

---

# Leçons d'objets. Pochettes de disque et représentations de l'esclavage dans le reggae jamaïcain

*Object lessons. Record sleeves and the representation of slavery in Jamaican reggae*

*Lecciones de objetos. Tapas de discos y representaciones de la esclavitud en el reggae jamaicano*

*Lição de objetos. Capas de disco e representações da escravidão no reggae jamaicano*

**Giulia Bonacci**

---

- 1 De l'esclavage en Jamaïque, peu d'images d'époque ont circulé hors des cercles restreints de l'élite politique, économique ou culturelle. Des imprimés et des gravures, produites en Jamaïque ou à Londres, circulaient avant 1838 et avant l'abolition du système de l'apprentissage qui s'était substitué à l'esclavage, aboli quant à lui en 1834. Mais nulle photographie, dont la technique fut introduite dans l'île au début des années 1840. D'ailleurs, si l'étude de la culture visuelle et matérielle de la société jamaïcaine victorienne permet de comprendre comment des sujets racisés ont été produits en Jamaïque durant le XIX<sup>e</sup> siècle, cette culture *transpire* l'esclavage plutôt qu'elle ne l'illustre (Modest & Barringer 2018a). Au long d'un XX<sup>e</sup> siècle marqué par des révoltes (1938, 1968), par l'indépendance (1962), par la révolution culturelle (années 1970) et par la guerre urbaine (1980), les représentations visuelles de l'esclavage semblent difficiles à cerner. Dans une large mesure, la musique jamaïcaine, le reggae *roots* en particulier, a servi d'opposition et de réponse à un régime politique imposant le silence et l'absence de représentations de l'esclavage. En effet, la musique populaire, plus particulièrement le reggae, a produit un vaste répertoire musical et textuel, extrêmement prisé. Grâce à lui, une mémoire de l'esclavage a été produite et a circulé localement, puis internationalement (Thomas 2011 : 115). Certaines de ces chansons sont très explicites, elles « parlent » à tous les sens :

Every time I hear the crack of a whip  
 my blood runs cold  
 I remember on the slave ship  
 how they brutalize our very soul<sup>1</sup>  
 (Bob Marley, « Slave driver », 1973)

- 2 En mobilisant l'ouïe, la mémoire, le sang et l'âme, l'esclavage est une douleur au présent, sans cesse remise en scène dans une mémoire collective qui propose une interprétation dynamique du passé (Daynes 2010 : 239). Il reste à savoir si le reggae aurait contribué à diffuser des représentations de l'esclavage autrement qu'à travers ses paroles. Pour cela, la pochette de disque mérite notre attention.
- 3 En Jamaïque, l'importance de la pochette de disque semble d'abord relative. Ce qui compte, graphiquement, c'est la créativité associée à l'étiquette centrale (le macaron, ou le *label* en anglais), et en particulier celle des 45 tours, pièces maîtresses des *sounds systems* inventés dans l'île durant les années 1940.

Fig. 1. Quelques exemples d'étiquettes centrales de 45 tours sélectionnées par Marc Ismail.

