d'eurocentrisme ; en parvenant au terme de cette étude, il nous semble qu'une meilleure connaissance des cultures africaines (en particulier des traditions musicales et poétiques) ne pourrait qu'enrichir la réflexion sur l'oralittérature et la créolisation.

Enfin, nous avons peut-être eu trop souvent tendance à minimiser les contradictions et les limites des pratiques poétiques que nous avons étudiées, mus par le désir de mettre en valeur les « réussites » des dub poets. S'ils s'engagent dans un vaste mouvement de recomposition poétique des identités, il ne s'agit pas de dire que ce processus s'opère sans heurts, ou qu'il aboutisse nécessairement. Au contraire, les contradictions de l'univers créole, le caractère d'imprévisibilité et de contingence de la performance sont les éléments mêmes qui peuvent conférer à la dub poetry sa force poétique mais qui la mettent aussi constamment en danger d'être folkorisée.

Malgré ces insuffisances, nous espérons être parvenu à montrer les enjeux soulevés par les pratiques poétiques des dub poets, et des réponses théoriques qu'on peut y formuler. Nous espérons avoir participé à notre mesure à la « poétique de la culture » que Stephen Greenblatt appelait de ses vœux en 1987. Nous laisserons le soin à Patrick Chamoiseau et Édouard Glissant (2007) de conclure cette étude, en espérant avoir participé à notre mesure à la construction de cette poétique du Tout-Monde :

> La grande force des vaincus du marché-monde est d'avoir reçu en ajoutement les merveilles et les ombres des vainqueurs. Le plus difficile étant, non de les rejeter, mais de se défaire de leurs stérilisantes fascinations par un imaginaire libéré, par une poétique clairvoyante du Tout-Monde. Une plénitude optimale, loin des conquêtes, des aigreurs, des revanches ou des soifs de dominations, et qui s'appelle mondialité. (…) Les arts, les littératures, les musiques et les chants fraternisent par des voies d'imaginaires qui ne connaissent plus rien aux seules géographies nationales ou aux langues orgueilleuses dans leur à-part. Dans la mondialité (qui est là tout autant que nous avons à la fonder), nous n'appartenons pas en exclusivité à des « patries », à des « nations », et pas du tout à des « territoires », mais désormais à des « lieux », des intempéries linguistiques, des dieux libres qui ne réclament peut être pas d'être adorés, des terres natales que nous aurons décidés, des langues que nous aurons désirées, ces géographies tissées de matières et de visions que nous aurions forgées. (…) Le chatoiement de ces lieux ouvre à l'insurrection infinie des imaginaires libres : à cette mondialité.

BIBLIOGRAPHIE/DISCOGRAPHIE

Les sources primaires comprennent d'abord l'ensemble des publications des dub poets auxquelles nous avons pu avoir accès pour nos recherches, à l'exclusion des performances « live » qui seraient trop nombreuses pour être indiquées ici mais qui constituent bien sûr une grande partie des sources primaires. La bibliographie recense dans un premier temps les publications écrites, c'est-à-dire des recueils individuels, les recueils collectifs et les textes de théâtre ou de fiction publiés par les dub poets (la nature de ces autres publications est indiquée entre parenthèses). Puis, on trouvera une liste d'enregistrements de performance qui sont pour la plupart disponibles dans le commerce (dans ce cas, le numéro de catalogue est indiqué entre parenthèses). Ce sont pour la plupart des enregistrements audio en studio avec accompagnement musical, sinon nous indiquons entre parenthèses s'il s'agit d'un enregistrement *a cappella*, instrumental ou vidéo, ou d'une anthologie ; si l'enregistrement est réalisé en public, cela est signalé dans le titre.

Dans un deuxième temps, nous avons recensé des sources primaires liées au contexte plus général des cultures créoles, principalement des poèmes mais aussi des romans, des morceaux de musique ou des films. Cette liste ne constitue qu'un aperçu de l'ensemble du matériel que nous avons consulté pour réaliser cette étude, nous avons sélectionné les sources en fonction de leur pertinence artistique, conceptuelle et/ou historique ; nous avons aussi inclus les œuvres des poètes antillais cités. Pour des indications bibliographiques plus détaillées sur le vaste corpus d'œuvres poétiques et romanesques issus des cultures créoles anglophones, le lecteur devra se tourner vers d'autres bibliographies telles que celles de Cooper (1993), Donnell & Welsh (1996) ou Brathwaite (1984). En ce qui concerne la musique, nous n'indiquons que deux anthologies qui, malgré leur qualité, ne peuvent donner qu'une infime intuition des productions musicales jamaïcaines ou anglo-jamaïcaines des

cinquante dernières années. Notre connaissance de cette musique implique non seulement l'écoute fréquente de disques, mais aussi une fréquentation régulière de sound systems aussi bien que de concerts de reggae au cours des dix dernières années ; une fois encore, il serait trop long d'en faire la liste ici. Concernant les films, nous avons inclus quelques références qui permettent à nos yeux d'approfondir la connaissance conceptuelle des cultures créoles ; il s'agit aussi bien de « films reggae », qui traitent en fiction de la musique et/ou du mouvement Rasta, que de films documentaires sur l'industrie musicale ou la société jamaïcaine.

Pour les sources secondaires, nous avons fait un choix inverse qui consiste à les présenter toutes par ordre alphabétique sans aucune distinction de nature (monographie, recueil d'articles, article individuel). Nous espérons que dans les rencontres aléatoires qu'opère un tel classement le lecteur retrouvera un peu de l'imprévisibilité de l'univers créole. Cette liste n'inclut que les ouvrages cités, soit textuellement, soit par un renvoi général ; elle pourrait bien sûr être étendue mais nous n'avons pas jugé utile d'inclure des textes qui n'ont parfois aucun lien, contextuel ou conceptuel, avec l'objet de notre recherche. Les indications relatives à la publication renvoient toujours à l'édition originale ; si nous citons une autre édition, nous la mentionnons entre parenthèses après l'édition originale (dans ce cas, les numéros de page indiqués dans les chapitres renvoient à l'édition utilisée).

Sources primaires

I. Dub poetry

1. Publications écrites

a. Recueils individuels

ALLEN, Lillian.
- *Rhythm An' Hardtimes*. Toronto : Domestic Bliss Publishers, 1982.
- *Psychic Unrest*. Toronto : Insomniac Press, 1999.

BREEZE, Jean Binta.
- *Answers*. Kingston : X, 1982.
- *Riddym Ravings and Other Poems*. Londres : Race Today Publications, 1982.
- *Spring Cleaning*. Londres: Virago, 1992.
- *On the Edge of an Island.* Newcastle-upon-Tyne : Bloodaxe Books, 1997.
- *The Arrival of Brighteye and Other Poems*. Newcastle upon Tyne : Bloodaxe Books, 2000.
- *The Fifth Figure*. Highgreen : Bloodaxe Books, 2006.

GLYNN, Martin.
- *De Ratchet a Talk*. Londres : Akira Press, 1985.
- *Time Reflections.* Milton Keynes : publication à compte d'auteur, X.

JERRY, Bongo.
- 'Mabrak', *Savacou*, 3/4,1971.

JOHNSON, Linton Kwesi.
- *Dread Beat and Blood*. Londres : Bogle l'Ouverture, 1975.
- *Inglan is a Bitch*. Londres : Race Today Publications, 1980.
- *Tings an Times – Selected Poems.* Newcastle-upon-Tyne : Bloodaxe Books, 1991.
- *My Revalueshanary Fren: Selected Poems*. Londres : Penguin Classics, 2002.

MUTABARUKA.
- *Outcry*. Kingston : Swing, 1973.
- *The First Poems.* Kingston : Paul Issa Publications, 1980.
- 'Dis poem', *Jamaica Journal*, 24.2: 52, 1992.
- *The Next Poems*. Kingston : Paul Issa Publications, 2005.

ONUORA, Oku.
- *Echo*. Kingston : Sangsters, 1977.
- *Fuel for Fire.* Chicago : Research Associates School Times Publications and Frontline Distribution International, X.

SMITH, Michael.
- *It a come.* Londres : Race Today Publications, 1986.

ZEPHANIAH, Benjamin.

- *The Dread Affair*. Londres : Arena, 1985.
- *City Psalms*. Newcastle-upon-Tyne : Bloodaxe Books, 1992.
- *Propa Propaganda*. Newcastle-upon-Tyne : Bloodaxe Books, 1996.
- *Too Black, Too Strong*. Highgreen : Bloodaxe Books, 2001.

b. Anthologies

HABEKOST, Peter (éd).

- *Dub Poetry: 19 Poets from England and Jamaica.* Mannheim : Michael Schwinn, 1986.

c. Autres publications des dub poets

JOHNSON, Linton Kwesi.

- *Voices of the Living and the Dead* (théâtre). Londres : Race Today Publications, 1974.

ZEPHANIAH, Benjamin.

- *Face* (roman). Londres & New York : Bloosmbury, 1999.
- *Wicked World* (poèmes pour enfants). Londres : Penguin, 2000.
- *The Little Book of Vegan Poems* (poèmes pour enfants). Edimbourg & San Fransisco : AK Press, 2000.
- *Gangsta Rap* (roman). New York, Londres & Berlin : Bloomsbury, 2004.

2. Enregistrements audio et vidéo

COMPILATIONS

- *Word Soun' 'Ave Power. Reggae Poets.* US : Heartbeat (HB 15), 1983.
- *Dub Poets Dub.* US : Heartbeat (HB 30), 1983.
- *Woman Talk.* US : Heartbeat (HB 25), 1986.
- *LKJ Presents* (avec Jean Binta Breeze). Londres : LKJ Music Publishers (LKJCD014), 1996.

BREEZE, Jean Binta.

- *Riddym Ravings*. Kingston : Ayeola Records (AYCA 002), 1985.
- *Slip*. US : Heartbeat (HB 12001), 1982.
- *Riding on de riddym* (*a cappella*). Londres : 57 Productions, 1996.
- *Tracks*. Londres : LKJ Music Publishers (LKJCD007), 2000.

JOHNSON, Linton Kwesi.

- *Poet And The Roots: Dread, Beat An' Blood*. Londres : Virgin Music (VX 1002), 1978.
- *Forces of Victory*. Londres : Mango/Island Records (ILPS 9566), 1979.
- *Bass Culture*. Londres : Island Records (202 211-320 (D)), 1980.
- *LKJ in Dub* (instrumental). Londres : Island Records (ILPS 9650), 1981.
- *Making History*. Londres : Island Records (ILPS 9770), 1984.
- *LKJ in Concert with the Dub Band*. Londres : LKJ Music Publishers (LKJCD006), 1985.
- *Tings An' Times*. Londres : LKJ Music Publishers (STC2002), 1991.

- *LKJ in Dub: Volume Two* (instrumental). Londres : LKJ Music Publishers (3984-24819), 1992.
- *LKJ A Cappella Live* (*a cappella*) . Londres : LKJ Music Publishers (3984-24820), 1996.
- *More Time*. Londres : LKJ Records (3984-24084), 1998.
- *Independent Intavenshun* (anthologie). Londres : Island Records, 1998.
- *LKJ in Dub: Volume Three* (instrumental). Londres : LKJ Music Publishers (0927 48052 2), 2002.
- *Live in Paris With The Dennis Bovell Dub Band* (audio). Londres : LKJ Records (82876628782), 2003.
- *Live in Paris With The Dennis Bovell Dub Band* (vidéo). Londres : LKJ Records (82876628799), 2003.

MUTABARUKA.
- *Check It*. X : Alligator Records, 1983.
- *Outcry*. Newton : Shanachie Records, 1984.
- *The Mystery Unfolds*. Newton : Shanachie Records, 1986.
- *Any Which Way….Freedom Must Come*. Newton : Shanachie Records (43061), 1986.
- *Blakk Wi Blak…k…k*. Newton : Shanachie Records, 1991.
- *Melanin Man*. Newton : Shanachie Records, 1994.
- *Muta In Dub*. X : Lethal Records, 1998.
- *Life Squared*. Wageningen (PB): Heartbeat, 2002.

ONUORA, Oku.
- *I a Tell*. Kingston : Prugresiv Aatis Muvmant (Kuya-SK 001), X.
- *Reflections in Red.* Kingston : Kuya, 1981.
- *Wat a Situashan*. Kingston : Kuya, 1981.

SMITH, Mikey.
- *Word*. Kingston : Light of Saba (002), 1978.
- *Mi Cyaan Believe It*. Londres : Island Records (ILPS 9717), 1982.

ZEPHANIAH, Benjamin.
- *Dub Ranting*. Londres : Radical Wallpaper Radwall (004), 1983.
- *Rasta*. Londres : Upright Records, 1983.
- *Us and Dem*. Londres : Island Records (MCT 1043), 1990.
- *Back to Roots*. Londres : Acid Jazz Roots (DUBID DC1), 1995.
- *Belly of De Beast.* Londres : Ariwa (ARICD 113), 1996.
- *Reggae Head: Spoken Works* (*a cappella*). Londres: 57 Productions, 1997.
- *Naked*. Londres : One Little Indian (TPLP403CDL), 2004.
- *The DVD* (vidéo). X : Overthrow Productions, X.

II. Cultures créoles

1. Poésie

a. Anthologies

BERRY, James (ed.)
- *Bluefoot Traveller – An Anthology of West Indian Poets in Britain*. Londres : Limestone Publications, 1976.
- *News from Babylon: The Chatto Book of Westindian-British Poetry*. Londres : Chatto & Windus, 1984 .

BROWN, Stewart & McDONALD, Ian (ed.).
- *The Heinemann Book of Caribbean Poetry*. Oxford : Heinemann, 1992.

BROWN, Stuart, MORRIS, Mervyn et ROHLER, Gordon (éd).
- *Voice Print: An Anthology of Oral and Related Poetry from the Caribbean.* Harlow : Longman, 1989.

BURNETT, Paula (éd).
- *The Penguin Book of Caribbean Verse in English*. Londres : Penguin Books, 1986.

CHAMBERLAIN, J. Edward.
- *Come Back to Me My Language: Poetry and the West Indies*. Urbana : University of Illinois Press, 1993.

DONNELL, Alison & LAWSON WELSH, Sarah (éd).
- *The Routledge Reader in Caribbean Literature*. Londres : Routledge, 1996.

HOYLES, Asher & Martin.
- *Moving Voices: Black Performance Poetry*. St John's (Antigua) : Hansib, 2002.

MARKHAM, E. A. (ed).
- *Hinterland: Caribbean Poetry From The West Indies And Britain*. Highgreen : Bloodaxe Books, 1989.

b. Recueils et œuvres complètes

AGARD, John.
- *Mangoes and Bullets : Selected and New Poems*. London & Sydney : Pluto Press, 1985.

BENNETT, Louise.
- *Jamaican Humour in Dialect*. Kingston : Jamaica Press Association, 1943.
- *Jamaica Dialect Poems*. Kingston : Gleaner, 1948.
- *Anancy Stories and Dialect Verse*. Kingston : Pioneer Press, 1957.
- *Jamaica Labrish*. Kingston : Sangsters, 1966.

BERRY, James.
- *Fractured Circles*. Londres : New Beacon Books, 1979.
- *Hot Earth, Cold Earth*. Newcastle-upon-Tyne : Bloodaxe Books, 1995.

BLOOM, Valerie.
- *Touch Mi! Tell Mi!* Londres : Bogle l'Ouverture, 1983.

BRATHWAITE, Edward Kamau.
- *The Arrivants, A New World Trilogy: Rights of Passage, Islands & Masks.* Oxford : Oxford University Press, 1973.
- *Black + Blues*. New York : New Direction Books, 1995.
- *Ancestors: Mother Poem, Sun Poem & X/Self*. Oxford : Oxford University Press, 1977, 1982 et 1987.

DABYDEEN, David.
- *Slave Song*. Coventry : Dangaroo Press, 1986.

CARTER, Martin.
- *Poems of Resistance from British Guiana*. Londres : Lawrence & Wishart, 1954.
- *Poems of Succession*. Londres & Port of Spain : New Beacon Books, 1977.
- *Poems of Affinity: 1978-1980*. Georgetown (Guyana): Release Publishers, 1980.

CESAIRE, Aimé.
- *La poésie*. Paris : Seuil, 1994.

GLISSANT, Edouard.
- *Poèmes complets*. Paris : Gallimard, 1994.

GOODISON, Lorna.
- *Selected Poems*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1993.
- *From Harvey River*. New York : Harper Collins, 2008.

MCKAY, Claude.
- *Selected Poems*. New York : Harcourt, Brace & World Inc., 1953.

MCNEILL, Anthony.
- *Reel from 'The Life Movie'*. Kingston : Savacou Publications, 1972.

MARSON, Una.
- *Tropic Reveries*. Kingston : Gleaner, 1930.
- *The Moth and the Star*. Kingston : auto-édition, 1937.
- *Towards the Stars*. Londres : University of London Press, 1945.

NICHOLS, Grace.
- *Lazy Thoughts of a Lazy Woman*. Londres : Virago, 1989.
- *Startling the Flying Fish*. Londres : Virago, 2006.

SCOTT, Dennis.
- *Uncle Time*. Pittsburg : Pittsburg University Press, 1973.
- *Dreadwalk*. Londres : New Beacon Books, 1982

SENIOR, Olive.
- *Talking of Trees*. Kingston : Calabash, 1985.
- *Over the Roofs of the World*. Toronto : Insomniac Press, 2005

WALCOTT, Derek.
- *Collected Poems, 1948 – 1984*. New York : Farrar, Straus & Giroux, 1986.
- *Omeros*. Londres: Faber & Faber, 1990.

2. Roman

CAREW, Jan.
- *The Wild Coast*. Londres : Secker & Warburg, 1958.

KINCAID, Jamaica.
- *Lucy*. New York : Farrar, Straus & Giroux, 1990.

LAMMING, George.
- *In the Castle of My Skin*. Londres : Michael Joseph, 1953.
- *The Pleasures of Exile*. Londres : Michael Joseph, 1953.

MAIS, Roger.
- *Brother Man*. Londres : Jonathan Cape, 1955.

NAIPAUL , V. S.
- *Miguel Street*. Londres : André Deutsch, 1959.
- *A House for Mr Biswas*. Londres : André Deutsch, 1961.

RHYS, Jean.
- *Wide Sargasso Sea*. Londres : André Deutsch, 1966.

REID, V. S.
- *New Day*. New York : Alfred A. Knopf, 1949.

SELVON, Samuel.
- *The Lonely Londoners*. Londres : Allan Wingate, 1956.
- *Moses Ascending*. Londres : Davis-Poynter, 1975.

3. Musique

COMPILATIONS
- *Tougher Than Tough: The Story of Jamaican Music*. Londres : Mango/Island Records, 1993.
- *The Reggae Box: The Routes of Jamaican Music*. US : Hip-O Records, 2001.

4. Films

ANONYME.
- *The Battle for Brixton*. BBC, 2006.

BAFALOUKOS, Ted.
- *Rockers*. Rockers Film Corporation, 1978.

BLACK, Stephanie.
- *Life and Debt*. Tuff Gong Pictures, 2001.

ELGOOD, Rick & LETTS, Don.
- *Dancehall Queen*. Island Jamaica Films / Island Digital Media, 1997.

GREENBERG, Alan.
- *The Land of Look Behind*. XX, 1982.

HENZELL, Perry.
- *The Harder They Come*. International Films / Xenon Pictures, 1972.

MARRE, Jeremy.
- *Roots Rock Reggae: Inside the Jamaican Music Scene*. Harcourt Films, 1977.

ROSSO, Franco.
- *Babylon*. 1980. XX, 1980.

II. Sources secondaires

ANONYME.

- *Tiqqun 1 : Exercices de Métaphysique Critique*. XX : auto-édition, 1999.
- *Tiqqun 2 : Zone d'Opacité Offensive*. Paris : Les Belles Lettres, 2001.

ALLSOPP, Richard (ed.).

- *Dictionary of Caribbean English Usage*. Oxford : Oxford University Press, 1996.

ARTAUD, Antonin.

- *Le Théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1938 (1998).
- *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1961.

ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth & TIFFIN, Helen (ed.).

- *The Empire Writes Back*. Londres & New York : Routledge, 1989.
- *Post-Colonial Studies: the Key Concepts*. Londres & New York : Routledge, 2000.

ATTRIDGE, Derek.

- *The Rhythms of English Poetry*. Londres & New York : 1982.
- *Poetic Rhythm*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

BAILEY, Derek.

- *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. Cambridge (Mass.) : Da Capo Press, 1992.

BALDICK, Chris.

- *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford : Oxford University Press, 1990 (2004).

BARBER, Karin.

- 'Yoruba Oriki and Deconstructive Criticism', *Research in African Literatures*, 1984.

BARRETT, Leonard.

- *The Rastafarians. The Dreadlocks of Jamaica*, Kingston : Sangsters & Londres : Heinemann, 1977.

BARROW, Steve & DALTON, Peter.

- *The Reggae Rough Guide*, Londres : Rough Guides/Penguin, 1997.
- *The Reggae Rough Guide, Updated Third Edition*. Londres : Penguin, 2004.

BARTHES, Roland.

- *Mythologies*. Paris : Seuil : 1957.
- *Œuvres complètes* (Tomes I, II & III). Paris : Seuil, 1993-1995.

BAUDRILLARD, Jean.

- *La société de consommation : ses mythes, ses structures*. Paris : Denoël, 1970.
- *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris : Gallimard, 1972.

BENITEZ ROJO, Antonio.
- *The Repeating Island: the Caribbean and the Postmodern Perspective*. Durham & Londres : Duke University Press, 1996.

BERNABÉ, Jean, CHAMOISEAU, Patrick & CONFIANT, Raphaël.
- *Eloge de la créolité*. Paris : Gallimard, 1989.

BERNSTEIN, Charles (ed.).
- *Close Listening : Poetry and the Performed Word*. Oxford : Oxford University Press : 1998.

BHABHA, Homi.
- *The Location of Culture*. Londres & New York : Routledge, 1994.

BICKERTON, Derek.
- 'On the Nature of a Creole Continuum', *Language*, 49: 641-69, 1973.

BLUM, Bruno.
- *Le Reggae*. Paris : Flammarion, 2000.
- *Le Ragga*. X : Les Editions Hors Collection : 2005.
- *Le rap est né en Jamaïque*. Bordeaux : Le Castor Astral, 2009.

BOBB, June.
- *Beating A Restless Drum: The Poetics of Kamau Brathwaite and Derek Walcott*. Trenton (New Jersey) & Asmara (Erythrée) : Africa World Press, 1998.

BOEHMER, Elleke.
- *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*. Oxford & New York: Oxford University Press, 1995.

BOURDIEU, Pierre.
- *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil : 1992.
- *Langage et pouvoir symbolique*. Paris: Seuil, 2001.

BRADLEY, Lloyd.
- *Bass Culture: When Reggae Was King*. Londres : Penguin, 2000.

BRATHWAITE, Edward Kamau.
- 'Jazz and the West Indian Novel – I', *Bim*, 12, 44: 275-84, 1967.
- 'Jazz and the West Indian Novel – II' , *Bim*, 12, 45: 39-51, 1967.
- 'Jazz and the West Indian Novel – III', *Bim*, 12, 46: 115-26, 1968-9.
- 'Timehri', *Savacou*, 2: 35-44, 1970.
- *Folk Cultures of the Slaves in Jamaica*. Londres : New Beacon Books, 1971.
- *History of the voice.* Londres : New Beacon Books, 1984.
- *Jah Music*. Mona: Savacou Cooperative, 1986.
- *Roots*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1993.