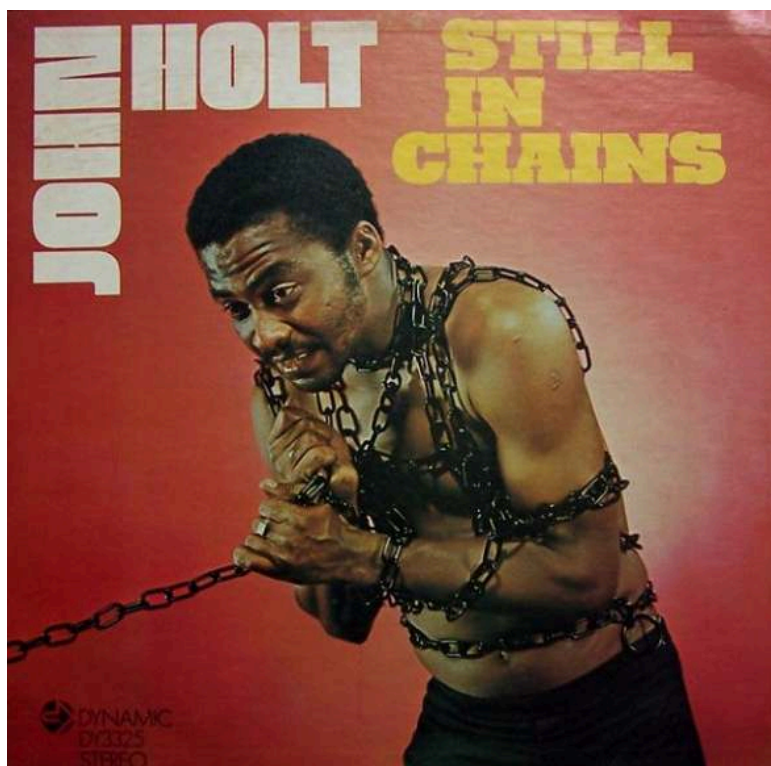


- 4 Néanmoins, la production jamaïcaine de disques LP (*long play*, 33 tours), ainsi que ses pressages britanniques et américains, constituent une collection de milliers de titres dont la richesse visuelle n'est plus à démontrer. La pochette de disque, un objet que l'on pourrait situer au croisement des arts visuels et des arts musicaux, a fait l'objet d'études fouillées et passionnantes par des spécialistes de l'histoire de la musique. Certains ont pu y lire une « histoire secrète du xx<sup>e</sup> siècle » (Ratréma 2010 : 216), ou souligner comment les pochettes de disque effectuent une critique des statuts structurant les qualités et les catégories du champ musical (Etlinger 2011 : 272). Pourtant, la pochette de disque reste un objet fermement inscrit dans les cultures populaires, comme peuvent le démontrer des expositions courues ou des capsules vidéo<sup>2</sup>. Pour identifier des pochettes de disque qui représenteraient l'esclavage, je me suis appuyée d'une part sur la consultation de beaux livres illustrés sur le reggae (Salewicz & Boot 2001 ; Cachin & Lavaine 2007 ; Thomas & Boot 2012 ; Blum 2017), qui

font la part belle aux disques, aux pochettes et aux étiquettes centrales ; d'autre part, j'ai sollicité plusieurs spécialistes de la musique jamaïcaine afin d'affiner une sélection d'albums<sup>3</sup>. Cette sélection n'est pas exhaustive, elle rassemble des artistes jamaïcains de plusieurs générations, et son objectif est de prolonger une réflexion sur les représentations de l'esclavage dans les cultures populaires jamaïcaines (Bonacci 2017a et 2017b ; Ismail 2018).

- 5 Le format de la « leçon d'objet » s'inspire du travail mené par Tim Barringer et Wayne Modest sur la culture visuelle et matérielle de la Jamaïque du XIX<sup>e</sup> siècle, qui cherchait à produire une « histoire à partir des choses » et à encourager l'analyse des archives matérielles et documentaires de l'Empire depuis une perspective venue de la Caraïbe coloniale (Modest & Barringer 2018b : 52-53). Les objets présentés ici en ordre chronologique, les pochettes de disque, doivent s'inscrire dans le contexte foisonnant de la culture visuelle jamaïcaine, approchée à travers une pratique régulière du terrain de recherche, ainsi que par les films, les livres, les clips vidéo, les arts visuels et les arts de rue qui contribuent à la densité des images et des représentations produites dans la Jamaïque indépendante. Avec une approche sémiotique de la pochette de disque, l'idée est d'y « lire » les références, les images et les dessins, les symboles et les couleurs, puis éventuellement de discuter de la relation entre la pochette et le son de l'album, afin de constituer cet objet en langue visuelle de la musique. Cette langue visuelle a accompagné l'expansion, la diffusion et la circulation du reggae sur disques en vinyle, dont la chaîne de production nous invite à le considérer « comme un mode d'existence plutôt que comme un simple objet » (Sevin 2017 : 77).

## John Holt, Still in chains

Fig. 2. John Holt, *Still in chains*, Jamaïque, 1971.

Label : Dynamics Sounds – DY3325. Droits réservés.