BREINER, Laurence.
- *An Introduction to West Indian Poetry*. Cambridge : Cambridge University Press, 1997.

BREITMAN, George (ed.).
- *Malcolm X Speaks*. New York : Merit Publishers, 1965.

BROWN, Stewart.
- 'Dub Poetry: Selling Out'. *Poetry Wales*, 22.2, 1987.

BROWN, Stewart (ed.).
- *The Art of Derek Walcott*. Bridgend : Seren Books, 1991.
- *The Art of Kamau Barthwaite*. Bridgend : Seren Books, 1995
- *The Pressures of the Text: Orality, Texts and the Telling of Tales*. Birmingham: University of Birmingham Press, 1997.

BROWN, Stewart & MCDONALD Ian (ed.).
- *The Heinemann Book of Caribbean Poetry*. Oxford: Heinemann, 1992 .

BROWN, Stewart, MORRIS, Mervyn & ROHLEHR, Gordon (ed.).
- *Voice Print – An Anthology of Oral and Related Poetry from the Caribbean.* Harlow: Longman, 1989.

BURNETT, Paula (ed.).
- *The Penguin Book of Caribbean Verse in English*. Londres: Penguin, 1986 (Penguin Classics, 2005).

CALVET, Louis-Jean.
- *La tradition orale*. Paris : Presses Universitaires de France, 1984.

CAMPBELL, Horace.
- *Rasta and Resistance*. St John's (Antigua) : Hansib, 1985.

CASSIDY, Frederic.
- *Jamaica Talk: Three Hundred Years of the English Language in Jamaica.* Londres: Macmillan, 1961.

CASSIDY, Frederic & LE PAGE, Robert (ed.)
- *Dictionary of Jamaican English.* Cambridge: Cambridge University Press, 1967.

CESAIRE, Aimé
- *Esclavage et colonisation*. Paris : Presses Universitaires de France, 1948.
- *Discours sur le colonialisme*. Paris : Editions Réclames, 1950.
- *Discours sur la négritude*. Paris : Présence Africaine, 1987.

CHAMOISEAU, Patrick & CONFIANT, Raphaël.
- *Lettres créoles : tracées antillaises et continentales de la littérature : Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane, 1635-1975*. Paris : Gallimard, 1999.

CHAMOISEAU, Patrick & GLISSANT, Edouard.
- *Quand les murs tombent*. Paris : Editions Galaade, 2007.

CHANCÉ, Dominique.
- *Histoire des littératures antillaises*. Paris : Ellipses, 2005.

CHILDS, Peter (ed.).
- *Post-Colonial Theory and English Literature: A Reader*. Edimbourg : Edimburgh University Press, 1999.

CHILDS, Peter & WILLIAMS, Patrick (ed.).
- *An Introduction to Post-Colonial Theory*. Londres : Pearson Education, 1997.

CLARKE, Sebastian.
- *Jah Music: The Evolution of the Popular Jamaican Song.* London: Heinemann, 1980.

COOPER, Carolyn.
- *Noises in the Blood – Orality, Gender and the 'Vulgar' Body of Jamaican Popular Culture*. London & Basingstoke: Macmillan Caribbean, 1993.
- *Noises in the Wrist: The Writer and the Oral Tradition in Jamaica.* London & Basingstoke: Macmillan Caribbean, 1995.
- *Sound Clash: Jamaican Dancehall Culture At Large*. New York & Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2004.

COULIBALY, Bassidiki.
- *Du crime d'être « noir »*. Paris : Homnisphères, 2006.

DABYDEEN, David.
- 'On Not Being Milton: Nigger Talk', *Tibisiri*, Coventry: Dangaroo Press, 1984.
- 'On Writing Slave Song', *Commonwealth*, 8,2: 46-50, 1986.

DABYDEEN, David & SAMAROO, Brinsley (ed.).
- *India in the Caribbean*. Londres : Hansib, 1987.

DASH, Michael.
- *The Other America: Caribbean Literature in a World Context*. Charlottesville & Londres : University Press of Virginia, 1998.

DAVIS, Stephen.
- *Bob Marley*. Londres : Arthur Baker, 1983.

DAWES, Kwame.
- *Natural Mysticism: Towards A New Reggae Aesthetic In Caribbean Writing*. Leeds : Peepal Tree, 1999 (2004).

DEBORD, Guy.
- *La société du Spectacle*. Paris : Buchet-Chastel, 1967 (Gallimard, 1992).
- *Commentaires sur la société du spectacle*. Paris : Gérard Lebovici, 1988.

DECAIRES NARAIN, Denise.
- *Contemporary Caribbean Women's Poetry: Making Style*. Londres & New York : Routledge, 2002.

DE KONINGH, Michael & CANE-HONEYSETT, Laurence.
- *Young, Gifted and Black: The Story of Trojan Records*. Londres : Sanctuary Publishing, 2003.

DE KONINGH, Michael & GRIFFITHS, Marc.
- *Tighten Up! The History of Reggae in the UK*. Londres : Sanctuary Publishing, 2003.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI Félix.
- *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'anti-Oedipe*. Paris : Les Editions de Minuit, 1972.
- *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux.* Paris : Les Editions de Minuit, 1980.

DERRIDA, Jacques.
- *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil, 1967.

DESSONS, Gérard, et MESCHONNIC, Henri.
- *Traité du rythme: des vers et des proses*. Paris: Dunod, 1998.

DIOP, Cheikh Anta.
- *Nations nègres et culture : de l'antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique noire d'aujourd'hui*. Paris : Présence Africaine, 1954.

D'HAEN, Theo & BERTENS Johannes (ed.).
-*Liminal Postmodernisms: the postmodern, the (post-)colonial, and the (post-)feminist.* Amsterdam & Atlanta : Rodopi, 1994.

DONNELL, Alison & LAWSON WELSH, Sarah (ed).
- *The Routledge Reader in Caribbean Literature*. Londres : Routledge, 1996.

FANON, Frantz.
- *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil, 1962.

FINNEGAN, Ruth.
- *Oral Poetry*. Cambridge : Cambridge University Press, 1997.

FOLKS, Jeffrey.
- *Damaged Lives: Southern & Caribbean Narrative from Faulkner to Naipaul*. New York, Washington & Berne : P. Lang, 2005.

FOUCAULT, Michel.
- *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966.
- *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1969.
- *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard, 1972.
- *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard, 1975.
- *Philosophie, anthologie*. Paris : Gallimard, 2004.

FLUDERNIK, Monika.
- *Diaspora and Multiculturalism*. Amsterdam & New York : Rodopi, 2003.

FUSS, Diana.
- *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference*. Londres & New York : 1989.

GIGUERE, Ronald.
- *Ecrivains noirs d'Afrique et des Antilles*. New York, Washington & Paris : P. Lang, 1997.

GILROY, Paul.
- *There Ain't No Black in the Union Jack*. X : Unwin Hyman, 1987.
- *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge (Mass.) : Harvard University Press, 1993.
- *After Empire: Melancholia or Convivial Culture?* Londres & New York : Routledge, 2004.

GIRARD, René.
- *La violence et le sacré*. Paris : Grasset, 1972.

GLASER, M. and PAUSCH, M.
- *Caribbean Writers – Between Orality and Writing* (special edition of *Matatu*). Amsterdam & Atlanta : Rodopi, 1994.

GLISSANT, Edouard
- *Introduction à une poétique du divers*. Montréal : Presse de l'Université de Montréal, 1995 (Paris : Gallimard, 1996).
- *Le discours antillais*. Paris : Gallimard, 1997.

GLISSANT, Edouard & LEUPIN, Alexandre.
- *Les entretiens de Bâton Rouge*. Paris : Gallimard, 2008.

GRAEBNER, Cornelia.
- '"Here to Stay": The Performance of Accents in the Work of Linton Kwesi Johnson and Lemn Sissay', *Thamyris/Intersecting*, 14 : 51-68, 2007.
- *Off the Page and Off the Stage: The Performance of Poetry and its Public Function*. Thèse soutenue à l'Université d'Amsterdam, 2007.

HABEKOST, Christian.
- *Dub Poetry: 19 Poets from England and Jamaica*. Mannheim : Michael Schwinn, 1986.

HAGÈGE, Claude.
- *L'homme de paroles : contribution linguistique aux sciences humaines*. Paris : Fayard, 1985.

HANNERZ, Ulf.
- *Soulside: Inquiry into Ghetto Culture and Community*. Chicago & Londres : The University of Chicago Press, 1969.

HEBDIGE, Dick.
- *Subculture: The Meaning Of Style*. Londres : Methuen, 1979.
- *Cut 'N' Mix: Culure, Identity and Caribbean Music*. Londres : Routledge, 1987.

HODGE, Merle.
- 'Challenges of the Struggle of Sovereignty: Changing the World versus Writing Stories', *Caribbean Women Writers*. Massachusetts : Calaloux Publications, 1990.

HOYLES, Asher & Martin.
- *Moving Voices: Black Performance Poetry*. St John's (Antigua) : Hansib, 2002.

INNES, Catherine.
- *The Cambridge Introduction to Postcolonial Literatures in English*. Cambridge, New York & Melbourne: Cambridge University Press, 2007.

JEKYLL, Walter.
- *Jamaican Song and Story: Anancy Stories, Digging Songs, Ring Tunes and Dancing Tunes.* London: D. Nutt for the Folklore Society, 1907.

JONES, LeRoi.
- *Blues People: Negro Music in White America*. New York : William Morrow, 1963.

KATZ, David.
- *People Funny Boy: The Genius of Lee 'Scratch' Perry*. Londres : Payback Press, 2000.

LARA, Oruno.
- *Les Caraïbes*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997.

LAZARUS, Neil (ed.).
- *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*. New York : Cambridge University Press, 2004.

LE PAGE, Robert & TABOURET-KELLER, Andrée.
- *Acts of Identity: Creole-based Approaches to Language and Ethnicity*. Cambridge : Cambridge University Press, 1985.

LERAT, Christain (ed.).
- *Le monde caraïbe : défis et dynamiques. Tome 1, Visions identitaires, diasporas, configurations culturelles*. Pessac : Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2005.
- *Le monde caraïbe : défis et dynamiques. Tome 2, Géopolitique, intégration régionale, enjeux économiques*. Pessac : Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2005.

LEVI-STRAUSS, Claude.
- *La pensée sauvage*. Paris : Plon, 1962.

LEWIS, Gordon.
- *The Growth of The Modern West Indies*. New York : Monthly Review Press, 1968.

LEYMARIE, Isabelle.
- *Musiques Caraïbes.* Paris : Actes Sud, 1996.
- *Du tango au reggae : musiques noires d'Amérique latine et des Caraïbes.* Paris : Flammarion, 1996.

LORTAT-JACOB, Christian (ed.).
- *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*. Paris: SELAF, 1987.

MCFARLANE, Anthony.
- *The British in the Americas 1480-1815*. Londres & New York : Longman, 1994.

MARKHAM, Edward (ed.).
- *Hinterland: Caribbean Poetry from the West Indies & Britain*. Highgreen : Bloodaxe Books, 1989 (2001).

MAZAMA, Ama.
- *L'impératif afrocentrique*. Paris : Menaibuc, 2003.

MESCHONNIC, Henri.
- *Critique du rythme*. Verdier : Paris, 1982.
- *Modernité Modernité*. Verdier : Paris, 1988.

MINTZ, Sidney.
- *Papers in Caribbean Anthropology*. New Haven : Yale University, 1960.

MOORE-GILBERT, Bart.
- *Postcolonial Theory: Contexts, Practices, Politics*. Londres & New York: Verso, 1997.

MOORE-GILBERT ; Bart, STANTON, Gareth & MALEY, Willy (ed.).
- *Postcolonial Criticism*. Londres & New York : Longman, 1997.

MORGAN, Kenneth.
- *Slavery and the British Empire : from Africa to America*. Oxford, New York & Auckland : Oxford University Press , 2007.

MORRIS, Mervyn.
- 'On Reading Louise Bennett, Seriously', *Jamaica Journal*, I,I: 69-74.
- Interview with Linton Kwesi Johnson, *Jamaica Journal*, 20.I: 17-27, 1987.
- Interview with Michael Smith, *Jamaica Journal*, 18.2: 38-45, 1988.
- 'A Note on "Dub Poetry"', *Wasafari*, 26,1997.
- *Making West Indian Literature*. Kingston : Ian Randle, 2005.

NEUWIRTH, Robert.
- *Shadow Cities: A Billion Squatters, A New Urban World*. Londres & New York : Routledge : 2005.

NIETZSCHE, Friedrich.
- *Oeuvres philosophiques complètes* (tomes I à XII). Paris : Gallimard, 1969-1997.

ONG, Walter.
- *Orality and Literacy*. Londres : Methuen, 1982 (Routledge, 2002).

O'SULLIVAN, Tim ; HARTLEY, John ; SAUNDERS, Danny ; *et al*.
- *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*. Londres & New York : Routledge, 1994.

OYO, Adebayo.
- *Bob Marley: Songs of Redemption*. Lagos : Malthouse Press, 1985.

POLLARD, Velma.
- 'Social History of Dread Talk', *Caribbean Quarterly*, 28,4: 17-40, 1982.
- 'Figurative Language in Jamaican Creole', *Carib*, 3, 1983.
- 'Innovation in Jamaican Creole. The Speech of Rastafari', in M. Gorlach and J.A. Holm (ed;), *Focus on the Caribbean* (Amsterdam & Philadelphia: Benjamins), 1986.

PRADEL, Lucie.
- *Dons de mémoire de l'Afrique à la Caraïbe : littérature et culture des îles anglophones*. Paris & Montréal : l'Harmattan, 2000.

PREMINGER, Alex (ed.)
- *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton : Princeton University Press, 1993.

PRUDENT, Lambert-Félix.
- *Des baragouins à la langue antillaise*. Paris : Editions Caribéennes, 1980.

ROBERTS, Peter.
- *West Indians and Their Language*. Cambridge & New York : Cambridge University Press , 1988.

SAID, Edward.
- *Orientalism*. Londres: Routledge & Paul Kegan, 1978.
- *Culture and Imperialism*. New York : Vintage, 1994.

SALEWICZ, Chris & BOOT, Adrian.
- *Reggae Explosion, The Story of Jamaican Music*. Londres : Virgin, 2001.

SAUSSURE, Ferdinand de.
- *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, 1916 (1972).

SEGAL, Ronald.
- *The Black Diaspora*. Londres : Faber & Faber, 1995.

SLOBODA, John.
- *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*. Oxford : Oxford University Press, 2000.

SPIVAK, Gayatri.
- *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge (Mass.) & Londres : Harvard University Press, 1999.

SHERLOCK, Phillip.
- *Anancy Stories*, Londres : Ginn & Co., 1932.
- *West Indian Folk Tales*. Londres : Oxford University Press, 1966.

THIEME, John.
- *The Essential Glossary of Post-Colonial Studies*. Londres: Hodder Headline Group, 2003.

VEESER, Aram (ed.).
- *The New Historicism*. Londres : Routledge, 1989.

WALMSLEY, Anne.
- *The Caribbean Artist's Movement, 1966-72*. Londres : New Beacon Books, 1992.

WATTS, David.
- *The West Indies : Patterns of Development, Culture and Environmental Change since 1492*. Cambridge & New York : Cambridge University Press, 1990.

WILLIAMS, Patrick & CHRISMAN, Laura (ed.).
- *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*. New York, Londres & Toronto : Harvester Wheatsheaf, 1994.

YACOU, Alain (ed.)
- *Créoles de la Caraïbe*. Paris & Pointe-à-Pitre : Karthala/Université des Antilles et de la Guyane, 1996.

ZEGNANI, Sami.
- 'Le rap comme activité scripturale : l'émergence d'un groupe illégitime de lettrés', *Langage et société*, 110 : 65-84, 2004.

INDEX

A

Allsopp, 222, 244
Artaud, 183, 185, 186, 187, 188, 206, 210, 211, 212, 295, 298, 308, 330
Ashcroft, Griffiths & Tiffin, 219, 223, 224, 230, 242
Attridge, 258, 265, 266, 269, 271, 275, 277, 281, 285, 286

B

Bailey, 188
Baldick, 67, 316
Barber, 323
Barrow & Dalton, 35, 40, 41, 42, 44, 258
Barthes, 67, 103, 106, 140
Bernstein, 194, 321
Bourdieu, 304
Bradley, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 152, 162
Brathwaite, 69, 70, 75, 84, 85, 87, 88, 89, 94, 99, 218, 222, 225, 226, 227, 228, 235, 253, 257, 278, 298, 320, 339, 349
Breiner, 23, 68, 69, 70, 73, 86, 87, 89, 90, 91, 204, 226, 227, 245, 320
Brown, Morris & Rohlehr, 41, 92, 93, 260, 280, 290
Burnett, 67, 82, 83, 84, 86, 97, 245, 259

C

Calvet, 297, 314
Campbell, 42, 244
Cassidy, 222, 247
Cooper, 18, 19, 20, 22, 25, 27, 28, 29, 30, 68, 96, 99, 100, 107, 110, 113, 136, 137, 138, 141, 142, 158, 172, 185, 203, 214, 215, 218, 237, 246, 247, 250, 252, 299, 301, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 316, 317, 319, 320, 327, 331, 339

D

Dabydeen, 38, 102, 221, 261
Dawes, 99, 100, 148, 252, 253, 279
Debord, 173
Decaires Narain, 215
Deleuze, 22, 32, 67, 102, 192
Donnell & Welsh, 25, 27, 66, 69, 88, 94, 95, 104, 106, 215, 216, 221, 223, 226, 241, 245, 257, 261, 312, 339

F

Fanon, 204, 211, 215
Finnegan, 296
Foucault, 22, 23, 24, 67, 190, 191, 192, 302, 303, 322

G

Gilroy, 22, 28, 42, 47, 117, 129, 130, 131, 132, 133, 139, 147, 148, 153, 180, 185, 194, 204, 207, 215, 298, 306, 324, 331, 332
Girard, 189
Glissant, 17, 27, 28, 31, 32, 42, 43, 102, 103, 105, 114, 125, 128, 131, 139, 140, 145, 149, 183, 185, 207, 208, 215, 229, 235, 242, 243, 244, 305, 306, 307, 312, 319, 328, 329, 331, 332, 334, 335, 337

H

Habekost, 36, 45, 60, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 86, 185, 217, 220, 222, 223, 225, 245, 246, 247, 253, 255, 256, 257, 258, 259, 261, 285, 289, 316, 318
Hagège, 222
Hannerz, 193
Hebdige, 21, 36

J

Jones, 132, 298

L

Lévi-Strauss, 36, 189

M

Markham, 85, 86, 89, 91
Mazama, 24
Meschonnic, 5, 22, 34, 206, 258, 278, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 291, 292, 321, 322, 323, 326, 328, 332

N

Neuwirth, 193
Nietzsche, 22, 192, 208, 213

O

Ong, 296, 300, 302

P

Pollard, 229
Preminger, 12, 33, 47, 258, 295
Prudent, 222

S

Saussure, 217, 281
Segal, 42
Sloboda, 188

T

Thieme, 255

Z

Zegnani, 247

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE 99

« Humanités »

DUB POETRY

Une étude de l'oralittérature dans les poèmes de Jean Binta Breeze, Linton Kwesi Johnson et Benjamin Zephaniah

Tome 2 : Annexes

David BOUSQUET

Thèse de doctorat

Études anglophones

sous la direction de M. Christian GUTLEBEN

vendredi 12 novembre 2010

Jury

M. Christian GUTLEBEN (Université de Nice Sophia Antipolis)

Mme Claire OMHOVERE (Université Paul Valéry – Montpellier 3)

Mme Catherine PESSO-MIQUEL (Université Lumière – Lyon 2)

Mme Charlotte STURGESS (Université de Strasbourg)

SOMMAIRE

Annexe 1 : Textes écrits…… 5

Lillian Allen……6
Black Hips……... 6
Revolution from de Beat……..8

Jean Binta Breeze……10
A Song To Heal……... 11
Aid Travels with a Bomb……13
Arising…… 15
caribbean woman……17
I Poet……20
Maroon song……22
one last dub……..23
Red Rebel Song……... 24
Riddym Ravings (The Mad Woman's Poem)…… 28
Shama-lady……... 31
Spring Cleaning……... 32
Testament……34
The first dance…… 38

Martin Glynn……... 40
Sound Rap……....41

Bongo Jerry…… 44
Mabrak……45

Linton Kwesi Johnson……..48
Bass Culture……49
Beacon of Hope……... 51
BG……....52
Di Good Life……54
Di Great Insohreckshan……... 56
Dread Beat an Blood……58
Five Nights Of Bleeding……..59
If I Woz a Tap Natch Poet……... 61
It Dread inna Inglan……64
Liesense fi Kill……65
Man Free……..68
Mekin Histri……70
New Craas Massakah……...72
Reggae fi Dada…… 76
Reggae fi Peach……... 79
Reggae Sounds……80
Sonny's Lettah……81
Street 66……... 83
Yout Rebels…… 84

Mutabaruka…… 85
Dis Poem……..86
Revolutionary Poets……88
Wailing…… 90

Oku Onuora……91
I write about……92
Reflection in Red……93

Mikey Smith……94
Me Cyaan Believe It…… 95

Benjamin Zephaniah.....98
A Modern Slave Song……..99
According to my mood……..... 100
Back to What……... 101
Call it what yu like……...102
Cybersex…….. 105
Dis Poetry…… 106
Do Something Illegal……...108
Heckling Miss Lou…….. 109
Knowing Me…… 110
Man to Man……..112
Master, Master…… 113
Naked……...114
Rapid Rapping…… 117
Silence in Our Screams……....120
Speak……122
The Approved School of Reggae……123
Translate…….. 125
White Comedy……126

Note sur les publications……. 127

Annexe 2 : Enregistrements……..129

Annexe 3 : Divers……...133

Scansions
Reggae Sounds……134
Arising…… 137
Bass Culture……....141
Di Great Insohreckshan……... 145
Master, Master……147

Bibliographie croisée des poèmes de Johnson……150

ANNEXE 1

Textes écrits

LILLIAN ALLEN

Black Hips

handful of hot plastered rock
pluck on collar-bone
fingering strings
dancing bass groove
swish swash to the motion
footloose
riffs bellow blue notes
mesmerize counter-squeech
yelp of heaped-up vibrations
pulse trance
Black hips bump and grind
a grasp of what heaven or hell could
a story to tell

Revolution from de Beat

Revolution from de drum
Revolution from de beat
Revolution from de heart
Revolution with de feet

De riddim and the heave and the sway of the beat
de rumblings and the tumblings down
to the dreams to the beat. To the impulse to be free
to the life that spring up in the heat in the heat
in the pounding dance to be free
to bust open a window
crash upon a door
strip the crust of confinement
steep truth, through cracks
through the routing rhythms of the musical tracts tracks

De sound of reggae music came on a wave of patter patter
of deeply rooted infernal chatter chatter
on wings of riddim and melodies gone free
the bass strum the heart
the bass drum the heart beat
and the Rastaman pound! Bong bong bong bong
beat dem drums mon! Bong bong bong bong

And de sound all around
and the voice
of impulse crafted into the life burning darkness
of light
of days journeying though the night
of riddim pulse wails and dreams
and determination to be free
of sight
of a vision that ignites
of a musical bam-bam fling-down-baps get-up-stand-up jam!
A musical realignment of the planets
a joy and a singing for those on it

Liberation impulse
dig the colonialists' grave
crunch of the sixities
baton carried through civil rights flames
spirit of the hippies
signify new ways
the Black power five
the right-on jive
women raise banners for their rights
communities organise
and workers struggle for human rights for human rights

De core of the African self
separated by four hundred years
ties blighted and nipped a continental divide
and colonialist lies
a sip from the being of the African well
uncorked the primal African self
and woo…oosh woo…oosh the well spring up
and a riddim let loose
and reggae music found us

It was the pulse in the Caribbean that echoed bright
a voice on a beat
squashed determination released
and the wondrous sighs of Black people once again rose high
from a little piece of rock called Jamaica
where Arawak and Carib bones lie
came a breath of resistance
of peace love and liberation
spread worldwide on the wings of its artists and shaman
the bass and drums prance like a winded fire
chenke chenke chenke chenke of a guitar strum
songs of freedom
of spirit
of love
of redemption

Revolution from de drum
Revolution drom de beat
Revolution from de heart
Revolution with de feet

JEAN BINTA BREEZE

A Song to Heal

she walk to de riddym
a de heartbeat
talk
like a rustling wind
touch
like cool spring water
distant
as de land of dreams
an no one knows

how she does
as she waits
an waits
as she does

watching de sky
for rain
heart strung
like a quiet scream
an no one knows

how night
grow into morning
out of a creeping dusk
an wake yuh
in a cruel moment
too naked
for an eye to throw a blind
on pain
for calm
in de centre
a di hurricane
no one knows

an she prays
as she writes
an writes
as she prays
for de calm
of de touch of understanding
for a world for de eagle
an de dove

for a song so real
a song to heal
no one knows

how she waits
as she does
an does
as she waits
waits as she prays
an prays
an she writes
den she rise
an she sing
an sing
as she rise

chanting to de riddym a de heart beat
talking like a rustling wind
touching like cool spring water
distant as de land of dreams
distant
as de land of dreams

Aid Travels with a Bomb

(Four hundred years, from the plantation whip to the I.M.F. grip.)

10
9
8
7
6
5
4
3
2
1

WATCHOUT

Aid travels with a bomb
watchout
Aid travels with a bomb

Aid for countries in despair
Aid for countries that have no share
They're dumping surplus food in the sea
Then they can't allow starvation to be

Aid travels with a bomb
watchout

They love your country
They want to invest
but your country don't get when it come to the test
Dem gawn home with all the profits
Your government left upholding a racket

They rob and exploit you of your own
then send it back as a foreign loan
Interests is on it, regulations too
They will also decide your policy for you

Aid travels with a bomb
watchout

They come
They work
They smile
so pleased
They leave and
we discover

a new disease

Aid hits you with a bomb
watchout

You don't know if they're on C.I.A. fee
or even with the K.G.B.
cause you think your country is O so free
until you look at your economy

Aid travels with a bomb

WATCHOUT

Arising

mi madda did fine
wid a likkle roots wine
jus a satta like a vine
pon a tree trunk
while mi faada
young an cute
did jus a play im bamboo flute
an watch im likkle yout
learn fi run
an den dem shatta it
now it come een like a dream
mongs mi people dem scream
an dem sen mi gawn a mission
fi get a education
an teacha bus mi finga
wid a ruler
every time mi ask er bout a
schola-
ship
free passage troo de oceans of time
ah did waan come check out dem mind
fi see how dem conquer troo crime
but
teacher say ah lookin too high
ongle heaven is up in de sky
an wat ah should become
is a farmer
ah sey
but dat is wat mi faada was
an im did happy
till yuh stappi
an yuh suck wi lan dry
an spit eena wi yeye
like is concentration camp yuh waan sen wi
teacher sey
tun to yuh history book
an let mi tell yuh bout Captain Cook

(an the process called evolution
an how yuh mus know yuh station
an den she fling me one dutty look)

so mi step outa de class
before she tek mi tun ass
a fi mi people pon de crass
an bomb a shatta glass
mi madda feel it
me faada tek it

an doan teacher sey mi come from de ape
mi a mash it in guerilla style
me a flash it in guerilla style
so mi start a posse pon mi likkle corner
wi start as watch-one fi wi likkle area
wi ban all shoppers fi dem products own yah
wi discipline wi sista an wi bredda
we tun de revolution teacher
an wi warn all de forces of oppression
dat we, de yout, nah go stop till it done
we yout a go fight
wah fi comme wi haffi come
so please
no badda sen wi no toy gun
from Santa
fah wi walking wid de real ting awn yah
fah wi fighting wid de real ting awn yah
dem put we to de test
an dem fine we nah jest
fighting wid de real ting awn yah
fah
doan mi madda did fine
wid a likkle roots wine
jus a satta like a vine
pon a tree trunk
wen mi faada
young an cute
did jus a play im bamboo flute
an watch im likkle yout
try fi run
an nuh dem shatta it

caribbean woman

oh, man,
oh, man,
de caribbean woman

oh, man,
oh. man,
de caribbean woman

she doan fraid a de marchin beat
she doan care how he timin sweet
she doan car if she kill a man
jus doan mash up she plan

carribean woman does
cry
like a rain sprinkle
early Friday mawnin
does
bawl like tundastorm
late satday night

doan have no special time
fi wash she eye

carribean woman does
kick she man out
in de black a nite
wen er eye meet im guilt
wid a moonblood red
dat mek im feel like a dawg

but she does
welcome she man
somedays later
when she fine she have a
certain itchin
dat no odder finger can scratch

caribbean woman does
rise she son
wid a drumbeat pon im back
fi fine im ancestry
den spoil he
fi fine he wife

she does rise she daughter
pon a mountain range a breas

bringin de sweetes milk
same time she

cookin
washin
ironin

same time she

cussin
winin
jokin

same time she

prayin
‘oh, lawd’

an wen yuh see she
walk

wen yuh see
caribbean woman walk
on she lef
de cliff
to san
to sea mare
wavin wid er flow
de deep belly laughter slap
of water
gains she rock

an on she right
de blue mountain peak
she does force yuh to reach
if yuh seekin travel
troo er ferny green
er cocoa smell
er coffee mawnings
aaah

wen yuh see she walk

holdin freedom water

balance pon she head

an de hips
de hips dat hole de sway
to a tousan hallellujahs

an de breas
dat point de way
troo no man's lan
dat lan she know so well
yet
never stap for long

wen yuh see she walk
yes
wen yuh see she
den yuh fine grace
bwoy

is den yuh fine grace

oh, man,
oh, man,
de caribbean woman

oh, man,
oh, man,
de caribbean woman

she doan fraid a de marchin beat
she doan care how he timin sweet
she doan car if she kill a man
jus doan mash up she plan

jus doan mash up she plan

I Poet

ah was readin
readin all de time
fram book
fram play
fram t.v.
fram life
in odder words
fram yuh all
befo ah was writin
ah was reading
yuh all
neva did know who yuh all was but
ah was full a love
ah give it here
ah give it dere
neva see no harm
in a likkle share of
de warmes ting ah have
sista, bredda,
older, younger
neva matta
jus love
like everybody was preachin
ah was reading
ah was lovin
befo ah was writin

ah read all yuh poems
ah read all yuh plays
ah read all tea leaf, palm,
anyting wid a good story
even if it didn't always have
a happy endin
an everyting ah read, ah sey,
but how come I know dis story already? or
I do dat yesterday
I see dat last night
I live troo dat
so I stap reading fi a while
stap lovin fi a while
jus befo I start writin
I stap evryting
jus fi a moment
an I sey, maybe, (I humble)
I sey, maybe
it was you reading me all de time
so doah I was well hurt inside
wen yuh all did sey

I wasn’t no poet
I never mind
cause I sey
I was poet all de time
so I start write
an I thankful
to madda an fadda
dat ah did read an love firs
fah I know
when I writin
I poem
is you
all you

Maroon song

rocky road
nuh frighten duppy
an cotton tree
have shade
so bwoy no tek no libaty
fah fi ready now fi dead

Bogle a mi uncle
an Nanny rule mi head
Quashie pass yah often
an Cuffy son nuh dead

so yuh sayin we mus satisfy
wid tings jus how dem is
wile yuh pop big style an prosper
an live ova we head

an jus because mi tell yuh
say mi nah go wuk fi dat
yuh spread it say mi lazy
an a gwaan like Big Sprat

mi pickney dem nuh hungry
fah mi plant eberyting
mi know seh if de shap lack
yuh whole tribe gwine go drap dung

dis yah likkle islan
kudda been a paradise
nat only jus fah touris
but people wid open eyes

yuh prefer fi bline we
You tief an say crime nuh pay
but fram de days of Henry Morgan
a robbery hold de sway
an mi weh hol' Independence
firmly in mi han
yuh waan come underrate an pay
like slavery pon de lan

dark night
nuh badda rolling calf
an red claat tie we head
so bwoy nuh tek no libaty
cause ah ready now fi dead

one last dub

dis is one time dat de
message laas
to de constant bubblin
        of de riddim below
        de waisline
fah people packet did lang time
        absalete
cep fi few crumbs cockroach
        couldn't reach
        so if yuh could jus tease
        mi wid a riddim
fi fling up wi distress eena
        dance hall style
        fah eberyting still runnin
wile
before de shat let aff
mek we bruk
        in dis likkle corner
        wid we back
        tight
        agains de wall
                Lawd!
ah should go to church
tomorrow
        but ah want de harves happen right
        eena mi own yaad
an Gad know
to how de pot empty a ile
mutten wouldn't spwile
but fah tinite, sweet jesas,
        ah gwine let go to de pulsing beat
        below de belt
        is where de shitstim hit we
        all de time
        truut is truut
        an nuff fly bus a dance
but baas
no ride no haas craas
        we hold de whip
        we hold de beat
        right yah so
        which paat yuh put it

an riddim nuh partial, baas,
no
riddim no partial

Red Rebel Song

is lang time
i waan sing dis song
sing it loud
sing it long
no apology
no pun
jus a raw fire madness
a clinging to de green
a sargasso sea

is years
of ungluing Iself
from de fabric of lust
dat have I
in a pin-up glare

years
of trying to buil
de trust

lang time I waan
free Iself
from de white black question
from de constant hairpulling
breadfruit baiting
coconut shaking
hypocrisies
of I skin
having nutten to do
but lie dung
pon Massa bed
outside

field slave sing loud
to open sky
hear dem own ancestral echo
in de wind
I een de house
tie up wid apron
between bedroom
where white mammy
practising piano
an kyan quite
reach di blues
an de kitchen
where black mammy
reign supreme
where mi soul

steam out
smell like fresh clothes
wash wid roses soap

lang time
my song lock up tight
eena mi troat
like if a ever open mi mout
jus to breathe
de roar would shake dis eart
an matterkine
split
an microchip cho jus fly

yes!
I feel like I
sitting on a time bomb
an I kyan get angry
fah yuh would see
mountain quake

an certain bway
weh ah entertain
delegation after delegation
an still kyan solve
a likkle irrigation
shoulda just get lick
an stamp pon a envelope
wid no return address

nuff sista an bredda like I
red wid anger
kyan explode
is I an I leg split
open
cross di sea
of hatred an indifference
tekkin injection after injection
fi cure di madness an pull we foot togedda
is I an I
did climb mountain
an try carry a cloudful
a tears
pon we head
so Noah wouldn't haffi
buil a nex ark
fi save we fram de waters

I is de red rebel
woman
holding eart
north pole to
south
tropical
wet
heating whole continents wid a
rain forest intensity
let go eida side
is to lose part of I
bridge
over troubled water lay
some loving on I now
watch I
painted halfbreed
centrespread
I nah
tek no abuse fram eida side direction
I is
red ribba
foot shape outa country clay
Madda
of white children red children an black
who!

lang time
I waan sing dis song
sing it loud
sing it long
no apology
no pun
jus a rawfire madness
a clinging to de green
a sargasso sea

I release Iself
from de promise
of eternal compromise
from de bed of rapists
black or white
from page 3
from
cho
if I waan gi yuh piece
is mine
free
no apology

lang time I reaping

byblows
peepshows
whoknows
wat amount of dose
I live it
I feel it
I sing it
it don't mek life no easier
but it sure don't mek it wrong

I is de free christian
who know Jah
de one who roam
an come home
I is de red rebel
woman
accepting I madness
declaring I song
nah siddung eena attic
tek no fire no bun
I singing it loud
I singing it long
think seh I done
well
I jus a come
I I I own rainbow
I I I own song

Riddym Ravings (The Mad Woman's Poem)

de fus time dem kar me go a Bellevue
was fit di dactar an de landlord operate
an tek de radio outa mi head
troo dem seize de bed
weh did a gi mi cancer
an mek mi talk to nobady
ah di same night went row mi out fi no pay de rent
mi haffi sleep outa door wid de Channel One riddym box
an de D.J. fly up eena mi head
mi hear im a play seh

Eh, Eh,
no feel no way
town is a place dat ah really kean stay
dem kudda – ribbit mi han
eh – ribbit mi toe
mi waan go a country go look mango

fah wen hungry mek King St. pavement
bubble an dally in front a mi yeye
an mi foot start wanda falla fly
to de garbage pan eena de chinaman backlat
dem nearly chap aff mi han eena de butcha shap
fi de piece a ratten poke
ah de same time de mawga gal in front a mi
drap de laas piece a ripe banana
an mi – ben dung – pick i up – an nyam i
a dat time dem grab mi an kar mi back a Bellevue
dis time de dactar an de landlord operate
an tek de radio plug outa mi head
den sen mi out, seh mi alright
but – as ah sketch back outta street
ah push een back de plug
an ah hear mi D.J. still a play, seh

Eh, Eh,
no feel no way
town is a place dat ah really kean stay
dem kudda – ribbit mi han
eh – ribbit mi toe
mi waan go a country go look mango

wen mi fus come a town
mi use to tell everybody ‘mawnin’
but as de likkle rosiness gawn outa mi face
nobady nah ansa mi
silence tun rags roun mi bady
in de mids a all de dead people dem

a bawl bout de caast of livin
an a ongle one ting tap mi fram go stark raving mad
a wen mi siddung eena Parade
a tear up newspaper fi talk to
sometime dem roll up
an tun eena one a Uncle But sweet saaf
yellow heart breadfruit
wid piece a roas saalfish side a i
an if likkle rain jus fall
mi get cocanat rundung fi eat i wid
same place side mi a try board de bus
an de conductor bwoy a halla out seh
'dutty gal, kum affa de bus'
ah troo im no hear de riddym eena mi head
same as de tape weh de bus driva a play, seh

Eh, Eh,
no feel no way
town is a place dat ah really kean stay
dem kudda – ribbit mi han
eh – ribbit mi toe
mi waan go a country go look mango

an di dutty bway jus run mi aff

Well, dis mawnin, mi start out pon Spanish Town Road,
fah mi deh go walk go home a country
fah my granny use to tell mi how she walk fram wes
come a town
come sell food
an mi waan ketch home befo dem put de price pon i'
but mi kean go home dutty?
fah mi parents dem did sen mi out clean
Ah!
see wan standpipe deh!
so mi strip aff all de crocus bag dem
an scrub unda mi armpit
fah mi hear de two mawga gal dem laas nite
a laugh an seh
who kudda breed smaddy like me?
a troo dem no know seh a pure nice man
weh drive car an have gun
visit my piazza all dem four o'clock a mawnin
no de likkle dutty bwoy dem weh mi see dem a go home
wid
but as mi feel de clear water pon mi bady
no grab dem grab mi
an is back eena Bellevue dem kar mi
seh mi mad an a bade naked a street
well dis time de dactar an de landlord operate

an dem tek de whole radio fram outa mi head
but wen dem tink seh mi unda chloroform
dem put I dung careless
an wen dem gawn
mi tek de radio
an mi push i up eena mi belly
fi keep de baby company
fah even if mi nuh mek i
me waan my baby know dis yah riddym yah
fram before she bawn
hear de D.J. a play, seh

Eh, Eh,
no feel no way
town is a place dat ah really kean stay
dem kudda – ribbit mi han
eh – ribbit mi toe
mi waan go a country go look mango

an same time
de dactar an de landlord
trigger de electric shack
an mi hear de D.J. vice bawl out, seh

Murther
Pull up Missa Operator!

Shama-lady

when she let de puss out a de bag
it never pass Miss Mattie yeas good
before telegraph bush
ketch a fire
ripple spread out pon water
as man mix dem metaphor
wid white rum
in de hot midday dus
meantime
argument rub dung ribbastone
an when dinner smoke
sen de las signal
rising troo de cobweb
she jus pack er shame
an gawn…

Spring Cleaning

de Lord is my shepherd
I shall not want

an she scraping
de las crumbs
aff de plate
knowing ants will feed

maketh me to lie down
in green pastures
leadeth me beside de still
waters

an she han washing clothes
spotless
lifting dem outa de water
drying she han careful slow
pon she apron

restoreth my soul

she mixing
sugar
water
lime
she filling she favourite jug
de one wid de cool palm pattern

yea though I walk
troo de valley of de
shadow of death

she opening de fridge
de cowl stapping her breath
for a motion

I will fear no evil

she put een wah she want
tek out wah she want
shut de door

for thou art wid me
thy rod an thy staff
dey comfort me

an she looking wid a far eye
pon de picture a de children

side a de almanac
pon de wall

surely goodness an mercy
shall follow me

she pick up de broom
an she sweeping

all de days of my life

an she weeping

an I will dwell
in de house of de Lord

she sweeping out
sweeping
out

shake de broom
in de wind
dus fly
she cup de han
unda de pipe
an she sprinkle water
roun she
stan up
hans akimbo

she watching
all de dark spirits
departing wid de dus

sunrise in er eyes

forever
an ever

Testament

sing girl
sing
dere's more to you dan skin

my fingers witlow
from years of cleaning corners
where brush an dustpan
couldn' reach
same han
use to plait yuh hair
wid pride
oil it thickness
wid hope an dreams
tie it up wid ribbons
of some rainbow future

mi apron was a canvas
all de greases
from rubbin down all yuh bodies
an cooking plenty greens
ah use to smell it
before ah roll it up
tek it to de laundry
smell de action a mi days
de sweat a mi action
mekking likkle time
fi yuh all
an yuh fadda
mekking time
fi a likkle formal prayer
to de heavens
fah dese days ah fine
every thought is a prayer
dat de pot won't bwoil over
while ah pull myself upstairs
to scrub de bath
dat de cooker
won't start play up
an de smell a gas
come leaking troo
dat someting teacha sey
would register
an yuh all could see a way
to stretch yuh brain
an move yuh han
pas idleness
to de honour a yuh work

ah can feel it
now yuh gettin older
steppin pas my likkle learning
dat yuh tink ah stupid
ah see how yuh fadda
embarass yuh frens
wid im smell a oil
from de London trains
so yuh now stop bringin dem home

ah don't talk to yuh much no more
outside de house
ah never did have time
to soun de soun
a de madda tongue
or mek mi way wid ease
troo dem drawing room
but in yuh goings girl
don't mind we smell
we memories of back home
we regular Sunday church
in de back a de local hall
we is jus wat we is
watching you grow
into dis place
an ah want yuh to know
dis is yuh own
we done bleed fi it
yuh born here
in de shadow a Big Ben
im strike one
as de waters break
an you come rushing troo

ah don't move far as yuh
is nat mi duty to
an de cole does bad tings
to mi knee
I is ole girl
rough outside
wid years of breaking bark
feeling de damp
yuh is seed
burstin new groun

so sing girl
sing
dere's more to you
dan skin

ah see yuh eye turn weh
anytime yuh see mi han
an at my age
ah really kean worry
who ah belch in front a
an if ah see someting good
in a skip
ah know it embarass yuh
wen ah tek it out
but in dis place
dem trow weh nuff good tings
an waste is someting
drill out a me
from young
we had to save weself
from a shoestring
to a likkle lef over
an yuh know
how ah keep all yuh tongue sweet
wen ah tun mi han
to mek something special

ah nat trying to mek yuh feel sorry
believe me
ah just want yuh to understan
dat we come as far as we can
an we try to arm yuh
wid all de tings
dat in fi we small way
we could see dat yuh might need
ah nat telling yuh look roun
jus

sing girl sing
dere's more to you
dan skin

yuh granmadda
was Nana
mountain strong
fighting pon er piece a lan
she plant er corn
one one
two two
in likkle pool a dirt
between hard cockpit stone
reap big ears
er grata was sharp
use to talk dry corn
to flour

needed for de trail
de long hard journey
carving out
somewhere
jus like we come here

we done pay de dues
but don't tink nobody
owe yuh nutten
jus stan yuh groun
is yuh born lan
yuh navel string cut yah

so sing girl sing
dere's more to you
dan skin

The first dance

In the beginning
there was silence
and silence was black
black silence breathed
and there was motion

and the world formed
inside blackness
with a breath

and stretched

stretched an arm
and flexed
giving birth to
rhythm

and rhythm was motion
without sound
till breath
pulsed a heart
and drumbeats
heard the silence
saw the motion
and echoed it

tukku tukku tukkku tukku
tukku pang tukku pang
tung pa tukku pang

touch taste tap dance
tickle touch slap ouch!
make me a messenger of motion
touch tickle slap dance
satta massa touch glance
make me a messenger of motion
breath grows like a tree
rooted in blackness
bending twisting reaching
for sky

enters the serpent
seed of life
cool and deadly
she writhes
roun de worlie

Here is my belly

Here in my belly
the axis of the universe

Bamsi kaisico pindashell
Bamsi kaisico pindashell

I breathed
and sun born red against horizon

I breathed
and darkness fell

I breathed
and moon wove her hair
in locks and circles

I breathed
and darkness fell

MARTIN GLYNN

Sound Rap

Speaker Box an Wire
pre-amp and amplifier,
Record Box and Equalizer
Amp-Case plus de Echo,
an de microphone
and de microphone
fe when de D.J. rap
an stan alone.

Fin a place, to put de box dem
position dem so
dat all can hear,
yuh tek de top
an de mid and de bass,
arrange dem right,
in de right place,
connect up de wire
wid a likkle piece a tape,
connect it to de box
an den yuh wait.

Hook up de Wire
round de rafters,
hook up de wires
round de wall dem,
den out of de box
yuh have a lot a wire,
goin to de back of de amplifier
now it ready
complete circuit
it ready fi fire
an man work it.

Yuh flick de switch
an de power cum on,
an de pre-amp cum on,
an de amp cum on,
an de deck cum on,
an de echo cum on,
an de mic cum on,
an de people cum on,
to listen to de champion sound
to listen to de champion sound.

Yuh tek out a record
fe test out de box,
yuh test out de mid,
de bass an de tops,

walk to de speaker
fe hear ow dem sound,
yuh stand on your toe
put yuh ear to de ground,
an if sumting wrong
de fault mus be found,
wid de systim!

When everything right
yuh pick out a dub,
fe all a de bredren
who reach a de club,
an later on
man an woman will rub,
to your music selection.

In de night yuh give it
to de mic M/C
who ask everybody
if dem feel Ire,
yuh drink a likkle brew
an smoke a likkle sensi,
all because de music a lick yuh
all because de bass rip thru yuh.

An de D.J. talk
an de man D. Brown
a put de rhydm down,
wid an Ire backing
from Robbie an Sly,
wha a mek de drum
an de bassline cry,
wid de man Yellowman
jus a mek di dance ram,
wid de man Brigadier
who a talk Gods plan
handin over to de man
call Scientist,
whose mixin skill
should not be missed,
because every likkle rhydm
yuh just can't resist,
when de sound cum to we area!
wid a dub
an a whole heap a
lovers rock,
de dance gwane cork
till ow much a clock,
de whistling an de chantin
bwoy it never stop

when de sound cum to we area!