- 6 La chaîne reste le symbole par excellence de la coercition des corps imposée par la servitude. Sur cette pochette de disque, une photographie au réalisme cru met en scène John Holt torse nu, comprimé par plusieurs tours à l'abdomen, aux bras, au cou et au torse d'une chaîne dont les maillons sont peints en noir. L'oppression physique se lit dans l'appui des maillons sur la peau, et dans les mains du chanteur qui tirent à lui la chaîne, elle-même tirée à l'extérieur du cadre. Le regard dirigé vers le bas fixe un point hors champ, probablement les mains du tortionnaire. Deux éléments se juxtaposent, la négritude de l'homme et le titre, *Still in chains*. L'homme noir est encore enchaîné, comme si l'oppression n'avait jamais cessé, comme si elle était perpétuée par l'association entre la couleur de la peau et les chaînes. C'est d'ailleurs ce que raconte cette chanson qui donne son titre à l'album : « Je suis Noir et toujours enchaîné ». L'esclavage et ses séquelles forment ainsi une même continuité, de l'histoire jusqu'à nos jours et cette pochette de disque, qui pourrait illustrer la mort sociale de l'esclave, sert aussi de critique de la société post-esclavagiste. En 1983, le poète et chanteur Mutabaruka montait sur la scène du Reggae Sunsplash, le grand festival annuel jamaïcain, pieds et torse nu, les mains enchaînées (Immanuel-I 2009 : 34). Sa performance provocatrice mêlait représentation de l'esclavage et fierté noire, comme celle de John Holt auparavant, qui bien qu'enchaîné soulignait dans sa chanson qu'il était fier d'être noir. Comme une ultime liberté face à l'héritage de la servitude, cette fierté agit par contraste avec la honte qui habite encore si souvent les descendants des esclaves (Shepherd 2010 : 17).

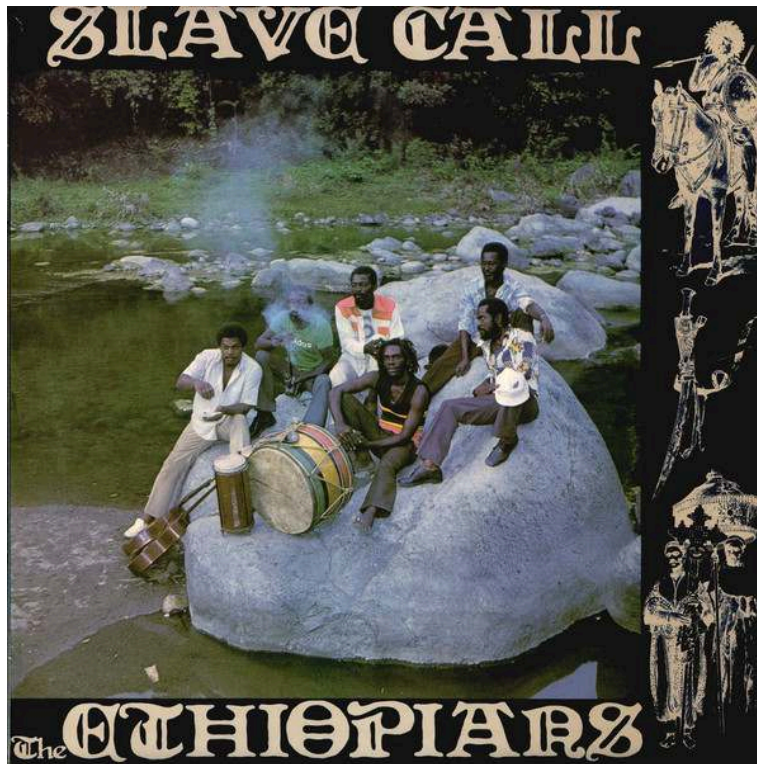
## Burning Spear, *Marcus Garvey*, 1975

- 7 Le graphisme de la pochette de disque imprimée pour les marchés américain et britannique en fait un objet connu et immédiatement reconnaissable. La version jamaïcaine comporte presque les mêmes éléments dans des teintes grisées : les Indiens d'Amérique – à moins qu'il ne s'agisse de guerriers massais –, ainsi que le nom et le portrait de Marcus Garvey (1887-1940), héros national de la Jamaïque depuis 1964. Sur la version américaine et britannique, ce portrait a disparu du recto, peut-être parce qu'il n'est pas si lisible, ni reconnaissable hors de l'île ; mais le nom est central, et il est entouré par les maillons de cette chaîne si étroitement associée à la violence de l'esclavage, et qui court le long du verso de l'album. Plusieurs idées complexes sont en fait juxtaposées sur cette pochette de disque : l'esclavage, le nationalisme noir, les peuples premiers et Burning Spear en lettres rouges et épaisses, la « lance enflammée », le nom emprunté au premier président du Kenya indépendant, Jomo Kenyatta (1894-1978). Ce faisant, la matrice de l'esclavage, la primauté de l'autochtonie, la puissance de l'idée nationale ainsi que la résistance des peuples à l'oppression et leur lutte pour la liberté, sont mises en signes graphiques simples et directs. Au verso de l'album, les trois jeunes jamaïcains torse nu et sur l'album américain, le portrait de Marcus Garvey ; mais sur l'album britannique, aucun portrait de lui – pour rappeler l'aversion historique de la Couronne britannique pour le militant noir ? Avec le succès international de ce troisième album de Burning Spear, c'est la représentation visuelle d'un reggae militant, idéologiquement chargé qui circule. D'autant plus qu'il contient des chansons parmi les plus connues de leur discographie – comment ne pas penser aux vers lancinants :