So when any sound
lick your town
do not fret
an do not frown,
cause dem will never
let yuh down,
never get vex
or use cross word,
cause if yuh appy
an yuh love it
shout FORWARD.

BONGO JERRY

Mabrak

Lightning
is the future brightening,
for last year man learn
how to use black eyes.
(wise!)

Mabrak:
NEWSFLASH!
'Babylon plans crash'
Thunder interrupt their program to
announce:

BLACK ELECTRIC STORM
IS HERE
How long you feel 'fair to fine
(WHITE)' would last?

How long calm in darkness
when out of BLACK
come forth LIGHT?

How long dis slave caste
when out of
the BLACK FUTURE
comes
I
RIGHTS
?

Every knee
must bow
Every tongue
confess
Every language
express

W
O
R
D
W
O
R
K
S
YOU
MUST
COME

to RAS
MABRAK,
Enlightening is BLACK
hands writing the words of
black message
for black hearts to feel.

MABRAK is righting the wrongs and brain-whitening – HOW?
Not just by washing out the straightening and wearing dashiki t'ing:
MOSTOFTHESTRAIGHTENINGISINTHETONGUE – so HOW?

Save the YOUNG
from the language that MEN teach,
the doctrine Pope preach
skin bleach.

HOW ELSE?... MAN must use MEN language to carry dis message:

SILENCE BABEL TONGUES; recall and
recollect BLACK SPEECH.

Cramp all double meaning
an' all that hiding behind language bar,

for that crossword speaking
when expressing feeling

is just English language contribution to increase confusion in
Babel-land tower –

delusion, name changing, word rearranging
ringing rings of roses, pocket full of poses:

'SAR' instead of 'RAS'
left us in a situation
where education
mek plenty African afraid, ashamed, unable to choose
(and use)

BLACK POWA. (Strange Tongue)

NOT AGAIN!
Never be the same!
Never again shame!

Ever now communicate – for now I-and-I come to recreate:
sight sounds and meaning to measure the feeling
of BLACK HEARTS – alone –

MABRAK: frightening

MABRAK: black lightning

The coming of light to the black world: Come show I the way,
come make it plain as day – now – come once, and come for all
and every one better come to RAS
for I come far, have far to go from here:

for the white world must come to blood bath
and blood bath is as far as the white world can reach; so
when MABRAK
start skywriting,
LET BABYLON BURN
JEZEBEL MOURN
LET WEAK HEART CHURN
BLACK HOUSE STAND FIRM: for somewhere under
ITYOPIA rainbow,
AFRICA WAITING FOR I.

LINTON KWESI JOHNSON

Bass Culture

(for Big Yout[1])

1
muzik of blood
black reared
pain rooted
heart geared

all tensed up
in di bubble an di bounce
an di leap an di weight-drop

it is di beat of di heart
this pulsing of blood
that is a bubblin bass
a bad bad beat
pushin gainst di wall
whey bar black blood

an is a whole heappa
passion a gather
like a frightful form
like a righteous harm
giving off wild like is madness

2
BAD OUT DEY

3
hotta dan di hite of fire
livin heat doun volcano core
is di cultural wave a dread people deal

spirits riled
an rail an rise thunda-wise
latent powa
in a form resemblin madness
like violence is di show
burstin outta slave shackle
look ya! boun fi harm di wicked

man feel
him hurt confirm
man site
destruction all aroun
man turn

[1] Jamaican reggae rapper/DJ popular during the 1970s.

love still confirm
him destiny a shine lite-wise
soh life tek the form whey shiff from calm
an hold di way of a deadly storm

5
culture pulsin
high temperature blood
swingin anger
shattering di tightened fold
the false fold
round flesh whey wail freedom
bitta cause a blues
cause a maggot suffering
cause a blood klaat pressure
yet still breedin love
far more mellow
than di soun of shapes
chanting loudly

6
SCATTA-MATTA-SHATTA-SHACK!
what a beat!

7
for di time is nigh
when passion gather high
when di beat jus lash
when di wall mus smash
an di beat will shiff
as di culture alltah
when oppression scatta

Beacon of Hope

(For John La Rose)

luminous pyrophorus
in latin letters
cucujos in Mexico?
in english candle-fly

the sun fades slowly
behind the distant hill
falls
beyond
today's
horizon
signals the twilight of your dawn

welcome peeni waali fire fly
fine fluorescent gift of night

tonight you will illuminate the path of dreams
like glow-worm of the northern climes
your flashing fluorescence
are eyes of light
flashing sparks
that pierce the dark
of my moonless starless tropical night

welcome nocturnal friend
I name you beacon of hope

tonight fear fades to oblivion
as you guide us beyond the stars
to a new horizon

tomorrow a stranger will enter
my hut my cave my cool cavern of gloom
I will give him bread
he will bring good news from afar
I will give him water
he will bring a gift of light

BG

(for Bernie Grant[1] *in memoriam 1934 – 2000)*

like a skilled tradesman
yu pave di way
fram di shap floor
to di council chamebah
all di way up to Parlament
front door

an den yu entah
as a membah

an wi remembah
di rupshan owevah Tatnam
missis Jarret awt-attack
(doun a Brixton Detective Lovelock
shat Cherry Groce in her back)
di rage an di staam
di det af PC Blakelock
braad watah faam

yu woz wi cheef
yu woz wi choice
yu woz wi champian

yu woz wi face
yu woz wi voice
yu woz wi main man

an wi remembah
how di press an di res try fi lynch yu
how dem try fi tar an feddah yu
how di haringey massive rally roun yu
how yu mek black people feel proud a yu

an wi remembah
how yu bill di unity in yu community
dedicate yuself to yu constituency
brace yu braad back gense bigatri
an stan firm fi justice an equality

yu woz wi cheef
yu woz wi choice
yu woz wi champian

yu woz wi face

[1] Guyanese trade unionist and politician; of the first post-independence Caribbean migrants to be elected as MP for Tottenham, London, from 1987—2000.

yu woz wi voice
yu woz wi main man

dem seh dat if yu goin into pallyticks
yu haffi well toff an can tek noff licks
yu woz wi Ali inna him prime
yu jab dem wid yu lef
yu hook dem wid yu rite
an yu tek trute force an beat dem evrytime

now it soun like
loudah bells a try fi toll wi tale
but a fi yu precedent agoh prevail
dem noh know how di parson get im gown
but all now mi still a hear fi yu soun

yu woz wi cheef
yu woz wi choice
yu woz wi champian

yu woz wi face
yu woz wi voice
yu woz wi numbah wan

Di Good Life
(to the memory of C.L.R. James[1] & John Holness[2])

sowshallism
        is a wise ole shephad
im suvive tru flood
        tru drout
        tru blizad

some people seh
im a two hundred an add years ole
adah people seh
notn noh goh soh
dat him a jus seventy add years ole
som seh him is a ghost
some seh him is a sage
but nohbady noh really know
him riteful age ar whe him come fram

fateful is im flack
fram di ewe to di ram to di lam
rite tru tick an tin
dem mostly cling to im
awftah all
noh him guide an sheltah an proteck dem?
(sometime a dem haffi proteck im dow
like ow a dem haffi proteck im now)

look ow im stretch out pan im back
pan di brown grass
di white hair pan im branze hed
like a kushan gense di weepin willow tree
lookin bedraggled an tin
like seh life done wid him
like seh him is totally at peace widin
noh baddah goh feel sarry fi im
ar goh tink poor ting
nat a ting noh dhu him

all dat really happn
is dat due to di heat a di time
like lickle bwoy blue im drap asleep
an a dream bout lickle bow peep

an wan an two a im flack dem drif a way
while di addah ism dem
jus a watch an a peep
jus a crawl an a creep

[1] Trinidadian radical Marxist thinker, activist, crocket commentator and author.
[2] Jamaican Marxist, architect, friend of Augustino Neto, leader of the Angolan liberation struggle.

an noh baddah ask if dem naw mek fun
fi canfuse an cansume all di stray dem

but evryting is jus fi a time
soon di flack wi teck a stack an surmise
ow far fram di fole dem a stray
wen dem site ow di pack just a staak dem
dem wi come back togeddah wance agen
an shephad di sage to a highah groun
whichpawt di grass is greenah an sweetah
whichpawt di breeze blow is like a balm
whichpawt di stream run quietah an coolah
whichpawt life can be pleasant can be calm

Di Great Insohreckshan

it woz in april nineteen eighty wan
doun inna di ghetto af Brixtan
dat di babylan dem cauz such a frickshan
dat it bring about a great insohreckshan
an it spread all owevah di naeshan
it woz truly an histarical occayshan

it woz event af di year
an I wish I ad been dere
wen wi run riat all owevah Brixtan
wen wi mash-up plenty police van
wen wi mash-up di wicked wan plan
wen wi mash-up di Swamp Eighty Wan[1]
fi wha?
fi mek di rulah dem andastan
dat wi naw tek noh more a dem oppreshan

an wen mi check out di ghetto grape vine
fi fine out all I coulda fine
evry rebel jusa revel in dem story
dem a taak bout di powah an di glory
dem a taak bout di burnin an di lootin
dem a taak bout di smashin an di grabin
dem a tell bout di vanquish an di victri

dem seh di babylan dem went too far
soh wha
soh wi ad woz fi bun two cyar
an wan an two innocent get mar
but wha
noh soh it goh sometime war ein star
noh soh it goh sometime inna war ?

dem seh wi bun dung di George[2]
wi coulda bun di lanlaad
wi bun dung di George
wi nevah bu di lanlaad
wen wi run riat all owevah Brixtan
wen wi mash-up plenty police van
wen wi mash-up di wicked wan plan
wen wi mash-up di Swamp Eighty Wan

dem seh wi comandeer cyar
an wi ghadah ammunishan
wi bill wi baricade
an di wicked ketch afraid

[1] Swamp 81: code name for Brixton police stop-and-search operation in 1981.
[2] The George : a public house on Railton Road, Brixton, with a reputation for racist attitudes.

wi sen out wi scout
fi goh fine dem whereabout
den wi faam-up wi passi
an wi mek wi raid

well now dem run gaan goh plan countah-ackshan
but di plastic bullit an di waatah cannan
will bring a blam-blam
will bring a blam-blam
nevah mine Scarman[1]
will bring a blam-blam

[1] Lord Scarman headed the public enquiry into the 1981 Brixton Riots.

Dread Beat an Blood

brothers and sisters rocking
a dread beat pulsing fire burning

chocolate hour an darkness creeping night

black veiled night is weeping
electric lights consoling night

a small hall soaked in smoke
a house of ganja mist

music blazing sounding thumping fire blood
brothers an sisters rocking stopping rocking
music breaking out bleeding out thumping out fire burning

electric hour of the red bulb
staining the brain with a blood flow
an a bad bad thing is brewing

ganja crawling, creeping to the brain
cold lights hurting breaking hurting
fire in the head an a dread beat bleeding beating fire dread

rocks rolling over hearts leaping wild
rage rising out of the heat an the hurt
an a fist curled in anger reaches a her
then flash of a blade from another to a him
leaps out for a dig of a flesh of a piece of skin
an blood bitterness exploding fire wailing blood and bleeding

Five Nights Of Bleeding

(for Leroy Harris[1])

1
madness…madness…
madness tight on the head of the rebels
the bitterness erupts like a hot-blast
broke glass
rituals of blood on the burning
served by a cruel in-fighting
five nights of horror and of bleeding
broke glass
cold blades as sharp as the eyes of hate
an the stabbings
it's war amongst the rebels
madness…madness…war.

2
night number one was in brixton
soprano B sound system
was a beating out a rhythm with a fire
coming doun his reggae-reggae wire
it was a soun shaking doun your spinal column
a bad music tearing up your flesh
an the rebels them start a fighting
the yout them jus turn wild
it's war amongst the rebels
madness…madness…war.

3
night number two doun at shepherd's[2]
right up railton road
it was a night named Friday
when everyone was high on brew
or drew a pound or two worth a kally
soun coming doun neville king's music iron
the rhythm jus bubbling an back-firing
raging and rising, then suddenly the music cut
steel blade drinking blood in darkness
it's war amongst the rebels
madness…madness…war.

4
night number three
over the river
right outside the rainbow[3]

[1] A victim of internecine violence.
[2] Railton Road Youth Club, named after the first youth leader.
[3] A former music venue in Finsbury Park, London.

inside james brown was screaming soul
outside the rebels were freezing cold
babylonian tyrants descended
pounced on the brothers who were bold
so with a flick
of the wrist
a jab an a stab
the song of blades was sounded
the bile of oppression was vomited
an two policemen wounded
righteous righteous war

5
night number four at a blues dance
a blues dance
two rooms packed and the pressure pushing up
hot. hot heads. ritual of blood in a blues dance
broke glass
splintering fire, axes, blades, brain-blast
rebellion rushing doun the wrong road
storm blowing doun the wrong tree
an leroy bleeds near death on the fourth night
in a blues dance
on a black rebellious night
it's war amongst the rebels
madness…madness…war.

6
night number five at the telegraph[1]
vengeance walked through the doors
so slow
so smooth
so tight an ripe an smash!
broke glass
a bottle finds a head
an the shell of the fire-hurt cracks
the victim feels fear
finds hands
holds knife
finds throat
o the stabbings an the bleeding an the blood
it's war amongst the rebels
madness…madness…war.

[1] A public bar on Brixton Hill where reggae was played in the early 1970s.

If I Woz a Tap Natch Poet

'dub poetry has been described as…"over-compensation for deprivation"'
Oxford Companion to Twentieth Century Poetry

'mostofthestraighteningisinthetongue'
Bongo Jerry[1]

if I woz a tap-natch poet
like Chris Okigbo[2]
Derek Walcot
ar T.S. Eliot

ah woodah write a poem
soh dam deep
dat it bittah-sweet
like a precious
memory
whe mek yu weep
whe mek yu feel incomplete

like wen yu lovah leave
an dow defeat yu kanseed
still yu beg an yu plead
till yu win a repreve
an yu ready fi rack steady
but di muzik done aready

still
inna di meantime
wid mi riddim
wid mi rime
wid mi ruff base line
wid mi own sense of time

goon poet haffi step in line
caw Boothalazy[3] mite a gat couple touzan
but Mandela fi im
touzans a touzans a touzans

if I woz a tap-natch poet
like Kamau Brathwaite[4]
Martin Carter[5]
Jayne Cortez ar Amiri Baraka[1]

[1] Pioneering Jamaican rastafarian poet.
[2] Nigerian poet who died in the Secessionist war of the 1960s.
[3] Chief Buthaleizi, Chief of the Zulus during the anti-apartheid struggle in South Africa, militantly opposed to the African National Congress that was led by Nelson Mandela.
[4] Barbadian poet and historian, cultural theorist and activist who transformed post-colonial Caribbean verse.
[5] Guyanese poet and politician.

ah woodah write a poem
soh rude
an rootsy
an subversive
dat it mek di goon poet
tun white wid envy

like a candhumble/voodoo/kumina[2] chant
a ole time calypso ar a slave song
dat get ban
but fram granny
rite
dung
to
gran
pickney
each an evry wan
can recite dat-dey wan

still
inna di meantime
wid mi riddim
wid mi rime
wid mi ruff base line
wid mi own sense of time

goon poet haffi step in line
caw Boothalazy mite a gat couple touzan
but Mandela fi im
touzans a touzans a touzans

if I woz a tap-natch poet
like Tchikaya U'tamsi[3]
Nicholas Guillen[4]
ar Lorna Goodison[5]

an woodah write a poem
soh beautiful dat it simple
like a plain girl
wid good brains
an nice ways
wid a sexy dispozishan
wid a sweet smile
an a suttle style

---

[1] Afro-American blues/jazz poets.
[2] Afro-Christian religious cults in Brazil, Haiti and Jamaica.
[3] Surrealist Congolese poet.
[4] Afro-Cuban poet who transformed Cuban poetry by appropriating the rhythms of the son.
[5] Celebrated Jamaican poet.

still
mi naw goh bow an scrape
an gwan like a ape
peddlin noh puerile parchment af etnicity
wid ongle a vaig fleetin hint af hawtenticity
like a black Lance Percival[1] in reverse
ar even worse
a babbling bafoon whe looze im tongue

no sah
nat atall
mi gat mi riddim
mi gat mi rime
mi gat mi ruff base line
mi gat mi own sense a time

goon poet haffi step in line
caw Boothalazy mite a gat couple touzan
but Mandela fi im
touzans a touzans a touzans

[1] English comic actor and recording artist popular in the 1960s.

It Dread inna Inglan

(for George Lindo[1])

dem frame-up George Lindo
up in Bradford Toun
but di Bradford Blacks
dem a rally roun

mi seh dem frame-up George Lindo
up in Bradford Toun
but di Bradford Blacks
dem a rally roun…

Maggi Tatcha on di go
wid a racist show
but a she haffi go
kaw,
rite now,
African
Asian
West Indian
an Black British
stan firm inna Inglan
inna disya time yah
far noh mattah wat dey say,
come wat may,
we are here to stay
inna Inglan,
inna disya time yah…

George Lindo
him is a working man
George Lindo
him is a family man
George Lindo
him nevah do no wrang
George Lindo
di innocent one
George Lindo
him noh carry noh daggah
George Lindo
him is nat no rabbah
George Lindo
dem haffi let him go
George Lindo
dem bettah free him now!

[1] Jamaican worker living in Bradford who was wrongfully convicted of armed robbery.

Liesense fi Kill

Somtime mi tink mi co-workah crazy
di way Kristeen woodah gwaan jokey-jokey
den a nex time now a no-nonsense stance
di way she wine-dung di place laas krismus dance
di way she love fi taak bout conspirahcy

mi an Kristeen inna di canteen a taak
bout di det a black people inna custidy
how nat a cat mek meow ar a dyam daag baak
how nohbady high-up inna society
can awfah explaneashan nar remidy

wen Kristeen nit-up her brow
like seh a rhow shi agoh rhow
screw-up her face
like she a trace shi agoh trace
hear her now:

yu tink a jus hem-high-five an James Ban
an polece an solja owevah nawt highalan wan
wen it come to black people Winstan
some polece inna Inglan got liesense fi kill
well notn Kristeen seh surprize mi still
but hear me now:

whe yu mean Kristeen
a who tell yu dat
a mussi waan idiat
yu cyaan prove dat

a who tell mi fi goh seh dat
Kristeen kiss her teet
an shi cut mi wid her yeye
an shi seh yu waan proof

yu cyaan awsk Clinton Mc Curbin[1]
bout him haxfixiashan
an yu cyaan awsk Joy Gardner[2]
but her sufficaeshan
yu cyaan awsk Colin Roach[3]
if him really shoot himself
an yu cyaan awsk Vincent Graham[4]
if a him stab himself

[1] Died in police custody in 1987 whilst being restrained.
[2] Died in chains in police custody in 1993 during deportation proceedings.
[3] Allegedly shot himself in a police station in 1983.
[4] Allegedly stabbed himself to death in a police station in 1989.

but yu can awsk di Commishinah[1]
bout di liesense fi kill
awsk Sir Paul Condon
bout di liesense fi kill

yu cyaan awsk di Douglas[2] dem
bout di new style batan
an you cyaan awsk Tunay Hassan[3]
bout him det by niglect
yu cyaan awsk Marlon Downes[4]
if him hav any regret
an yu cyaan awsk El Gammal[5]
bout di mistri a him det
but yu can awsk Dame Barbara[6]
bout di liesense fi kill
awsk di DPP[7]
bout di liesense fi kill

yu cyaan awsk Ibrahima[8]
bout di CS gas attack
an yu cyaan awsk Missis Jarrett[9]
ow shi get her awt-attack
yu cyaan awsk Oliver Price[10]
bout di grip roun him nek
an yu cyaan awsk Steve Boyce[11]
bout him det by niglec
but yu can awsk di PCA[12]
bout di liesense fi kill
awsk di ACPO[13]
bout di liesense fi kill

yu fi awsk Maggi Tatcha
bout di liesense fi kill
yu can awsk Jan Mayja
bout di liesense fi kill
yu fi awsk Mykal Howad
bout di liesense fi kill
an yu can awsk Jak Straw

---

[1] Sir Paul Condon, Head of the Metropolitan Police until 2000.
[2] Brian Douglas and Wayne Douglas, both victims of police force in 1995.
[3] Victim of police neglect, died in police custody in 1987.
[4] Allegedly committed suicide in police custody in 1997.
[5] Ahmed el Gammal died mysteriously in police custody in 1996.
[6] Dame Barbara Mills, Director of Public Prosecutions, 1992—8. Left her post early before what was seen as an unfavourable inquiry into the Crown Prosecution Service.
[7] Director of Public Prosecutions.
[8] Ibrahima Sey, died in police custody in 1996.
[9] Cynthia Jarrett, who died of a heart attack in 1985 as a result of a police raid on her home.
[10] Died in police custody.
[11] Died in police custody.
[12] Police Complaints Authority.
[13] Association of Chief Police Officers.

bout di rule af law
yu fi awsk Tony Blare
if him is aware ar if him care
bout di liesense fi kill
dat plenty polece feel dem gat

somtime mi tink mi co-workah crazy
di way Kristeen woodah gwaan jokey-jokey
den a nex time now a no-nonsense dat
di way she wine-dung di place laas krismus dance
di way she love fi taak bout conspirahcy

Man Free
(for Darcus Howe)

Darcus outta jail
Race Today cannot fail
Darcus outta jail
de people's will mus' prevail…

Dem lack-him-up
inna jail
dem refuse
fi give him bail

But dem cant keep him doun
sed dem cant keep him doun
kaw him a merciles' realis'
an' him is nat defeatis'

Him stan-up in di court
like a mighty lion
like a man af i'on

Darcus outta jail
Race Today cannot fail
Darcus outta jail
de people's will mus' prevail…

an' wen wi march pan Pentonville
di BPM were dere
an' wen wi step-it-up to Pentonville
di BSM were dere
an' wen wi dally-up to Pentonville
di CDC were dere
an' wen wi pickit di Pentonville
di RTC were dere

an' soh wi step-it-up di Stran
to make our stan
wi step-it-up di Stran
to di Courts af Justice

Darcus outta jail
Race Today cannot fail
Darcus outta jail
de people's will mus' prevail…

Dem lack-him-up
fi self defence
dem lack-him-up
fi him confidence

But dem cant keep him doun
sed dem cant keep him doun
kaw him a merciles' realis'
an' him is nat defeatis'

Him stan-up in di court
like a mighty lion
like a man af i'on

Darcus outta jail
(whey y'u seh?)
Race Today cannot fail
(how y'u mean!)
Darcus outta jail
(look at dat)
de people's will mus' prevail…

Mekin Histri

now tell mi someting
mistah govahment man
tell mi someting

how lang yu really feel
yu couda keep wi andah heel
wen di trute done reveal
bout how yu grab an steal
bout how yu mek yu crooked deal
mek yu crooked deal?

well doun in Soutall
where Peach did get fall
di Asians dem faam-up a human wall
gense di fashist an dem police sheil
an dem show dat di Asians gat plenty zeal
gat plenty zeal
gat plenty zeal

it is noh mistri
wi mekin histri
it is noh mistri
wi winnin victri

now tell mi someting
mistah police spokesman
tell mi someting

how lang yu really tink
wi woodah tek yu batn lick
yu jackboot kick
yu dutty bag a tricks
an yu racist pallytics
yu racist pallyticks?

well doun in Bristal
dey ad noh pistal
but dem chace di babylan away
man yu shooda si yu babylan
how dem really run away
yu shooda si yu babylan dem dig-up dat day
dig-up dat day
dig-up dat day

it is noh mistri
wi mekin histri
it is noh mistri
wi winnin victri

now tell mi someting
mistah ritewing man
tell mi someting

how lang yu really feel
wi woodah grovel an squeal
wen soh much murdah canceal
wen wi woun cyan heal
wen wi feel di way wi feel
feel di way wi feel?