Do you remember the days of slavery?  
 And how they beat us  
 And how they worked us so hard [...]  
 With shackles around our necks<sup>4</sup>  
 (Burning Spear, « Slavery days », 1975)

- 8 Ainsi la musique et le graphisme qui y est associé travaillent ensemble à la circulation et à la diffusion d'une mémoire de la servitude et de la lutte.

## The Ethiopians, *Slave Call*, 1977

Fig. 4. The Ethiopians, *Slave Call*, Royaume-Uni, 1977.

Label : Third World. Droits réservés.

- 9 Le mot « esclave » s'étale en grosses lettres sur un fond noir et agit par contraste avec le nom du groupe, « The Ethiopians ». Comme dans un chant où dialoguent l'appel et la réponse (*call and response*), à l'appel des esclaves répondent les « Éthiopiens ». Ainsi, cette identité choisie, « éthiopienne », constituerait une réponse à une identité imposée, celle d'esclave. Les noms « Éthiopie » et « Éthiopiens » représentent une métaphore des Noirs et de l'Afrique, commune dans les Amériques depuis le XVII<sup>e</sup> siècle. L'adéquation postulée entre Éthiopiens et Noirs est au fondement du mythe racial et national plus connu sous le terme d'« éthiopianisme » et aux nombreux avatars religieux, sociaux ou politiques, dont les Rastafaris jamaïcains représentent une des manifestations contemporaines. Deux imageries distinctes sont mobilisées sur la pochette de cet album. D'une part, une imagerie jamaïcaine, qui représente six hommes noirs assis au bord d'une rivière calme, dans un environnement si vert qu'il fait penser à ces espaces occupés par les marrons, loin des plantations. L'homme le plus à gauche est en train de préparer l'herbe (*ganja*, *cannabis sativa*) que son voisin fume dans un *chalice*, une pipe à eau typique de l'usage ritualisé qu'en font les Rastafaris. Les instruments de musique signalent à la fois la modernité associée aux guitares ainsi que la pratique du *nyahbinghi*, le rituel des Rastafaris, représenté par le tambour basse aux couleurs éthiopiennes, et le tambour *fundeh* qui l'accompagne. D'autre part, une imagerie éthiopienne, avec les figures sur la droite de la pochette : reproduites à partir de photographies, celles-ci représentent un roi éthiopien en posture guerrière, à cheval, portant le *gasha*, le bouclier en peau d'hippopotame, une lance et la crinière d'un lion ; un sabre appuyé sur un trône ; et des prêtres de l'église orthodoxe éthiopienne, qui portent une grande croix de procession ainsi que des ombrelles décoratives servant à protéger les objets rituels. Ces figures du prêtre et du roi, voire

du prêtre-roi, ont en grande partie structuré les imaginaires « éthiopiens » aux Amériques qui sont ici déclinés sur la pochette comme dans la musique. En première piste, une version de l'« Hymne éthiopien universel », composé en 1918 par le rabbin barbadien Arnold J. Ford et chanté par les membres de l'UNIA (Universal Negro Improvement Association) de Marcus Garvey, est renommée « Hymne national éthiopien » (Bonacci 2014). Ce faisant, c'est l'analogie entre Noirs et Éthiopiens, ainsi que le lien si particulier entre une nation africaine et un nationalisme de diaspora qui sont mis en scène. La deuxième piste de l'album est celle de la chanson éponyme, qui articule une mémoire de l'esclavage, de la capture, des chaînes et des plantations ; à laquelle répond Sion, la cité sainte, un « chez soi » à atteindre, version simultanément biblique et intimiste de cette nation éthiopienne. En fait, musique et image illustrent combien l'articulation entre esclavage et Éthiopie est cruciale, comme si la représentation de l'un ne pouvait aller sans l'autre. C'est là la signature des Rastafaris, qui en hérauts de l'éthiopianisme moderne, lient de façon si particulière servitude et rédemption.

## Bob Marley & the Wailers, *Survival*, 1979

10 *Survival* est un des grands albums de Bob Marley & the Wailers, sorti en 1979. La pochette, au graphisme facilement reconnaissable, expose 49 drapeaux de nations africaines indépendantes, aux couleurs classiques du panafricanisme : noir, vert, jaune et rouge. Ces drapeaux sont traversés par une large bande horizontale qui représente, en noir et blanc, les corps noirs asservis et serrés dans le ventre d'un bateau négrier. Neville Garrick, l'artiste qui a fait tant de pochettes pour Bob Marley ainsi que des fonds de scène, explique ce choix dans un entretien avec le spécialiste Roger Steffens :

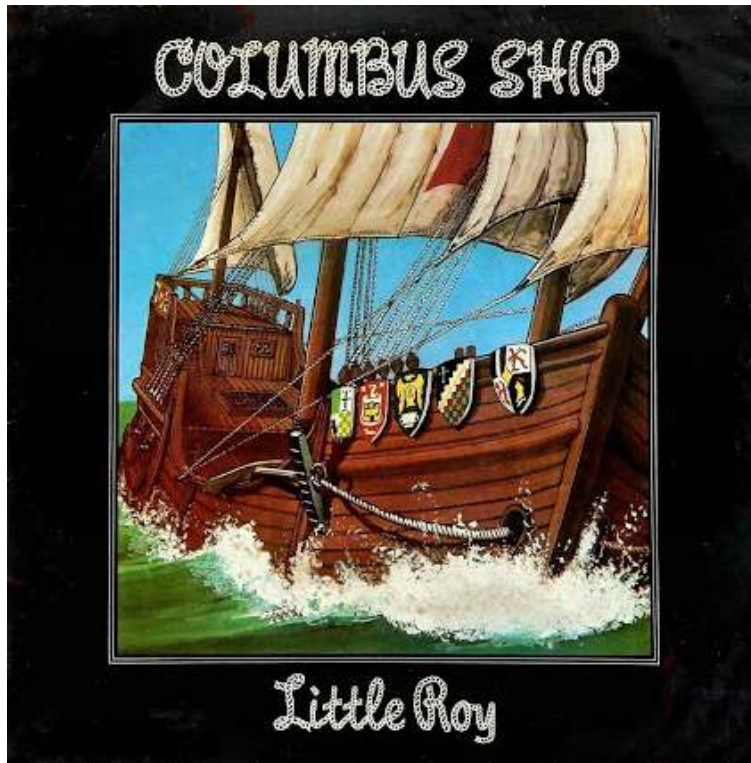
« Je me suis dit, comment vais-je représenter la Jamaïque, la Trinité et tous les Noirs au Brésil, aux États-Unis ? Puis j'ai pensé qu'on était tous partis à cause de l'esclavage. Donc les bateaux d'esclaves représentent les Noirs hors d'Afrique<sup>5</sup>. »

11 Cette reproduction est inspirée de la gravure du négrier Brooks (1808) qui avait largement circulé dans l'Atlantique de l'époque et qui était utilisée par les abolitionnistes pour démontrer l'horreur de la traite (Rediker 2008 : 8). Elle traverse également l'étiquette centrale des deux côtés, ainsi que la pochette papier contenant le disque. Visuellement, ce sont à la fois les nations indépendantes en Afrique et les Africains emmenés dans toutes les Amériques qui sont ainsi représentés. La mémoire de l'esclavage et le présent des luttes pour la décolonisation s'articulent pour signifier la solidarité entre l'Afrique et sa diaspora issue de la traite. Cet album s'appelait d'abord « Black Survival », mais pour des raisons commerciales et pour ne pas risquer de se voir coupé d'un public rebuté à l'idée d'acheter un disque produit exclusivement pour les Noirs, le terme *Black* a été enlevé et remplacé par d'autres symboles, des vignettes apposées au verso qui chacune illustrent les chansons contenues dans l'album<sup>6</sup>. Le dessin des grandes ruines du Zimbabwe, de l'empereur éthiopien sur le champ de bataille en 1935, des guerriers massais, et le logo de l'Organisation de l'unité africaine (OUA), fondée en 1963 à Addis-Abeba en Éthiopie sont autant de symboles qui explicitent la dimension panafricaine portée par cet album. Une photographie de groupe apparaît également au verso : habillés en tenue de camouflage de l'armée, les artistes et musiciens font à manger sur un feu de bois, bien loin de la *jet-set* dans laquelle ils pouvaient alors circuler. Neville Garrick souligne que l'idée était justement de montrer une scène de survie : des guerriers se faisant à manger avant d'aller au