well dere woz Toxteth
an dere woz Moss Side
an a lat a adah places
whe di police ad to hide
well dere woz Brixtan
an dere woz Chapeltoun
an a lat a adah places dat woz burnt to di groun
burnt to di groun
burnt to di groun

it is noh mistri
wi mekin histri
it is noh mistri
wi winnin victri

New Craas Massakah[1]

(to the memory of the fourteen dead)

first di comin
an di goin
in an out af di pawty

di dubbin
an di rubbin
an di rackin to di riddim

di dancin
an di scankin
an di pawty really swingin

den di crash
an di bang
an di flames staat fi trang

di heat
an di smoke
an di people staat fi choke

di screamin
an di cryin
an di diein in di fyah…

wi did know seh it couda happn
yu know – anytime, anywhe
far don't it happn to wi
an di Asians dem aready?
but in spite a all dat
evrybady woz still shack
wen wi get di cowl facks
bout dat brutal attack
wen wi fine out bout di fyah owevah New Craas
bout di innocent life dem whe laas
bout di physically scard
di mentally mard
an dem relatives who tek it soh aad
an yu know, aldow plenty people woz surprised

fi know seh dem kine a ting deh
coulda happn to wi
inna disya Great Britn
inna Landan tiddey

[1] New Cross Massacre, also sometimes referred to as the Deptford Fire. A racially motivated arson attack at Yvonne Ruddock's sixteenth birthday party on 18 January 1981, which resulted in the deaths of fourteen young blacks with twenty-six seriously injured.

and a few get frightn
an a few get subdue
amost evrybady ad to sympathise
wid di love wans of di inju an di ded
far disya massakah mek wi come fi realise
it coulda be mi
it coulda be yu
ar wan a fi wi pickney dem
who fell victim to di terrah by nite

but wait
yu noh remembah
how di whole a black Britn did rack wid grief
how di whole a black Britn tun a melancally blue
nat di passible blue af di murdarah's eyes
but like di smoke af gloom on dat cowl sundey mawnin

but stap
yu noh remembah
how di whole a black Britn did rack wid rage
how di whole a black Britn tun a fiery red
nat di callous red af di killah's eyes
but red wid rage like di flame af di fyah

first di lawfin
an di taakin
an di stylin in di pawty

di movin
an a groovin
an a dancin to di disco

di jokin
an di jivin
an di joy af di pawty

den di panic
an di pushin
an di borin through di fyah

di runnin
an di jumpin
and di flames dem risin highah

di weepin
an di moanin
o di harrow af di fyah…

is a hellava something fi true yu know
wat a terrible price wi haffi pay dow, mah

jus fi live a likkle life
jus fi struggle fi survive
everyday is jus worries an struggle an strife
imagine, soh much young people
cut awf before dem prime
before di twilight a dem time
widout reazn nar rhyme
kyastin dis shadow af gloom owevah wi life

look how di police an di press
try dem despahret bes
fi put a stap to wi ques fi di trute
yu membah? fus dem seh it could be arson
den dem seh perhaps nat
fus dem seh a fyah-bam
den dem seh maybe nat
dem imply it coulda white
dem imply it coulda black
who rispance fi di attack
gense doze innocent young blacks

instead a raisin di alaam
mek di public know wha a gwaan
plenty paypah print pure lie
fi bline joe public eye
and di police dem plat an scheme
canfuse an canceal
mi hear seh
even di poor payrence af di ded dem try fi use
but yu know
in spite a dem wicked prapahghanda
wi refuse fi surrendah
to dem ugly innuendoh
far up till now
nat wan a dem
needah Stakwell[1], needah Wilson nar Bell[2],
nat wan a dem can tell wi why
nat wan a dem can tell wi who
who tun dat nite af joy into a mawnin af sarrow
who tun di jollity into a ugly trajedy

first di comin
an di goin
in an out af di pawty

di dubbin
an a rubbin
an a rackin to di riddim

[1] Commander Stockwell, police officer in charge of the investigation into the New Cross/Deptford Fire.
[2] Wilson and Bell were other police officers involved with the investigation.

di dancin
an di scankin
an di pawty really swingin

di lawfin
an di taakin
an di stylin in di pawty

di movin
an a groovin
an di dancin to di disco

di jokin
an di jivin
an di joy af di pawty

den di crash
an di bang
an di flames staat fi trang

di heat
an di smoke
an di people staat fi choke

di screamin
an di cryin
an di diein in di fyah

di panic
an di pushin
an di borin through dif yah

di runnin
an di jumpin
and di flames dem risin highah

di weepin
an di moanin
o di harrow af di fyah

Reggae fi Dada

galang dada
galang gwaan yaw sah
yu nevah ad noh life fi live
jus di wan life fi give
yu did yu time pan ert
yu nevah get yu jus dizert
galang goh smile inna di sun
galang goh satta inna di palace af peace

o di waatah
it soh deep
di waatah
it soh daak
an it full a hawbah shaak

di lan is like a rack
slowly shattahrin to san
sinkin in a sea af calamity
where fear breed shadows
dat lurks in di daak
where people fraid fi waak
fraid fi tink fraid fi taak
where di present is haunted by di paas

a deh soh mi bawn
get fi know bout di staam
learn fi cling to di dawn
an wen mi hear mi daddy sick
mi quickly pack mi grip an tek a trip

mi nevah have noh time
wen mi reach
fi si noh sunny beach
wen mi reach
jus a people a live in shack
people livin back-to-back
mongst cackroach an rat
mongst dirt and dizeez
subjeck to terrorist attack
political intrigue
kanstant grief
an noh sign af relief

o di grass
turn brown
soh many trees
cut doun
an di lan is owevahgrown

fram country to toun
is jus tissel an tawn
inna di woun a di poor
is a miracle how dem endure

di pain nite an day
di stench af decay
di glarin sights
di guarded affluence
di arrogant vices
cowl eyes af kantemp
di mackin symbols af independence

ah deh soh mi bawn
get fi know bout di staam
learn fi cling to di dawn
an wen di news reach mi
seh mi wan daddy ded
mi ketch a plane quick

an wen mi reach mi sunny isle
it woz di same ole style
di money well dry
di bullits dem a fly
plenty innocent a die
many rivahs run dry
ganja planes flyin high
di poor man him a try
yu tink a likkle try him try
holdin awn bye an bye
wen a dallah cyaan buy
a likkle dinnah fi a fly

galang dada
galang gwaan yaw sah
yu nevah ad noh life fi live
jus di wan life fi give
yu did yu time pan ert
yu nevah get yu jus dizert
galang goh smile inna di sun
galang goh satta inna di palace af peace

mi know yu coudn tek it dada
di anguish an di pain
di suffarin di prablems di strain
di strugglin in vain
fi mek two enz meet
soh dat dem pickney couda get
a likkle someting fi eat
fi put cloaz pan dem back

fi put shoes pan dem feet
wen a dallah cyaan buy
a likkle dinnah fi a fly

mi know yu try dada
yu fite a good fite
but di dice dem did loaded
an di card pack fix
yet still yu reach fifty-six
before yu lose yu leg wicket
'a noh yu bawn grung here'
soh wi bury yu a Stranger's Buryin Groun[1]
near tu mhum an cousin Daris
nat far fram di quarry
doun a August Toun[2]

[1] A cemetery.
[2] District in St Andrews, Jamaica.

Reggae fi Peach

Evrywhe yu goh
it's de talk of de day
evrywhe yu goh
you hear people seh
dat the Special Patrol
dem a murderah
wi cyan mek dem get
no furderah
di SPG
dem a murderah
wi cyan mek dem get
no furderah
kaw dem kill Blair Peach
de teachah
dem kill Blair Peach
de dutty bleedahs

Blair Peach woz an ordinary man
Blair Peach hi took a simple stan
gense di fashists an dem wicked plan
soh dem beat him till him life woz dun

Evrywhe yu goh
it's de talk of de day
evrywhe yu goh
you hear people seh
dat the Special Patrol
dem a murderah
wi cyan mek dem get
no furderah
di SPG
dem a murderah
wi cyan mek dem get
no furderah
dem kill Blair Peach
de teachah
dem kill Blair Peach
the dutty bleedahs

Blair Peach woz nat an Inglish man
him come from New Zealand
now dem kill him an him ded an gone
but his memory lingers on

Oy people of Inglan
great injustices are committed upon dis lan
how lang will yu permit dem to carry on

is Inglan becomin a fashist state
di answer lies at your own gate
an in di answer lies your fate

Reggae Sounds

Shock-black bubble-doun-beat bouncing
rock-wise tumble-doun soun music
foot-drop find drum blood story
bass history is a moving
is a hurting black story

Thunda from a bass drum sounding
lightning from a trumpet and a organ
bass and rhythm and trumpet double-up
team-up with drums for a deep doun searchin

Rhythm of a tropical electrical storm
(cooled doun to the pace of the struggle)
flame-rhythm of historically yearning
flame-rhythm of the time of turning
measuring the time for bombs and for burning

Slow drop. make stop. move forward.
dig doun to the root of the pain
shape it into violence for the people
they will know what to do they will do it

Shock-black bubble-doun-beat bouncing
rock-wise tumble-doun soun music
foot-drop find drum blood story
bass history is a moving
is a haunting black story

Sonny's Lettah

(Anti-Sus Poem[1])

Brixtan Prison
Jebb Avenue
Landan south-west two
Inglan

Dear Mama,
Good Day.
I hope dat wen
deze few lines reach yu,
they may find yu in di bes af helt.

Mama,
I really don't know how fi tell yu dis,
cause I did mek a salim pramis
fi tek care a likkle Jim
an try mi bes fi look out fi him.

Mama,
I really did try mi bes,
but nondiles
mi sarry fi tell yu seh
poor likkle Jim get arres.

It woz di miggle a di rush howah
wen evrybady jus a hosel an a bosel
fi goh home fi dem evening showah;
mi an Jim stan-up
waitin pan a bus,
nat cauzin no fus,
wen all af a sudden
a police van pull-up.

Out jump tree policeman,
di hole a dem carryin batan.
Dem waak straight up to mi an Jim.

One a dem hol awn to Jim
seh him tekin him in;
Jim tell him fi let goh a him
far him noh dhu notn
an him naw teef,
nat even a butn.
Jim start to wriggle
di police start to giggle.

[1] Sus, short for 'suspicion' : the Vagrancy Act, a revived piece of nineteenth-century legislation that led to disproportionate arrests of black youths. Repealed 2000.

Mama,
mek I tell yu whe dem dhu to Jim
Mama,
mek I tell yu whe dem dhu to him:

dem tump him in him belly
an it turn to jelly
dem lick him pon him back
an him rib get pap
dem lick him pan him hed
but it tuff like led
dem kick him in him seed
an it started to bleed

Mama,
I jus coudn stan-up deh
an noh dhu notn:

soh mi jook one in him eye
an him started to cry
mi tump one in him mout
an him started to shout
mi kick one pan him shin
an him started to spin
mi tump him pan him chin
an him drap pan a bin

an crash
an ded.

Mama,
more policeman come dung
an beat mi to di grung;
dem charge Jim fi sus,
dem charge mi fi murdah.

Mama,
dont fret,
dont get depress
an doun-hearted.
Be af good courage
till I hear fram you.

I remain
your son,
Sonny.

Street 66

di room woz dark-dusk howlin softly
six-a-clack,
charcoal lite defying site woz
movin black;
di soun woz muzik mellow steady flow,
an man-son mind just mystic red,
green, red, green … pure scene.

no man would dance but leap an shake
dat shock tru feelin ripe;
shape dat soun tumbling doun
makin movement ruff enough;
cause when di muzik met I taps,
I felt di sting, knew di shock,
yea I had to do an ride di rock.

outta dis rock
shall come
a greener riddim
even more dread
dan what
di breeze of glory bread.
vibratin violence
is how wi move
rockin wid green riddim
di drout
an dry root out.

di mitey poet I-Roy[1] was on di wire,
Western did a scank an each one lawf:
him feelin irie, dread I.
'Street 66,' di said man said,
'any policeman come yah
will get some righteous raas klaat licks,
yea man, whole heap a kicks.'

hours beat di scene movin rite
when all of a sudden
bam bam bam a knockin pan di door.
'Who's dat?' asked Western feelin rite.
'Open up! It's the police! Open up!'
'What address do you want?'
'Number sixty-six! Come on, open up!'
Western feelin high reply:
'Yes, di is Street 66;
step rite in an tek some licks.'

[1] Jamaican reggae rapper popular during the 1970s.

Yout Rebels

a bran new breed of blacks
have now emerged,
leadin on the rough scene,
breakin away
takin the day,
sayin to capital nevah
movin fahwod evah.

they can only be
new in age
but not in rage,
not needin
the soft and
shallow councilin
of the soot-brained
sage in chain;
wreckin thin-shelled words
movin always fahwod.

young blood
yout rebels:
new shapes
shapin
new patterns
creatin new links
linkin
blood risin surely
carvin a new path,
movin fahwod to freedom.

MUTABARUKA

Dis Poem

dis poem
shall speak of the wretched sea
that washed ships to these shores
of mothers cryin for their
young swallowed up by the sea
dis poem shall say nothin new
dis poem shall speak of time
time unlimited time undefined
dis poem shall call names names
like lumumba kenyatta nkrumah
hannibal akenaton malcolm garvey
haile selassie
dis poem is vex about apartheid racism fascism
the ku klux klan riots in brixton atlanta
jim jones
dis poem is revoltin against Ist world 2nd world
3rd world division man made decision
dis poem is like all the rest
dis poem will not be amongst great literary works
will not be recited by poetry enthusiasts
will not be quoted by politicians or men of religion
dis poem is knives bombs guns blood fire
blazin for freedom
yes dis poem is a drum
ashanti mau mau ibo yoruba nyahbingi warriors
uhuru uhuru
uhuru namibia
uhuru soweto
uhuru afrika
dis poem will not change things
dis poem need to be changed
dis poem is a rebirth of a people
arizin awakin understandin
dis poem speak is speakin have spoken
dis poem shall continue even when poets have stopped writin
dis poem shall survive u me it shall linger in history
in your mind
in time forever
dis poem is time only time will tell
dis poem is still not written
dis poem has no poet
dis poem is just part of the story his-story her-story our-story
  the story still untold
is now ringin talkin irritatin
makin u want to stop it
but dis poem will not stop
dis poem is long cannot be short
dis poem cannot be tamed cannot be blamed

the story is still not told about dis poem
dis poem is old new
dis poem was copied from the bible your prayer book
playboy magazine the n.y. times readers digest
the c.i.a. files the k.g.b. files
dis poem is no secret
dis poem shall be called borin stupid senseless
dis poem is watchin u tryin to make sense from dis poem
dis poem is messin up your brains
makin u want to stop listening to dis poem
but u shall not stop listenin to dis poem
u need to know what will be said next in dis poem
dis poem shall disappoint you
because
dis poem is to be continued in your mind
in your mind in your mind your mind

Revolutionary Poets

revolutionary poets
'ave become entertainers
babblin out angry words
about
ghetto yout'
bein shot down
guns an' bombs
yes
revolutionary words bein
digested with
bubble gums
popcorn an
ice cream
in tall inter conti nental
buildins

revolutionary poets
'ave become entertainers
oppressors reciting about oppressors
oppressin the oppressors
where are the oppressed?

revolutionary poets
'ave become entertainers
sippin coffe an tea
explainin what it's like
to be down twn
aroun' twn
up twn dancing to
bee gees

getting night fever
while the
salvation army is still leadin the
revolution

revolutionary poets
'ave become entertainers
revoltin against change
that's takin place
in their heads
while old ladies an others
are shot down dead
can't write about that

yes
revolutionary poets
'have all gone to the

creative art centre
to watch
the sufferin
of the people
bein dram a tized by the
oppressors
in their
revolutionary
poems.

Wailing

juke box play
… an' "stir it up"
in de ghetto
yout'man
"run fe cova"
hot
hot
hotter
"curfew" in a trench town
gun a blaze:
crack
"trench town rock"

juke box playin
…'an wi sayin
"long time wi nuh 'ave nuh nice time"
yout'man
watch yu step
mek-kase stop
"screwface"
"lively up yuself"
an' "come reason now"
yout'man
watch yu ways
"simma down"
stop frown

play music
play in a "mellow mood"
music is food
in de ghetto
yout'man
spread out
stop bungle
inna "concrete jungle"
watch it
in de ghetto
hot
….hippies smoking pot?
wha dat?
yout'man
throw wey de
molotov bomb
oppressa-man
man vex
who you gwine shot nex?
hey you big tree
"small axe"
ready

OKU ONUORA

I write about

You ask: Why do you write
so much about blood, sweat & tears?
Don't you write about trees, flowers,
birds, love?

Yes

I write about trees –
trees with withered branches
& severed roots

I write about flowers –
flowers on graves

I write about birds –
caged birds struggling

I write about love –
love for destruction
of oppression

Reflection in Red

an de beat
wel red
an de scene
wel red
an de man
dem a loot
an shoot
Laaaaad!
an de fia
a bun
an de blud
a run
an some people
jus doan know
weh fi tun
an de politishan
a preach
an de preacha
a pray
but tings
a get worse
day afta day
an den
fram de east
an de west
an de nart
an de sout
a shout
peace

MIKEY SMITH

Me Cyaan Believe It

Me seh me cyaan believe it
me seh me cyaan believe it

Room dem a rent
me apply widin
but as me go een
cockroach rat an scorpion
also come een

Waan good
nose haafi run
but me naw go siddung pon high wall
like Humpty Dumpty
me a face me reality

One little bwoy come blow him horn
an me look pon im wid scorn
an me realise how me five bwoy-picni
was victim of de trick
dem call partisan politricks

an me ban me belly
an me bawl
an ma ban me belly
an me bawl
Lawd
me cyann believe it
me seh me cyaan believe it

Me daughter bwoy-frien name Sailor
an im pass through di port like a ship
more gran-picni fi feed
an de whole a we in need
what a night what a plight
an we cyaan get a bite
me life is a stiff fight
an me cyann believe it
me seh me cyaan believe it

Sittin on di corner wid me frien
talkin bout tings an time
me hear one voice she
'Who dat?'
Me she 'A who dat?'
'A who seh who dat
when me a seh who dat?'

When yuh teck a stock

dem lick we dung flat
teet start fly
an big man start cry
me seh me cyann believe it
me seh me cyaan believe it

Do odder day
me a pass one yard pon de hill
When me teck a stock me hear
'Hey, bwoy!'
'Yes, mam?'
'Hey, bwoy!'
'Yes, mam!'
'Yuh clean up de dawg shit?'
'Yes, mam.'

An me cyann believe it
me seh me cyaan believe it

Doris is di modder of four
get a wuk as a domestic
Boss man move een
an bap si kaisico she pregnant again
bap si kaisico she pregnant again
an me cyann believe it
me seh me cyaan believe it

Deh a yard de odder night
when me hear 'Fire! Fire!'
'Fire, to plate claat!'
Who dead? You dead!
Who dead? Me dead!
Who dead? Harry dead!
Who dead? Eleven dead!
Woeeeeeeee
Orange Street fire
deh pon me head
an me cyaan believe it
me she me cyaan believe it

Lawd
me see some blackbud
livin inna one buildin
but no rent no pay
so dem cyaan stay
Lawd
de oppress an de dispossess
cyaan get no res

Wha nex?

Teck a trip from Kingston
to Jamaica
Teck twelve from a dozen
an me see me mumma in heaven
Madhouse! Madhouse!

Me seh me cyann believe it
me seh me cyaan believe it

Yuh believe it?
How yuh fi believe it
when yuh laugh
an yuh blind yuh eye to it?

But me know yuh believe it
Lawwwwwwwwd
me know yuh believe it

BENJAMIN ZEPHANIAH

A Modern Slave Song

When yu cosy in yu house
Remember I exist,
When yu drink expensive drink
Remember I exist,
When yu lying on me beach
Remember I exist,
When yu trying to sell me beans to me
Remember I exist.

When yu loving each other to death
Remember I exist,
When yu selling me me music
Remember I exist,
When yu interviewing me
Remember I exist.

I was de first inventor – remember
I am black an dread an luv – remember
I am poor but rich, don't mess – remember
I made history – remember.
Yu tried to shut me mouth – remember
Yu studied me an filmed me – remember
Yu spending me money – remember
Yu trying to feget me but remember,
Remember I am trained to not give in,
So don't feget.
Remember I hav studied studying
So don't feget.
Remember where I come from, cause I do.
I won't feget.
Remember yu got me, cause I'll get yu.
I'll mek yu sweat.

According to my mood

I have poetic licence, i WriTe thE way i waNt.
i drop my full stops where i like……..
MY CAPITAL LetteRs go where i liKE,
i order from My PeN, i verse the way i like
(i do my spelling write)
Acording to My Mood.
i Have poetic licence,
i put my comers where i like,,((()).
(((my brackets are write((
I REPEAT When i likE.
i can't go rong.
i look and i.c.
It's rite.
i Repeat when i liKe. i have
poetic licence!
don't question me????

Back to What

Back to basics
Back to the cave
Back to the Ice Age
Back to what

Back to basics
Back to the plague
Back to the Stone Age
Back to what

Back to basics
Back on your knees
Back with diseases
Back to what

Back to basics
Back to the sleaze
Back if you please
Back to what

Back to basics
Back to the creator
Back to Africa
Back to what

Back to basics
Back to back
Back to Black
Back to what

A copy of this poem has been sent to John Major.

Call it what yu like

Friday de 29th June, 1979
Temperature quite warm,
Need fe rock a while,
Tings kinda calm,
So to meself I sey, where shall I have a ball?
Den de Time Out tell me de scene is Acklam Hall
Live groups, beggar, Samaritans, resistance,
Plus special guest.

Off to Acklam Hall
A couple frens wid me,
We never ever pay,
Dem always du free me,
Very good of dem,
Very good in dere.

India rocking,
England rocking,
Africa a rock
To de Roots Rock Reggae.

We dip wid de beat
We turn an repeat
We ride pon de beat,
Yes, cool runnings
Kinda beautiful fe see
How everyone rock free.

De Samaritans a getting ready
Hearts set fe luv a Reggae.
Tuning up.

Some a dem a bop to sound system,
Some a romance where lights are dim.

I tek a walk,
I circulate.
I was standing by this door
Talking to dis girl,
I tell her dat I write
She said I must recite
An den I see a fight.

Dere was so many,
Appearance of Skinheads,
Dem a shout, ‘National Front, National Front,’
Dem a shout, ‘Kill one, Kill one, Kill a Black man,’
Dem a shout, ‘Kill a Black man lover.’

In dem hands dem hav sticks
Dem hav bottles, dem hav bricks,
Dem a hit wid de sticks

An de bottles an de bricks.
A nightmare.
A nightmare, full of fear
I check it as a nightmare,
People falling down everywhere,
An one little exit door,
So much people heading fe dis exit door,
Only one little exit door.

Hysterical,
Terrible,
Hitlers ting in process.
Women cried in Acklam Hall,
Racist beat all.

I step ina room,
I sight six men
Standing over one man,
One man lying pon de ground,
Thick blood,
Wood splinters,
Glass splinters an tears
An him never want nu charity,
No ambulance,
St Johns man talks in vain,
Blood hides de cut from de eye,
Glass splinters pushing pain.
Not one police number came.

Outside is a shout
De Punks are about.
A shout,
Nazis out, Nazis out.

O Punk, O Punk, de fight nu long,
Yu battle well.

I sight a punk holding a baby,
Lost baby,
De Black child crying,
But we fight back
De best form a attack.

An to meself I sey ‘De Nazis gone commercial.’
An to meself I sey ‘Dis should be controversial.’

Everybody start scatter
Me an me people jus
Exit.
De place was as mad as de world,
Not good,
We hav fe leave dat scene.
Not one police number came.

O Punk, O Punk, de fight nu long,
Yu battle well.

A tribute to the Punks and Anti-Nazi campaigners who battled hard on 29th June 1979 when a group of National Front members invaded a rave at Acklam Hall, Ladbroke Grove, West London.

Cybersex

I heard dat out in cyberspace
There is a very special place
Where you can go and have a taste
Of three-dimensional love.

When I heard dis I said all right
I have to taste this new delight
I had to find that love web site
For three-dimensional love.

I found a hacker jacking-in
With a friendly server serving him
I surf because I cannot swim
For three-dimensional love.

My modem was performing fine
The clock said it was cybertime
All my emotions went on line
For three-dimensional love.

In virtual reality
The database waz dating me
I still kept my virginity
For three-dimensional love.

High without any narcotics
In search of some cyberotics
I search through all related topics
On three-dimensional love.

I found it, it was so attractive
Its interface was just perfective
And we got very interactive
On three-dimensional love.

I felt my mouse go wild an spasm
This is no pleonasm
We blew a great cyborgasm
Sweet three-dimensional love.

Dis Poetry

Dis poetry is like a riddim dat drops
De tongue fires a riddim dat shoots like shots
Dis poetry is designed fe rantin
Dance hall style, Big mouth chanting,
Dis poetry is not Party Political
Not designed fe dose who are critical.

Dis poetry is wid me when I gu to me bed
It gets into me Dreadlocks
It lingers around me head
Dis poetry goes wid me as I pedal me bike
I've tried Shakespeare, Respect due dere
But dis is de stuff I like.

Dis poetry is not afraid of going ina book
Still dis poetry need ears fe hear an eyes fe hav a look
Dis poetry is Verbal Riddim, no big words involved
An if I hav a problem di riddim gets it solved,
I've tried to be Romantic, it does nu good for me
So I tek a Reggae Riddim an build me poetry,
I could try be more personal
But you've heard it all before,
Pages of written words not needed
Brain has many words in store,
Yu could call dis poetry Dub Ranting
De tongue plays a beat
De body starts skanking,
Dis poetry is quick an childish
Dis poetry is fe de wise an foolish,
Anybody can do it fe free,
Dis poetry is fe yu an me,
Don't stretch yu imagination
Dis poetry is fe de good of de Nation,
Chant,
In de morning
I chant
In de night
I chant
In de darkness an under de spotlight,
I pass thru University
I pass thru Sociology
An den I got a Dread degree
In Dreadfull Ghettology.

Dis poetry stays wid me when I run or walk
An when I am talking to meself in poetry I talk,
Dis poetry is wid me,
Below me an above,

Dis poetry’s from inside me
It goes to yu
WID LUV.

Do Something Illegal

Musical streams of joy
Enchanted ravers come alive
De gleaming, joyful beats employed
Are here to help you to survive,
Let de music cover you wid streetwise stuff
Dat is so good,
To de riddim do be true
An mek luv in de neighbourhood.

Let sweet thoughts within you grow
An let your body celebrate
Letting your body go
As righteous sounds communicate,
When de dub has made you rise
An all of you are real an regal
Move de body riddim wise
An do something illegal.

De beautiful electric drum
Is wired for your pleasure
So as you kinda go an cum
Reveal your happy soul,
Feel free to do all manner of things
To help you ease de pressure
It gets mystical an magical
When you simply lose control.

Do not foul informers' fear
When dub creators operate
An let no imposters rob you
Of de gracious vibes you generate,
You may float like a butterfly
Or fly high as an eagle,
De dread DJ invites you to
Do something illegal.

A dance lyrics originally recorded with music with Swayzak in 1999.

Heckling Miss Lou

Kiss me neck
Dat one deh sweet,
Chat dat poem again Miss Lou,
Lard me God
Dat verse deh hard,
Run it wan more time.
Blouse an skirt bowy
What a rhyme,
Rewind an lyric again Miss Lou,
Jesus Christ
What good advice,
Cum wid a noddor line.

Whip I wid dat wicked word style
Move I wid yu riddim,
When yu done juss ress a while
Den start from de beginning,
Teach me, touch me, test me,
Yu wordologist yu,
An when yu done unstress me
Poetically
Miss Lou.

Miss Lou (Louise Bennett) is The Queen of all we Dub, Reggae, or Performance Poets. To overstand the poetry of Jamaica of its offspring you have to check out Miss Lou.

Knowing Me

According to de experts
I'm letting my side down,
Not playing the alienation game,
It seems I am too unfrustrated.
I have refused all counselling
I refuse to appear on daytime television,
On night-time documentaries,
I'm not longing and yearning.
I don't have an identity crisis.

As I drive on poetic missions
On roads past midnight
I am regularly stopped by officers of the law
Who ask me to identify myself.
At times like these I always look in the mirror
Point
And politely assure them that
What I see is me.
I don't have an identity crisis.

I have never found the need
To workshop dis matter,
Or sit with fellow poets exorcising ghosts
Whilst searching for soulmates.
I don't wonder what will become of me
If I don't eat reggae food or dance to mango tunes,
Or think of myself as a victim of circumstance.
I'm the dark man, black man
With a brown dad, black man
Mommy is a red skin, black woman,
She don't have an identity crisis.

Being black somewhere else
Is just being black everywhere,
I don't have an identity crisis.
At least once a week I watch television
With my Jamaican hand on my Ethiopian heart
The African heart deep in my Brummie chest,
And I chant, Aston Villa, Aston Villa, Aston Villa,
Believe me I know my stuff.
I am not wandering drunk into the rootless future
Nor am I going back in time to find somewhere to live.
I just don't want to live in a field with my past
Looking at blades of grass that look just like me, near a relic like me
Where the thunder is just like me, talking to someone just like me,
I don't just want to love me and only me; diversity is my pornography,
I want to make politically aware love with the rainbow.
Check dis Workshop Facilitator

Dis is me.
I don't have an identity crisis.

I have reached the stage where I can recognise my shadow.
I'm quite pleased with myself.
When I'm sunbathing in Wales
I can see myself in India
As clearly as I see myself in Mexico.
I have now reached the stage
Where I am sick of people asking me if I feel British or West Indian,
African or Black, Dark and Lonely, Confused or Patriotic.
The thing is I don't feel lost,
I didn't even begin to look for myself until I met a social worker
And a writer looking for a subject
Nor do I write to impress poets.
Dis is not an emergency
I'm as kool as my imagination, I'm care more than your foreign policy.
I don't have an identity crisis.

I don't need an identity crisis to be creative,
I don't need an identity crisis to be oppressed.
I need love warriors and free minds wherever they are,
I need go getters and wide awakers for rising and shining,
I need to know that I can walk into any temple
Rave at any rave
Or get the kind of justice that my folk can see is just.

I am not half a poet shivering in the cold
Waiting for a culture shock to warm my long lost drum rhythm,
I am here and now, I am all that Britain is about
I'm happening as we speak.
Honestly,
I don't have an identity crisis.

Man to Man

Macho man
Can't cook
Macho man can't sew
Macho man
Eats plenty Red Meat,
At home him is King,
From front garden to back garden
From de lift to de balcony
Him is a supreme Master,
Controller.

Food mus ready
On time,
Cloth mus ready
On time,
Woman mus ready
On time,
How Macho can yu go?

Cum
Talk to me bout sexuality,
Cum meditate,
Com Save de Whale,
Dose bulging muscles need Tai Chi
Yu drunken eyes need herb tea,
Cum, Relax.

Macho man
Can't cook, sew or wash him pants,
But Macho Man is in full control.

Master, Master

Master master drank a toast
And dreamt of easy tea,
He gave to you a Holy Ghost,
Come children see.

From Liverpool on sinking ships
Blessed by a monarchy,
To Africa the hypocrites,
Come children see.

Master master worked the slave
Who ran for liberty,
The master made us perm and shave,
Come children see.

If slave drivers be men of words
We curse that poetry,
Its roots you'll find are so absurd,
Come children see.

Master master's sons drill oil
It's all his legacy,
They put the devil in the soil,
Come children see.

Fear not his science or his gun
Just know what you can be,
And children we shall overcome,
Come children see.

Tis true that we have not now chains
Yet we were never free,
Still master's chains corrupt our brains,
Come children see.

A word is slave for man is man
What's done is slavery,
The evils of the clan that can,
Come children see.

Master master worked the slave
The upright sort was he,
That boy dug master master's grave
Come children see.

Some now await a judgement day
To know his penalty,
It's blood and fire anyway,
Come children see.

Naked

Dis is me naked. Unclothed, undressed under
the light of all the Gods that you dare
imagine, waiting to be touched with as
many versions of the truth as you
can conjure up in your turned off
mind.

Dis is me. Give me your theory, give me
your opinion, give me your truth, give me
your big bad holy book, let me know
exactly what tried and tested faith
keeps you asleep.

Dis is me, hungry for the priceless forbidden, looking
for the man who wrote the superhighway code
so that I can rob his richness.
He got insurance, he got the state, let me get him.
I wanna find game show hosts and put
the bastards on trial. I wanna kill educated ignorance.

Dis is me naked, revolting in front of you, I'm
not much but I give a damn. Lovers look
at me, haters look at me as I Exhibit
my love and my fury on dis desperate
stage.

Dis is me naked. I love being naked.
I look at my naked self and I know
that I was made for nakedness. I see
my neighbours naked, I see booted men and
suited men naked, and women in purdah
naked, and all the priests and politicians
who I despise are naked looking
at the truth, facing reality, having to
deal with themselves, by themselves. Praise
the Gods for the black, brown, white, fat,
thin, one legged, blind, bent and uneven
naked bodies. Praise the female Gods
and the older Gods for the naked body
beautiful.

Dis is me. Not hanging out on Soho Road,
Handsworth, not hanging out on Railton Road,
Brixton, not chilling on Grosvenor Road,
Bristol, not even wheeling and
dealing on the sad streets of
London, west central. Naked I am, fixed
in reality, not looking for a fix,

not pickpocketing in Piccadilly.

I pay tax, they force me to pay for my oppression.

Dis is my mother. She read a poster on a
hot tin street in Jamaica that told her
that Britain loves her. She turned
into the dream that made me the
naked cop beater that I
am today. I do all dis stuff for my
mother and she cries because I will
not go to church.

Dis is me naked, jealous, passionate, listening
for the naked sound of liberty,
waiting for the militants to arise, pouring
the lubricant sweat into the system
of rebellion.

Dis is me invading the blank page with my
endless aerodynamic pen, driven like
optimistic hope, driven, raging,
desperate, hungry, inspired by the
chit-chat overheard on stinky smoky
buses
turned on by the politics of the kitchen.

Dis is me. Dreadlocks I. Rastafari. Rastafari.
Behold, how good an how pleasant
it is for revolutionaries to dwell together
in the house of the lord. Knowing that
the real God will liberate those who liberate
themselves I shall fear no religion.
Took away the dried up intermediary, got
a direct line to the great ganja
creator. Dis is me. Rastafari, Rastafari,
Dreadlocks I.

Dis is me blowing my lonely black trumpet.

Dis is me mysteriously trying to smile, trying
to convince myself that dis is the
lesser of evils. I stagger from
column to column stealing from its
stolen concrete as I go. ‘Fall Babylon,
Fall Babylon and take your bankers
with you,’ I chant as I piss on parliament.

Dis is me, standing under understanding,
getting up and over, overstanding the

corruption of our role models. The
lack of courage of our athletes burns me.
The Vegan sex is sweet.

Dis is my music. Loud, deep, Jungle music.
Heavy, roots, Reggae dub stuff.
I rave like a lover, I love like a raver
I know it's only Hip-Hop Rock but I like it,
I'm so proud of it. We rocked the world
with it. We turned on generations
with it, made love and riots with
it, we created the magic
but we still don't own the magic.
Why must we still struggle for our royalty cheque?

Dis is me fatherless, childless. Who do I go to and for what?
Who shall I cry to? Who shall I cry for?
I need babies to recite to
I need babies to recite to me
my life is full of lonely childless eternities
where only poetry gives me life
and nakedness gives me knowledge.
When I cry they want to arrest me, when I'm in
need I'm suspicious, when I cross the road
they ask me why.

Dis is me. I hate dis government as much as I
hated the one before it and I have reason
to believe that I will hate the one to come.
How did these lefties reach dis Tory place?

Dis is me, squeeze me. Let me free me.
I have come to realise that what you can do for me
I can do much better for me.
Let me do for my loved ones what you will not do for them
I want to hold the hands of my loved ones
(Those who have no one to vote for)
and cause a victorious rumble in dis black universe.
I am naked, whispering screams in the church
of the impatient revolutionaries. I may be
vulnerable, I may not have the education of my critics or
the wealth of my arresting officers, but I have
never felt the need to wear a uniform in order
to break laws and I have never felt the need to
eat dead bodies to feel like a good human.

Rapid Rapping
(rant)

Intellectuals an sociologists mus come an see
What is happening now orally,
It is really making history bringing poetry alive
To a dub or funky reggae, to jazz music, rock an jive,
Yu cannot ignore it as de people voice dere feelings
Some are sick of politricks and diplomatic double dealing
So dey picking up de microphone fe dere expression
Dey fe get it right or dey get verbal reaction.

CHORUS:
Everybody's rapid rapping
Everybody has a rap
Everybody mus sey something
It's as simple as dat
Everybody's rapid rapping
It's de order of de day
Some are doing it fe nothing
Some are doing it fe pay

Dere are brothers in America called Public Enemy
Dey rap about de USA an black equality
Dey are militant an I like dem I hope one day we'll meet
Caus I really like dere lyrics an I really luv de beat
KRS 1 an X CLAN are rappers of a kind
Big an broad an massive an out fe blow yu mind
Yuppies do not like dem cause dey say dere superficial
Ghetto people luv dem dat is why dem blow a whistle
When dey blow a whistle t'is because dey dig de style
A rapper mus be open minded an quite versatile
Yu mus never drop a word an all de time yu mus get betta
Be responsible to your community or dey will get ya
I don't agree wid all a dem cause some are very vain
Just give dem some time fe speak in time dey will explain
Cause plenty sisters do it an dis meks me proud
I want to kiss each one a dem but dat is not allowed.

De message dat I hav fey u is if yu happy rap
An if yu want fe find yu way den use a rapping map
Yu can do it if yu angry yu can do it if yu mad
Jus remember what yu saying an remember good is bad
Yu can't do it if yu drunk or if yu high on something funky
An if yu in de charts yu will need a manager
An if yu are a Rasta yu can tour Africa.

No I hav not finished yet no I hav not done
Don't feget de poets because as one we cum
Dere is Linton Kwesi Johnson an de brother Martin Glynn

An de Lioness dat chanting freedom fighters out fe win,
Mikey Smith was stoned to death but his words live on de same
From Liverpool we get de brother Levi Tafari
I could keep on going till de sun drops out de sky
Mutabruka, Oku Onuora, John Agard an Grace Nichols
All people who are capable an dey hav principles
Maka-B, Merle Collins, Sister Netifa, Lemn Sissay
I thank all of dem because dey pave de way, yu see
Long time agu before de book existed
Poetry was oral an not playing mystic
Poetry was something dat people understood
Poetry was living in every neighbourhood
Story telling was compelling listening, an entertaining
Done without de ego trip an nu special training
Found in many forms it was de oral tradition
When governments said quiet, poets said no submission.

Now some write it, some chat it
Some money people back it,
Now some rant it, some chant it
Like me, some do it reggaematic,
Some rap it up an rap it out
Jazz people do Jazzoetry
Nu matter how yu check it all of it is poetry

I hav nu hang ups bout de Black chat form
Dis is so important it mus break de norm,
I hav no hang ups bout its style or rhyme
If a feeling has nu word I mek one a mine,
I tink it is important fe tell dis to people
Poetry was stolen from us an dat was evil,
Put upon de bookshelf by de type dat likes to analyse
Discussed in classy journals by de type wid reading eyes.

Look dere's nothing wrong wid reading
We can read to liberation
But readers mus not put down dis long oral tradition,
Nu dere's nothing wrong wid reading
Just tink people die fe read,
But dere's plenty wrong wid hiding someting
Dat people may need

Some hav taken up de gun
An some take up de pen
Oppressors are aware of dis
An dey fear both of dem,
Lawmakers an media try holding rappers back
An it's no coincidence dat most rappers are Black.

Jus one ting before I go dat's yu can do it too

Yu don’t need fe read an write, be honest, loud an true
Yu don’t even need equipment every street becomes yu stage
We are making history so let progress thru dis age,
De young an old are doing it I hav a rappin mudder
Everybody has dere rap so let’s rap to each other
No matter what yu style or de hat dat yu are wearing
Yu can even get away wida little swearing,
Fuck.

CHORUS:
Everybody’s rapid rapping
Everybody has a rap
Everybody mus sey something
It’s as simple as dat
Everybody’s rapid rapping
I like rapping when I’m jogging
In de morning or de evening
I thank yu eye an ear fe listening.

Silence in Our Screams

People demonstrating
Fe de right to silence,
And fe right to de dat
Wid no violence.
We will chant
Fe de right to silence
Sing fe de right to silence
Shout fe de right to silence
And die fe it.

We shall not be moved
Until free to wander round.
Relax don't panic
We are nomadic,
Not far off ones on TV
Just sall us your family,
We are in our own backyard
We and foxes find it hard.

When they should consider
Miscarriages of justice,
In come de criminal justice kill.
Can't see no justice,
Just us
An dem,
We're going backwards my friend.

De dreadlocked
Travelling poet
Is shouting fe de right to silence.
For crying out loud
Monks are crying out loud
Fe de right to silence,
De most peaceful people in de land
Fighting fe de right to silence,
Librarians an singers
Want de right to silence,
Nature said we should
Learn to luv silence.

So we're going back to SUS
We're back to basic rules,
Our memories are long
Two wrongs are simply wrong,
So the state will make a fuss
When de workers down their tools
All of dis an still no rights
To silence.

Silence
Shout it,
Silence.
Shout it,
Bang your drum
For precious

Silence.

This poem was written for the pressure group Liberty as a sister poem to Adrian Mitchell's 'Criminal Justice for Crying Out Loud – A Rant'. (He likes short, snappy titles.) It was to be used in Liberty's campaign against the Criminal Justice Act, I don't know if it was ever used by Adrian and I felt we had to respond in our own way anyway and I like to think of this piece as the result of passionate, poetic intercourse.

Speak

Yu teach me
Air Pilots language
De language of
American Presidents
A Royal Family
Of a green unpleasant land.
It is
Authorised
Approved
Recycled
At your service.
I speak widda bloody tongue,
Wid Nubian tones
Fe me riddims
Wid built in vibes.
Yu dance.

The Approved School of Reggae

You may not be able to play your Reggae
Like the roots sisters and brothers
Who were born with it in their veins
You may not,
Not touch the hearts of the sufferers
Or suffer,
For your estate is great.
You came, you saw, you copied,
And the record company loved you,
But you can't swing it
Like a buffalo soldier
Or a dreadlocks Rasta,
U.B. robbing we.

Reggae
Was/Is
The greatest thing you've ever heard
The greatest wage you've ever earnt,
You were/Are
So easy to digest,
Tis a white washed imitation that
You sing through your noses
But it works for you
It could not work for we.
Unable to cope with true Rastas that search for the truth
Your Rastafarians shave their faces and refuse to join us when we shout
Help.
The chink, chink, chink
Of your guitar
Is typical of Reggae without soul,
Soulless Reggae, radio friendly, lightweight chink chink,
Bass less, senseless, easy on the ear
Easy on the dance floor
Reggae that says nothing but
Why liberation?
Women are for loving,
Baby, baby, baby, baby,
Well watered down reggae for your chick.

The black woman/man
Don't own their music
Don't own their image
Some of we don't even own we name
The innovators
The creators
Wanna burn record company HQ down
But they need the money.
So cover

Cover
Cover,
Version
Version
Version,
You may be laughing
Because I’m so poor
And you’re so rich,
But I toured Russia before you.
You’re drunk on the red, red wine that you stole,
You’re the rat in the kitchen, now scavenging in the studio,
It’s top of the pops wigger
U.B. robbing we.

Translate

Who will translate
Dis stuff.
Who can decipher
De dread chant
Dat cum fram
De body
An soul
Dubwise?

Wot poet in
Resident,
Wot translator
Wid wot
Embassy,
Wot brilliant
Linguistic mind
Can kick dis,
Dig dis
Bad mudder luvin rap?

Sometimes I wanda
Why I and I
A try so hard fe get
Overstood,
Mek we juss get
Afrocentric,
Dark,
Who in space
Who on eart
Who de hell we writing fa?

Sometimes I wanda
Who will translate
Dis
Fe de inglish?

White Comedy

I waz whitemaid
By a white witch,
Wid white magic
An white lies,
Branded a white sheep
I slaved as a whitesmith
Near a white spot
Where I suffered whitewater fever.
Whitelisted as a white leg
I waz in de white book
As a master of de white art,
It waz like white death.

People called me white jack
Some hailed me as a white wog,
So I joined de white watch
Trained as a white guard
Lived off de white economy.
Caught by de whiteshirts
I waz condemned to a white mass.

Don't worry,
I shall be writing to the Black House.

Note sur les publications

Les poèmes ‘Black Hips’ et ‘Revolution from de Beat’ de Lillian Allen sont transcrits du recueil *Psychic Unrest*.

Les poèmes ‘A Song To Heal’, ‘I Poet’, ‘Red Rebel Song’, ‘Riddym Ravings’, ‘Spring Cleaning’ et ‘Testament’ de Jean Binta Breeze sont transcrits du recueil *Spring Cleaning*. Les poèmes ‘caribbean woman’, ‘Maroon song’ et ‘one last dub’ sont transcrits du recueil *On The Edge of An Island*. Les poèmes ‘Shama-lady’ et ‘The first dance’ sont transcrits du recueil *The Arrival Of Brighteye*. ‘Aid Travels with a Bomb’ est paru dans l’anthologie *Dub Poetry*, éditée par Christian Habekost. ‘Arising’ est transcrit du livret de l’album *Tracks*.

Le poème ‘Sound Rap’ de Martin Glynn est transcrit du recueil *De Ratchtet a Talk*.

Le poème ‘Mabrak’ de Bong Jerry est transcrit du magazine *Savacou*.

Tous les poèmes de Johnson sont transcrits de l’anthologie *My Revalueshanary Fren: Selected Poems*, à l’exception de ‘Man Free’, tiré du recueil ‘Inglan Is a Bitch’ et de ‘Reggae fi Peach’, dont nous proposons notre propre transcription.

Les poèmes ‘Revolutionary Poets’ et ‘Wailing’ de Mutabaruka sont tirés du recueil *The First Poems*. ‘Dis Poem’ est transcrit du *Jamaica Journal*.

Le poème ‘Me Cyaan Believe It’ de Mikey Smith est tiré du recueil *It A Come*.

Les poèmes ‘A Modern Slave Song’, ‘According to my mood’, ‘Call it what yu like’, ‘Dis Poetry’, ‘Man to Man’, ‘Rapid Rapping’ et ‘Speak’ de Benjamin Zephaniah sont tirés du recueil *City Psalms*. ‘Back to What’, ‘Cybersex’, ‘Heckling Miss Lou’, ‘Master, Master’, ‘Silence in our Screams’ et ‘White Comedy’ sont parus dans le recueil *Porpa Propaganda*. ‘Do Something Illegal’, ‘Knowing Me’, ‘Naked’, ‘The Approved School of Reggae’ et ‘Translate’ sont tirés du recueil *Too Black, Too Strong*.

ANNEXE 2

Enregistrements

N.B. Ce disque contient des données informatiques, il est destiné à être lu sur un ordinateur.

Benjamin Zephaniah

Reggae Head: Spoken Works (1997)

1. I Have A Scheme
2. Who Dun It?
3. The Death Of Joy Gardner
4. White Comedy
5. Save Our Sons
6. Money Rant
7. City River Blues
8. Master, Master
9. Cybersex
10. Independence
11. De Queen An I
12. Us And Dem
13. Neighbours
14. A Picture Of A Sign
15. Man To Man
16. De Rong Song
17. Reggae Head
18. Ageism
19. Cut De Crap
20. Nature's Politics
21. Body Talk
22. Vegan Delight
23. Acts of Parliament 1
24. Acts of Parliament 2
25. Acts of Parliament 3
26. Me Green Poem
27. One Day In Babylon
28. Terrible World
29. The President Is Dead Again
30. Back To What
31. Pencil Me In
32. Libraryology
33. Big Brother

Naked (2004)

1. Uptown Downtown
2. Naked
3. Superstar
4. Touch
5. Rong Radio Station
6. Our Fathers
7. Slow Motion
8. Responsible
9. Homesick

10. Genetics
11. Things we say

Jean Binta Breeze

Tracks (2000)

1. Dreamer
2. Lovin Was'n' Easy
3. Shame-A-Lady
4. Ordinary Mawning
5. Simple Things
6. A Song To Heal
7. Dubwise
8. Confusion
9. Time Gawn
10. Arising
11. Tracks
12. Nanny

Linton Kwesi Johnson

Dread Beat An' Blood / Poet and the Roots (1978)

1. Dread Beat An' Blood
2. Five Nights Of Bleeding
3. Doun De Road
4. Song Of Blood
5. It Dread Inna Inglan
6. Come Wi Goh Dung Deh
7. Man Free
8. All Wi Doin Is Defendin
9. Command Counsel Dub
10. Defense Dub

Forces Of Victory (1979)

1. Want Fi Goh Rave
2. It Noh Funny
3. Sonny's Lettah (Anti-Sus Poem)
4. Independent Intavenshan
5. Fite Dem Back
6. Reality Poem
7. Forces Of Viktry
8. Time Come

Bass Culture (1980)

1. Bass Culture
2. Street 66
3. Reggae Fi Peach
4. Di Black Petty Booshwah
5. Inglan Is A Bitch
6. Loraine

7. Reggae Sounds
8. Two Sides Of Silence

Making History (1984)

1. Di Eagle An' Di Bear
2. Wat About Di Workin' Class
3. Di Great Insohreckshan
4. Makin History
5. Reggae Fi Radni
6. Reggae Fi Dada
7. New Craas Massahkah

Tings An Times (1991)

1. Story
2. Sense Outta Nonsense
3. Tings An' Times
4. Mi Revalueshanary Fren
5. Di Good Life
6. Di Anfinish Revalueshan
7. Dubbing For Life

A Cappella Live (1996)

1. Five Nights Of Bleeding
2. Reggae Sounds
3. Bass Culture
4. Sonny's Lettah
5. It Noh Funny
6. New Craas Massahkah
7. Di Great Insohreckshan
8. Reggae Fi Dada
9. Story
10. Mi Revalueshanary Fren
11. Tings An Times
12. Di Anfinish Revalueshan
13. If I Woz A Tap Natch Poet

More Time (1998)

1. More Time
2. Reggae Fi Bernard
3. Hurricane Blues
4. Liesense Fi Kill
5. If I Woz A Tap Natch Poet
6. Reggae Fi May Ayim
7. Poems Of Shape And Motion
8. Seasons Of The Heart
9. New Word Hawdah

ANNEXE 3

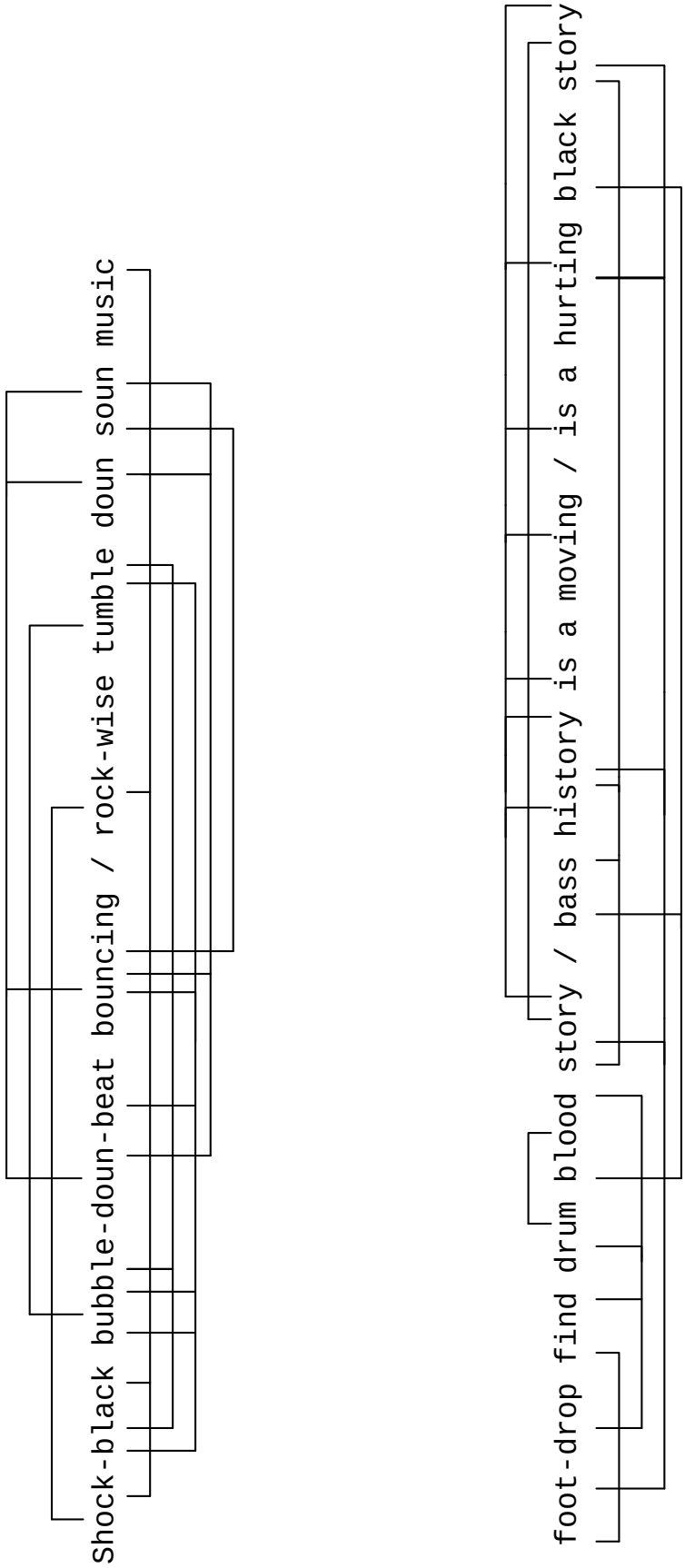
Divers

Scansion de ‘Reggae Sounds’ inspirée d’Attridge

```
  /     /    /   x   /    /    /  x
Shock-black bubble-doun-beat bouncing
  o     B    ö       B    o    B  o    [B]
  b  ô  B  ô b  o    B ô  b ô  B ôb   [oBo]

 /    /    /   x   /    /   / x
rock-wise tumble-doun soun music
 o    B      ö     B    o   B o    [B]
 b  ô B  ô b   o   B ô  b ô Bôb   [oBo]

  /    /   /     /     /    / x
foot-drop find drum blood story
  o    B   o     B     o    B o    [B]
  b ô  B ô b  ô  B ô   b ô  Bôb   [oBo]

 /    /    x x  x  / x   x  x  /  x     /     / x
bass history is a moving is a hurting black story
 o    B      o3    B     o3    B     o3       B o
 b  ô B    o b  o  B o   b  o  B  o     b  ô  Bôb


Music : 2 * [BoBo]
        2 * [BoboBobo]


  /  x   x  x  /     /    /  x
Thunda from a bass drum sounding
  B     o3     B     o    B  o    [Bo]
  B  o   b  o  B  ô  b ô  B ôb   [oBobo]

 /    x     x  x   /  x  x   x /  x
lightning from a trumpet and a organ
 B         o3      B    o3     B  o  [Bo]
 B    o     b  o   B  o  b   o B ôb [oBobo]

 /   x     /  x x     /  x    /  x /
bass and rhythm and trumpet double-up
 B   o     B   ö      B    o3      B
 B  ôb  ô  B  o b  ô  B  o    b  o B  ô

 (/) /   x     /    x  x   /    /    /   x
team-up with drums for a deep doun searchin
  o  B   o     B      ö    B    o    B   o
  b ôB ô b  ô  B  ô b  o   B ô  b ô  B  ôb


Music : 2 * [BoBo]
        2 * [BoboBobo]
```

```
  /  x x  x   / x x  x /   x x    /
Rhythm of a tropical electrical storm
  B     o3    B    o3  B     ö    B
  B  o b  o   B o b  o B   o b ô  B   ô

   /      /   x   x  /   x    x    /   x
(cooled doun to the pace of the struggle)
   o      B     ö    B      ö      B  o   [B]
   b   ô  B ô b   o  B  ôb    o    B  o   [boBo]

  /     /  x x   x  / x x  x   /  x
flame-rhythm of historically yearning
  o     B      o3   B     o3   B  o    [B]
  b  ô  B   ôb   o  B o b  o   B ôb   [oBo]

  /     /  x x    x  /   x   /  x
flame-rhythm of the time of turning
  o     B     o3     B   o   B  o    [Bo]
  b  ô  B  o b    o  B  ôb ô B ôb   [oBobo]

  / x x     x  /    x   /    x    x   /  x
measuring the time for bombs and for burning
  B     o3     B    o   B       ö     B  o
  B o b     o  Bô[b]o   B    o [b]o   B ôb


Music : 2 * [BoBo]
        2 * [BoboBobo]


 (/)   /          (/)    /          (/)   /  x
Slow drop.        make stop.        move forward.
  o    B    [oB]   o     B    [B]    o    B  o    [BoB]
  b ô  B  [oboB]   b  ô  B [oboB]    b  ô B ôb   [oBoboBo]


(/)   /   x   x   /  x    x   /
dig doun to the root of the pain
 o    B     ö     B    ö      B      [oBo]
 b ô  B ô b   o   B ôb    o   B    [oboBobo]

  /   x (/) x   / x     x    x   /  x
shape it into violence for the people
  B       o3    B         o3     B  o    [Bo]
  B   o  b  o   B o     b    o   B  o  [boBo]

   x  x     /    x   x  /   x   x    / x
they will know what to do they will do it
    ö       B     ö     B      ö     B o  [B]
   b  o     B ô  b   o  Bô   b  o    B o  [boBo]
```

Scansion de ‘Reggae Sounds’ inspirée de Meschonnic



Scansion de ‘Arising’

```
mi madda did fine | wid a likkle roots wine
 o  B   ö     B        ö   B       o3   B
 o  B  o  b ô B      b  o  B    ô  b  ô B

jus a satta like a vine | pon a tree trunk
   ö   B      o3    B        ö     B   o    [B]
 b  o  B  o  b   o  B   ô  b  o    Bô  b    [B]

(wen)
while mi faada | young an cute | did jus a play im bamboo flute
     ö     B          ö    B          o3    B       o3     B
  b    o   B o     b   o   B      o   b  o   B  o   b   o   B    [b]

an watch im likkle yout | learn fi run
o   B         o3     B         ö    B    [B]
o   B    o   b   o   B   ô  b    o  B
                           o [b]o  B    [bB]

an den dem shatta it     Music
     o3      B   ö        3B
o   b   o    B  o b

now it come een like a dream | mongs mi people dem scream   Music
   ö    B          o3     B         ö     B   ö        B     4B
 b  o   B    o   b   o    B  ô  b     o   B  o  b ô    B

an dem sen mi gawn a mission | fi get a(n) education      Music
  ö     B        o3   B      ö     B      o3   B  o        4B
b   o   B  o   b   o  B   o [b] o  B    o  b o B  o

an teacha bus mi finga | wid a ruler
o    B       o3   B        o3   B o   [B]
o    B  o  b   o  B  o    b  o  Bôb

every time mi ask er bout a | schola- | ship
   o3  B        o3     B          o3      B   [B]
b  ö   B    o b   o    B  o      b o      B   [bB]

free passage troo de oceans of time
   o  B        o3    B     ö    B    [B]
   bô B  o      b  o B  o   b ô B    [bB]

ah did waan come check out dem mind
  ö      B   o     B      ö     B    [B]
b   o    B ô b  ô  B    o   b ô B    [bBb]

fi see how dem conquer troo crime
 o   B    ö     B     ö       B    [B]
 o   B  o[b]o   B   o     bô  B    [bBb]
```

```
but | teacher say ah lookin too high
 o      B       o3     B     ö   B   [B]
 o      B  o   b  o    B o    bô B   [bB]

ongle heaven is up in de sky
   ö    B   ö   B    ö     B   [B]
b   o   B o[b]o Bô b   o   B   [bBb]

an wat ah should become | is a farmer
o   B          o3   B       ö   B  o    [B]
o   B  o     b    o B   ô b  o  Bô b    [B]

ah sey | but dat is wat mi faada was
      o3      B       o3     B o  B   [B]
o   b     o   B  o   b   o   Bôbô B   [bB]

an im did happy     |(un)till yuh stappi
     o3    B  o [B]         o3      B      [B]
o  b   o   B  o [bB]  o   b    o    B  o   [bB]

an yuh suck wi lan dry | an (yuh) spit eena wi yeye
  ö     B     ö      B     ö        B     o3    B
b   o   B    o  b ô  B ô b    o     B   o b  o  B

like is concentration camp yuh waan (come) sen wi
   ö     B       o3    B           o3       B   o   [B]
 b   o   B  o   b  o   B    o    b    o     B ô b   [B]

teacher sey | tun to yuh history book
    ö    B          o3    B     ö  B   [B]
  b  o   B     o   b  o   B ô  bô  B   [bB]

an let mi tell yuh bout Captain Cook
     o3    B      ö      B   o    B    [B]
o   b   o  B    o    b ô B ô b ô  B    [bB]

(an the process called evolution
   ö      B    ö       B o B  o    [B]
 b    o   B o    b    ôBôbôBô b    [Bb]

an how yuh mus know yuh station
o   B     ö      B   o    B  o    [B]
o   B   o   b ô  B ô b ô  Bô b    [B]

an den she fling me one dutty  look)
     o3      B     ö     B  o    B   [B]
o   b    o   B    o b  ô B  o[b]ôB   [bB]

so mi step outa de class | before she tek mi tun ass
  ö     B      o3    B           o3    B    ö    B
 b  o   B   o b  o   B      o b     o  B  o   b ôB

a fi mi people pon de crass | an bomb a shatta glass
    o3    B      o3     B     o   B         o3   B
o  b  o   B  o  b   o   B   ô b ô B   o   b  o   B
```

```
mi madda feel it        Music
     o3    B  o   [B]    2B
 o  b  o   B ôb   [Bb]

me faada tek it        Music
    o3    B  o   [B]    2B
o    b o  B ôb   [Bb]

an doan teacher sey mi come from de ape
  ö       B       o3    B       ö   B    [B]
o    b ô  B  o    b  o  B  ô  b   o B    [bB]

mi a mash it in gue/orilla style
  ö   B             B     ö  B     [B]
 b o  B   o  b ô    Bôb  o   B     [bB]

me a (go) flash it in gue/orilla style
     o3     B             B     ö  B     [B]
 o b   o    B   o  b ô    Bôb  o   B     [bB]


so mi start a posse pon mi likkle corner
  ö     B        o3  B        o3   B  o   [B]
 b  o   B   o  b  o  B   o  b   o  B ôb   [B]

wi start as watch-one fi wi likkle area
        o3   B    o    B       o3  B  o   [B]
o    b   o   B   ôb  ô B  o  b   o Bô  b  [Bb]

wi ban all shoppers fi dem products own yah
 o  B  o     B        o3     B     ö     B
 o  B ôb  ô  B  o    b  o    B o    b  ô B [b]

wi discipline wi sista an wi bredda
 o  B        o3   B      o3    B  o   [B]
 o  B  o  b    o  B  o b   o   B ôb   [Bb]

we tun de revolution teacher
 o  B       o3 B  o    B  o   [B]
 o  B   o  b o Bô b ô  B ôb   [B]

an wi warn all de forces of oppression
  ö    B      ö    B       o3   B   o    [B]
b   o  B  ôb    o  B  o  b  o   B ô b    [Bb]

dat we,  de yout, nah go stop till it done
 o   B    o   B      ö     B      ö    B
 b ô Bô[b]o   B ô  b   o   B ô b   o   B

we yout a go fight | wah fi come wi haffi come
 o   B   ö    B         ö    B     o3      B
 bô  Bô b  o  B    ô  b   o  B    o  b  o  B    [b]

so please       | no badda sen wi no toy gun |   From Santa
 o    B    [B]     o  B       o3   B  o   B   [B]  o   B  o  [B]
 o    B    [bBb]   o  B  o  b   o  Bô b ô B   [bB] b ô B ôb  [B]
```

```
(fah wi walking wid de real ting awn yah)
    ö    B         o3    B   o   B    o    [B]
  b   o  B  o    b   o   B ô b  ôB  ô b    [B]
(fah) wi fighting wid de real ting awn yah
     ö    B         o3     B   o   B    o    [B]
  b    o  B   o    b   o   B ô b  ôB  ô b    [Bb]

dem put we to de test | an dem fine we nah jest
 o   B       o3   B       ö     B     ö     B
 o   B   o  b  o  B   ô b   o   B    o  b ô B    [b]

fighting wid de real ting awn yah
 B         o3     B   o   B    o    [B]
 B   o    b   o   B ô b  ôB  ô b    [B]

fah | doan mi madda did fine
          o3   B   ö     B
 o      b   o  B  o  b ô B

wid a likkle roots wine
jus a satta like a vine
pon a tree trunk
wen mi faada
young an cute
did jus a play im bamboo flute
an watch im likkle yout
try fi run
an nuh dem shatta it
```

Scansion de ‘Bass Culture’

```
/ x  x     /      /     /        /    / x
muzik of blood | black reared | pain rooted
 B   ö      B      o°    B        o°   B
 B o  b ô   B  ô   b  ô  B    ô   b ô  B o

  /     /
heart geared      Music
ö°      B          3B
  b  ô  B          3bB

/    s     /    x   x  /   x x   x   /
all tensed up / in di bubble an di bounce
B    o°    B      ö    B      o3     B
B  ô b    ôB  ô b   o  B   o b   o   B    ô

x   x   /  x   x   /      /
an di leap an di weight-drop     Music
  ö     B    ö     B      o°      4B
b   o   B ôb   o   B   ô  b       4bB

x  x   x   /  x   x   /
it is di beat of di heart     Music
    o3     B    ö     B        2B
o  b   o   B ôb   o   B

  x   /  x   x     /      x  x  x  /   x   /
this pulsing of blood | that is a bubblin bass
  o   B     ö      B        o3     B   ö   B
  b ô B  o   b ô   B      o  b  o  B o b ô B


x  /   /    /     /  x  (/)     x  /
a bad bad beat | pushin gainst di wall
o  B   o    B  ô  B         o3     B
o  B ô b ô  B [b] B  o   b      o  B

   x  /    /      /
whey bar black blood   Music
   o  B    o      B     2B
   o  B ô  b  ô   B

x  x  x   /     /  x    /   x  x  /  x
an is a whole heappa | passion a gather
    o3    B        ö    B     ö   B  o   [B]
o  b  o   B  ô  b  o    B   o[b]o B  o   [bB]

 x   x   /    x   /      x   x  /     x   /
like a frightful form | like a righteous harm
    ö    B    o   B         ö   B     o   B    ô
 b   o   B  ô b ô B   ô  b   o  B  ô  b ô B   [b]
```

```
 / x   /    /    x   x   /  x
giving off wild like is madness
 B    ö     B       ö    B  o    [B]  ô
 B o   b  ô B  ô b   o   B ôb
```

```
BAD OUT DEY
 B     ö     3.B
```

```
hotta dan di hites of fire
 B       o3   B    o   B

livin heat doun volcano core
  ö     B      ö    B    o    3. [B]

is di cultural wave a dread people deal
  ö    B     ö  B   o    B     ö     B

Music:  4.B
```

```
spirits riled
  B o    B

an rail an rise thunda-wise
o    B  o   B  ô  B  o  B   [o]

latent powa
 B o    B

in a form resemblin madness
  o3  B    o B   o   B  o

like violence is di show
 o     B       o3     B
         o    B   o   B

burstin outta slave shackle
 B   o   B  o   B  ô  B  o

look ya! boun fi harm di wicked
  B   o    B   o  B    o  B  o

(+)s   +s
  man feel
   B ô  B
   o°   B

him hurt confirm
 o   B    o  B

man site
```

```
destruction all aroun
 o   B   o  B   o  B

man turn


love still confirm
 o°    B    o  B
 B  ô  B

him destiny a shine lite-wise
 o   B     o3   B    o°   B    [B]?
               B  ô B  ô B

soh life tek the form whey shiff from calm
 o   B      ö     B     o    B     o   B

an hold di way of a deadly storm
o   B    o   B   ö    B  o   B


culture pulsin
 B  o    B  o

high temperature blood
 B  ô B     o3      B

swingin anger
  B  o  B  o

shattering di tightened hold
  B       o3   B    o    B

the false fold
  o  B   ô B

round flesh whey wail freedom
  o     B      o   B ô   B o

bitta cause a blues
 B  o   B   o    B

cause a maggot suffering
     ö   B  o   B   ö

cause a blood klaat pressure
     ö     B ô   B ô  B  o
           B     o°   B  o

yet still breedin love
 o    B  ô   B o   B

far more mellow
 B ô B  ô B  o
 B   o°   B  o
```

```
than di soun of shapes
    ö     B  o    B

   chanting loudly
(ô)  B  o     B  o


SCATTA-MATTA-SHATTA-SHACK!
  B      o3    B   ö      [B]
  B  o  b  o   B  o   b   [oBob]

what a beat!
    ö    B


for di time is nigh
   ö    B   o   B

when passion gather high
  o   B        o3    B

when di beat jus lash
    ö     B   o   B


when di wall mus smash
    ö    B    o    B

an di beat will shiff
  ö     B   o     B

as di culture alltah
  ö    B  o   B   o


Music: 2.B

when oppression scatta
    ö    B   o    B  o
```

Scansion de ‘Di Great Insohreckshan’

```
it woz in april nineteen eighty wan
     o3   B  o   B    o[B]     ö B

  doun inna di ghetto af Brixtan
 ô  B      o3    B   ö     B  o   [B]

dat di babylan dem cauz such a frickshan
   ö    B     o3     B      ö    B    o   [B]

dat it bring about a great insohreckshan
   ö     B        o3    B    ö   B    o   [B]

an it spread all owevah di naeshan
  ö       B  o     B   ö     B  o   [B]

it woz truly an historical occayshan
  ö      B     ö    B     o3   B  o   [B]


it woz event af di year
     o3  B     ö     B

an I wish I ad been dere
  ö  B        o3     B

wen wi run riat all owevah Brixtan
   ö    B    ö  B      ö     B  o  [B]

wen wi mash-up plenty police van
   ö    B         o3   B o    B    [B]

wen wi mash-up di wicked wan plan
   ö    B     ö    B    ö      B    [B]

wen wi mash-up di Swamp Eighty Wan
   ö    B     ö     B      ö    B

fi wha?
 o   B

fi mek di rulah dem andastan
 o  B         o3 B    ö   B   [B]

dat wi naw tek noh more a dem oppreshan
   ö    B     ö     B        o3   B  o   [B]
```

```
an wen mi check out di ghetto grape vine
     o3     B      ö     B   ö      B     [B]

fi fine out all I couda fine
 o  B    o  B        o3  B    [B]

evry rebel jusa revel in dem story
 ö    B   o3     B      o3     B o   [B]

dem a taak bout di powah an di glory
   ö    B      ö    B     o3     B o  [B]

dem a taak bout di burnin an di lootin
   ö    B      ö    B      o3     B o   [B]

dem a taak bout di smashin an di grabin
   ö    B      ö     B      o3     B o   [B]

dem a tell mi bout di vanquish an di victri
   ö   B         o3    B      o3      B   o  [B]


dem seh di babylan dem went too far
       o3   B     o3    B    o   B

soh wha
 o    B

(soh) wi ad woz fi bun two cyar
       ö B     ö    B    o   B   [B]

an wan an two innocent get mar
o   B    ö    B       o3    B

but wha
 o    B

noh soh it goh sometime inna war (ein star
 o   B        o3    B     ö   B   o    B

noh soh it goh sometime inna war?)
 o   B        o3    B     ö   B
```

Scansion de ‘Master, Master’

```
Master master drank a toast
 B  o   B  o    B   o   B

And dreamt of easy tea,
o      B   o   B o   B   [B]

He gave to you a Holy Ghost,
 o  B    o   B o  B o   B

Come children see.
 B  ô  B   o    B   [B]


From Liverpool on sinking ships
  o   B o   B  o   B  o     B

Blessed by a monarchy,
  B       ö   B o   B   [B]

To Africa the hypocrites,
 o B  o B   o  B o  B

Come children see.
 B  ô  B   o    B   [B]


Master master worked the slave
 B  o   B  o   B       o   B

Who ran for liberty,
  o  B   o   B o  B   [B]

The master made us perm and shave,
  o  B  o   B   o   B   o     B

Come children see.


If slave drivers be men of words
o    B  ô  B    ö °  B  o   B

We curse that poetry,
 o  B      o   Bo  B  [B]

Its roots you'll find are so absurd,
o     B     o     B   o    B o  B

Come children see.


Master master's sons drill oil
 B  o   B  o     B     o°  B
```

It's all his legacy,
o B o B o B [B]

They put the devil in the soil,
  o B o B o B o B

Come children see.

Fear not his science or his gun
  B ö B ôB o B
  o° B o B

Just know what you can be,
 o B o B o B [B]

And children we shall overcome,
o B o B o B o B

Come children see.

Tis true that we have not now chains
 o B o B o B o° B

Yet we were never free,
 o B o B o B [B]

Still master's chains corrupt our brains,
  o B o B o B o B

Come children see.

A word is slave for man is man
o B o B o B o B

What's done is slavery,
  o B o B o B [B]

The evils of the clan that can,
  o B o B o B o B

Come children see.

Master master worked the slave
 B o B o B o B

The upright sort was he,
  o B o B o B [B]

That boy dug master master's grave
  o B o° B o B o B

Come children see.

Some now await a judgement day
 o   B o B o B   o   B

To know his penalty,
 o   B   o   B o B   [B]

It's blood and fire anyway,
o   B o   B ôB o B

Come children see.

POEME	TEXTES ECRITS		ENREGISTREMENTS SONORES		
	Recueil	Informations sur la publication	*Disque*	Informations sur la publication	Informations sur l'enregistrement
All Wi Doin Is Defendin			*Dread Beat And Blood*	1978, Londres, Virgin Music, n° 8	M, Gooseberry Studio, Dennis Blackbeard Bovell.
	Tings An Times - Selected Poems	1991, Newcastle-upon-Tyne, Bloodaxe Books, 19-20	*In Concert With The Dub Band*	1985, Londres, LKJ Music, n° 4	M, Live at the Queen Elizabeth Hall, novembre 1984. Rak Mobile Studios, Martin Rex.
	Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems	2002, Londres, Penguin Classics, 11-13			
B. G. (for Bernie Grant)	*Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems*	2002, Londres, Penguin Classics, 104			
Bass Culture			*Bass Culture*	1980, Londres, Island, n° 1	M, Dennis Bovell.
	Tings An Times - Selected Poems	1991, Newcastle-upon-Tyne, Bloodaxe Books, 15-17	*A Cappella Live*	1996, Londres, LKJ Music, n° 3	A, Live at Dal Sengo, Nymegen (Pays Bas), 1993.
	Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems	2002, Londres, Penguin Classics, 14-16			
Beacon Of Hope	*Tings An Times - Selected Poems*	1991, Newcastle-upon-Tyne, Bloodaxe Books, 47			
	Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems	2002, Londres, Penguin Classics, 62-63			
Come Wi Goh Dung Deh			*Dread Beat And Blood*	1978, Londres, Virgin Music, n° 6	M, Gooseberry Studio, Dennis Blackbeard Bovell.
	Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems	2002, Londres, Penguin Classics, 18-19			
Di Black Petty-Booshwah	*Inglan Is A Bitch*	1980, Londres, Race Today Publications, 36	*Bass Culture*	1980, Londres, Island, n° 4	M, Dennis Bovell.
			In Concert With The Dub Band	1985, Londres, LKJ Music, n° 12	M, Live at the Queen Elizabeth Hall, novembre 1984. Rak Mobile Studios, Martin Rex.

Di Anfinished Revalueshan	*Tings An Times - Selected Poems*	1991, Newcastle-upon-Tyne, Bloodaxe Books, 60-61	*Tings An Times*	1991, Londres, LKJ Music, n° 6	M, Sparkside Studio, Dennis Bovell.
			A Cappella Live	1996, Londres, LKJ Music, n° 12	A, Live in St Mark's Church, Londres, 1993.
Di Eagle An Di Bear			*Making History*	1984, Londres, Island, n° 1	
			Live In Paris	2004, Londres, LKJ Records, n°1	M, Live at the Zenith, April 2003. Dennis Bovell.
Di Good Life	*Tings An Times - Selected Poems*	1991, Newcastle-upon-Tyne, Bloodaxe Books, 62	*Tings An Times*	1991, Londres, LKJ Music, n° 5	M, Sparkside Studio, Dennis Bovell.
	Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems	2002, Londres, Penguin Classics, 73-74			
Di Great Insohreckshan			*Making History*	1984, Londres, Island, n° 3	
	Tings An Times - Selected Poems	1991, Newcastle-upon-Tyne, Bloodaxe Books, 43-44	*In Concert With The Dub Band*	1985, Londres, LKJ Music, n° 16	M, Live at the Queen Elizabeth Hall, novembre 1984. Rak Mobile Studios, Martin Rex.
	Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems	2002, Londres, Penguin Classics, 60-61	*A Cappella Live*	1996, Londres, LKJ Music, n° 7	A, Live in Beurschouwburg (Bruxelles), 1993.
			Live In Paris	2004, Londres, LKJ Records, n°8	A, Live at the Zenith, April 2003. Dennis Bovell.
Double Scank	*Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems*	2002, Londres, Penguin Classics, 4			
Doun De Road			*Dread Beat And Blood*	1978, Londres, Virgin Music, n° 3	M, Gooseberry Studio, Dennis Blackbeard Bovell.
Dread Beat an Blood			*Dread Beat And Blood*	1978, Londres, Virgin Music, n° 1	M, Gooseberry Studio, Dennis Blackbeard Bovell.
	Tings An Times - Selected Poems	1991, Newcastle-upon-Tyne, Bloodaxe Books, 9	*In Concert With The Dub Band*	1985, Londres, LKJ Music, n° 2	A, Live at the Queen Elizabeth Hall, novembre 1984. Rak Mobile Studios, Martin Rex.
	Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems	2002, Londres, Penguin Classics, 5	*Live In Paris*	2004, Londres, LKJ Records, n°4	M, Live at the Zenith, April 2003. Dennis Bovell.

Fite Dem Back	*Inglan Is A Bitch*	1980, Londres, Race Today Publications, 25	*Forces Of Victory*	1979, Londres, Mango/Island, n° 5	M, Dennis Blackbeard Bovell & John Caffrey.
			Live In Paris	2004, Londres, LKJ Records, n°5	M, Live at the Zenith, April 2003. Dennis Bovell.
Five Nights Of Bleeding (For Leroy Harris)	*Voices Of The Living And The Dead*	1974, Londres, Race Today Publications, 36-38	*Dread Beat And Blood*	1978, Londres, Virgin Music, n° 2	M, Gooseberry Studio, Dennis Blackbeard Bovell.
	Tings An Times - Selected Poems	1991, Newcastle-upon-Tyne, Bloodaxe Books, 10-12	*In Concert With The Dub Band*	1985, Londres, LKJ Music, n° 1	A, Live at the Queen Elizabeth Hall, novembre 1984. Rak Mobile Studios, Martin Rex.
	Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems	2002, Londres, Penguin Classics, 6-8	*A Cappella Live*	1996, Londres, LKJ Music, n° 1	A, Live in Beurschouwburg (Bruxelles), 1993.
Forces Of Victory	*Inglan Is A Bitch*	1980, Londres, Race Today Publications, 27-28	*Forces Of Victory*	1979, Londres, Mango/Island, n° 7	M, Dennis Blackbeard Bovell & John Caffrey.
	Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems	2002, Londres, Penguin Classics, 37-38	*In Concert With The Dub Band*	1985, Londres, LKJ Music, n° 9	M, Live at the Queen Elizabeth Hall, novembre 1984. Rak Mobile Studios, Martin Rex.
Hurricane Blues	*Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems*	2002, Londres, Penguin Classics, 84-85	*A Cappella Live*	1996, Londres, LKJ Music, n° 14	A, Live at Ronnie Scott's Jazz Club (Londres), 1994.
			More Time	1998, Londres, LKJ Records, n° 3	M, Mensch Studio (Switzerland), Dennis Bovell.
If I Woz A Tap Natch Poet	*Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems*	2002, Londres, Penguin Classics, 94-97	*A Cappella Live*	1996, Londres, LKJ Music, n° 13	A, Live at Ronnie Scott's Jazz Club (Londres), 1994.
			More Time	1998, Londres, LKJ Records, n° 5	M, Mensch Studio (Switzerland), Dennis Bovell.
Independent Intavenshan	*Inglan Is A Bitch*	1980, Londres, Race Today Publications, 23-24	*Forces Of Victory*	1979, Londres, Mango/Island, n° 4	M, Dennis Blackbeard Bovell & John Caffrey.
			In Concert With The Dub Band	1985, Londres, LKJ Music, n° 10	M, Live at the Queen Elizabeth Hall, novembre 1984. Rak Mobile Studios, Martin Rex.

Inglan Is A Bitch	*Inglan Is A Bitch*	1980, Londres, Race Today Publications, 31-32	*Bass Culture*	1980, Londres, Island, n° 5	M, Dennis Bovell.
	Tings An Times - Selected Poems	1991, Newcastle-upon-Tyne, Bloodaxe Books, 13-14			
	Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems	2002, Londres, Penguin Classics, 39-41			
It Dread Inna Inglan (For George Lindo)	*Inglan Is A Bitch*	1980, Londres, Race Today Publications, 19-20	*Dread Beat And Blood*	1978, Londres, Virgin Music, n° 5	M, Gooseberry Studio, Dennis Blackbeard Bovell.
	Tings An Times - Selected Poems	1991, Newcastle-upon-Tyne, Bloodaxe Books, 21-22	*In Concert With The Dub Band*	1985, Londres, LKJ Music, n° 5	M, Live at the Queen Elizabeth Hall, novembre 1984. Rak Mobile Studios, Martin Rex.
	Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems	2002, Londres, Penguin Classics, 25-26			
It Noh Funny	*Inglan Is A Bitch*	1980, Londres, Race Today Publications, 14-15	*Forces Of Victory*	1979, Londres, Mango/Island, n° 2	M, Dennis Blackbeard Bovell & John Caffrey.
	Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems	2002, Londres, Penguin Classics, 30-32	*In Concert With The Dub Band*	1985, Londres, LKJ Music, n° 8	M, Live at the Queen Elizabeth Hall, novembre 1984. Rak Mobile Studios, Martin Rex.
			A Cappella Live	1996, Londres, LKJ Music, n° 5	A, Live in Beurschouwburg (Bruxelles), 1993.
Jamaica Lullaby	*Inglan Is A Bitch*	1980, Londres, Race Today Publications, 34-35			
	Tings An Times - Selected Poems	1991, Newcastle-upon-Tyne, Bloodaxe Books, 23-34			
Liesense Fi Kill	*Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems*	2002, Londres, Penguin Classics, 98-101	*More Time*	1998, Londres, LKJ Records, n° 4	M, Mensch Studio (Switzerland), Dennis Bovell.
			Live In Paris	2004, Londres, LKJ Records, n° 11	M, Live at the Zenith, April 2003. Dennis Bovell.
Loraine			*Bass Culture*	1980, Londres, Island, n° 6	M, Dennis Bovell.

Man Free (For Darcus Howe)	*Inglan Is A Bitch*	1980, Londres, Race Today Publications, 21-22	*Dread Beat And Blood*	1978, Londres, Virgin Music, n° 7	M, Gooseberry Studio, Dennis Blackbeard Bovell.
			In Concert With The Dub Band	1985, Londres, LKJ Music, n° 6	M, Live at the Queen Elizabeth Hall, novembre 1984. Rak Mobile Studios, Martin Rex.
Mi Revalueshanary Fren			*Tings An Times*	1991, Londres, LKJ Music, n° 4	M, Sparkside Studio, Dennis Bovell.
	Tings An Times - Selected Poems	1991, Newcastle-upon-Tyne, Bloodaxe Books, 57-59	*A Cappella Live*	1996, Londres, LKJ Music, n° 10	A, Live in St Mark's Church, Londres, 1993.
	Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems	2002, Londres, Penguin Classics, 67-70			
Making History			*Making History*	1984, Londres, Island, n° 3	
	Tings An Times - Selected Poems	1991, Newcastle-upon-Tyne, Bloodaxe Books, 45-46	*In Concert With The Dub Band*	1985, Londres, LKJ Music, n° 17	M, Live at the Queen Elizabeth Hall, novembre 1984. Rak Mobile Studios, Martin Rex.
	Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems	2002, Londres, Penguin Classics, 64-66	*More Time*	1998, Londres, LKJ Records, n° 9	M, Mensch Studio (Switzerland), Dennis Bovell.
More Time	*Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems*	2002, Londres, Penguin Classics, 86-87	*More Time*	1998, Londres, LKJ Records, n° 1	M, Mensch Studio (Switzerland), Dennis Bovell.
			Live In Paris	2004, Londres, LKJ Records, n° 12	M, Live at the Zenith, April 2003. Dennis Bovell.
New Cross Massakhah			*Making History*	1984, Londres, Island, n° 7	
	Tings An Times - Selected Poems	1991, Newcastle-upon-Tyne, Bloodaxe Books, 38-42	*In Concert With The Dub Band*	1985, Londres, LKJ Music, n° 13	A, Live at the Queen Elizabeth Hall, novembre 1984. Rak Mobile Studios, Martin Rex.
	Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems	2002, Londres, Penguin Classics, 54-59	*A Cappella Live*	1996, Londres, LKJ Music, n° 6	A, Live in Beurschouwburg (Bruxelles), 1993.
New Word Hawdah	*Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems*	2002, Londres, Penguin Classics, 102-103	*More Time*	1998, Londres, LKJ Records, n° 9	M, Mensch Studio (Switzerland), Dennis Bovell.

Poems Of Shape And Motion, by Martin Carter	*Poems Of Succession*	1977, Londres, New Beacon Books	*More Time*	1998, Londres, LKJ Records, n° 7	M, Mensch Studio (Switzerland), Dennis Bovell.
Reality Poem	*Inglan Is A Bitch*	1980, Londres, Race Today Publications, 29-30	*Forces Of Victory*	1979, Londres, Mango/Island, n° 6	M, Dennis Blackbeard Bovell & John Caffrey.
	Tings An Times - Selected Poems	1991, Newcastle-upon-Tyne, Bloodaxe Books, 30-31	*In Concert With The Dub Band*	1985, Londres, LKJ Music, n° 14	M, Live at the Queen Elizabeth Hall, novembre 1984. Rak Mobile Studios, Martin Rex.
	Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems	2002, Londres, Penguin Classics, 35-36			
Reggae Fi Bernard	*Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems*	2002, Londres, Penguin Classics, 88-90	*More Time*	1998, Londres, LKJ Records, n° 2	M, Mensch Studio (Switzerland), Dennis Bovell.
			Live In Paris	2004, Londres, LKJ Records, n° 13	M, Live at the Zenith, April 2003. Dennis Bovell.
Reggae Fi Dada			*Making History*	1984, Londres, Island, n° 6	
	Tings An Times - Selected Poems	1991, Newcastle-upon-Tyne, Bloodaxe Books, 34-36	*A Cappella Live*	1996, Londres, LKJ Music, n° 8	A, Live at Ronnie Scott's Jazz Club (Londres), 1994.
	Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems	2002, Londres, Penguin Classics, 50-53			
Reggae Fi May Ayim	*Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems*	2002, Londres, Penguin Classics, 50-53	*More Time*	1998, Londres, LKJ Records, n° 6	M, Mensch Studio (Switzerland), Dennis Bovell.
Reggae Fi Peach			*Bass Culture*	1980, Londres, Island, n° 3	M, Dennis Bovell.
			In Concert With The Dub Band	1985, Londres, LKJ Music, n° 11	M, Live at the Queen Elizabeth Hall, novembre 1984. Rak Mobile Studios, Martin Rex.
			Live In Paris	2004, Londres, LKJ Records, n° 6	M, Live at the Zenith, April 2003. Dennis Bovell.

Reggae Fi Radni			*Making History*	1984, Londres, Island, n° 5	
	Tings An Times - Selected Poems	1991, Newcastle-upon-Tyne, Bloodaxe Books, 32-33	*Live In Paris*	2004, Londres, LKJ Records, n° 7	M, Live at the Zenith, April 2003. Dennis Bovell.
	Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems	2002, Londres, Penguin Classics, 47-49			
Reggae Sounds			*Bass Culture*	1980, Londres, Island, n° 7	M, Dennis Bovell.
	Tings An Times - Selected Poems	1991, Newcastle-upon-Tyne, Bloodaxe Books, 18	*A Cappella Live*	1996, Londres, LKJ Music, n° 2	A, Live in Beurschouwburg (Bruxelles), 1993.
	Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems	2002, Londres, Penguin Classics, 17			
Seasons Of The Heart	*Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems*	2002, Londres, Penguin Classics, 83	*More Time*	1998, Londres, LKJ Records, n° 8	M, Mensch Studio (Switzerland), Dennis Bovell.
Sense Outta Nonsense			*Tings An Times*	1991, Londres, LKJ Music, n° 2	M, Sparkside Studio, Dennis Bovell.
	Tings An Times - Selected Poems	1991, Newcastle-upon-Tyne, Bloodaxe Books, 50-51			
	Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems	2002, Londres, Penguin Classics, 71-72			
Song Of Blood			*Dread Beat And Blood*	1978, Londres, Virgin Music, n° 4	M, Gooseberry Studio, Dennis Blackbeard Bovell.
	Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems	2002, Londres, Penguin Classics, 20-21			
Sonny's Lettah (Anti-Sus Poem)	*Inglan Is A Bitch*	1980, Londres, Race Today Publications, 11-13	*Forces Of Victory*	1979, Londres, Mango/Island, n° 3	M, Dennis Blackbeard Bovell & John Caffrey.
	Tings An Times - Selected Poems	1991, Newcastle-upon-Tyne, Bloodaxe Books, 25-27	*A Cappella Live*	1996, Londres, LKJ Music, n° 4	A, Live at Dal Sengo, Nymegen (Pays Bas), 1993.
	Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems	2002, Londres, Penguin Classics, 27-29	*Live In Paris*	2004, Londres, LKJ Records, n°3	M, Live at the Zenith, April 2003. Dennis Bovell.

Story			*Tings An Times*	1991, Londres, LKJ Music, n° 1	M, Sparkside Studio, Dennis Bovell.
	Tings An Times - Selected Poems	1991, Newcastle-upon-Tyne, Bloodaxe Books, 48-49	*A Cappella Live*	1996, Londres, LKJ Music, n° 9	A, Live in St Mark's Church, Londres, 1993.
	Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems	2002, Londres, Penguin Classics, 45-46			
Street 66			*Bass Culture*	1980, Londres, Island, n° 2	M, Dennis Bovell.
	Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems	2002, Londres, Penguin Classics, 9-10			
Time Come			*Forces Of Victory*	1979, Londres, Mango/Island, n° 8	M, Dennis Blackbeard Bovell & John Caffrey.
	Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems	2002, Londres, Penguin Classics, 23-24			
Tings An Times	*Tings An Times - Selected Poems*	1991, Newcastle-upon-Tyne, Bloodaxe Books, 52-56	*Tings An Times*	1991, Londres, LKJ Music, n° 3	M, Sparkside Studio, Dennis Bovell.
	Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems	2002, Londres, Penguin Classics, 75-79	*A Cappella Live*	1996, Londres, LKJ Music, n° 11	A, Live in St Mark's Church, Londres, 1993.
			Live In Paris	2004, Londres, LKJ Records, n° 10	M, Live at the Zenith, April 2003. Dennis Bovell.
Two Sides of Silence			*Bass Culture*	1980, Londres, Island, n° 8	M, Dennis Bovell.
Want Fi Goh Rave	*Inglan Is A Bitch*	1980, Londres, Race Today Publications, 16-17	*Forces Of Victory*	1979, Londres, Mango/Island, n° 1	M, Dennis Blackbeard Bovell & John Caffrey.
	Tings An Times - Selected Poems	1991, Newcastle-upon-Tyne, Bloodaxe Books, 28-29	*In Concert With The Dub Band*	1985, Londres, LKJ Music, n° 7	M, Live at the Queen Elizabeth Hall, novembre 1984. Rak Mobile Studios, Martin Rex.
	Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems	2002, Londres, Penguin Classics, 33-34	*Live In Paris*	2004, Londres, LKJ Records, n°2	M, Live at the Zenith, April 2003. Dennis Bovell.

Wat About Di Workin Claas ?			*Making History*	1984, Londres, Island, n° 2	
	Tings An Times - Selected Poems	1991, Newcastle-upon-Tyne, Bloodaxe Books, 37	*In Concert With The Dub Band*	1985, Londres, LKJ Music, n° 16	M, Live at the Queen Elizabeth Hall, novembre 1984. Rak Mobile Studios, Martin Rex.
Youth Of Hope (For Darcus Radford Howe)	*Voices Of The Living And The Dead*	1974, Londres, Race Today Publications, 34-35			
Yout Scene	*Mi Revalueshanary Fren: Selected Poems*	2002, Londres, Penguin Classics, 3			