combat. La survie devient alors une référence équivoque : survivre à l'esclavage d'une part, et survivre aux séquelles de l'esclavage d'autre part. Il n'est pas étonnant que la pochette de cet album trouve sa place dans des collections plus larges, comme celle présentée récemment dans l'exposition « Disques en lutte, ce que les pochettes nous disent » du rappeur Rocé avec « Hors Cadres<sup>7</sup> ».

## Little Roy, *Colombus ship*, 1981

Fig. 6. Little Roy, *Colombus ship*, Royaume-Uni, 1981.



Label : Copasetic Records. Droits réservés.

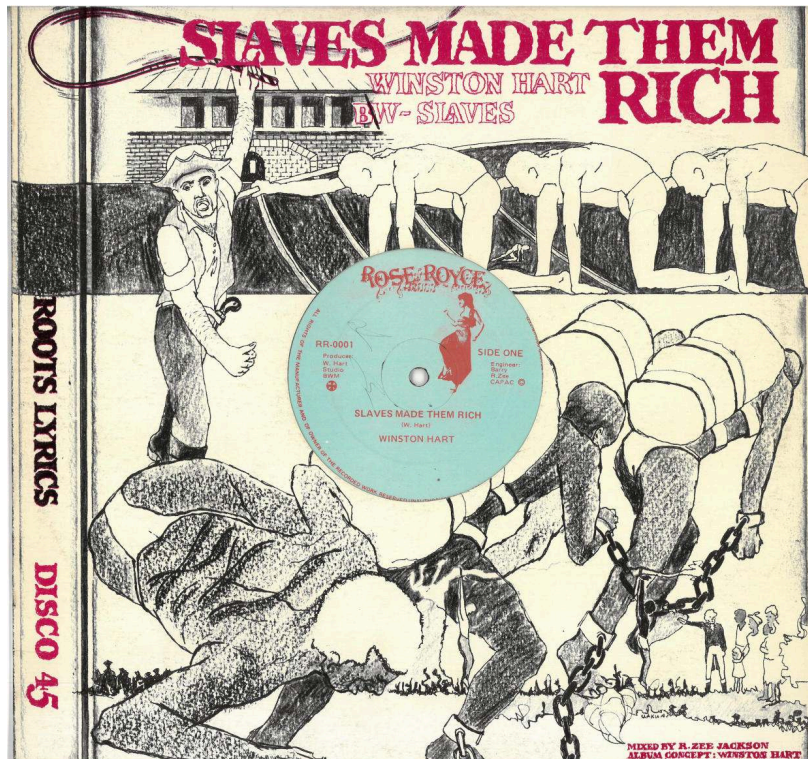
- 12 Cette pochette pourrait sembler presque enfantine. Le nom de l'artiste et le titre de l'album sont composés de cordages et la caravelle qu'on ne voit pas en entier semble tirée d'un dessin animé. Ce n'est pas la qualité graphique qui justifie la sélection de cette pochette, mais bien la présence du bateau, chronotope structurant de l'Atlantique noir (Gilroy 1993). En effet, l'objet est omniprésent dans l'imaginaire insulaire, que ce soit le bateau de la « découverte » des Amériques, le bateau négrier transportant des Africains asservis, ou le bateau appartenant à la Black Star Line, la flotte établie par Marcus Garvey pour faciliter le commerce entre communautés noires ainsi que leur « retour » en Afrique. Ici, le bateau représente celui de Christophe Colomb, une figure centrale des Amériques, qui continue d'être célébrée ou contestée du nord au sud de ce continent. Fabienne Viala identifie les années 1990 comme le moment où la figure de Colomb fait un grand retour dans les imaginaires caribéens. Le fait que les pays européens décident de célébrer le 500<sup>e</sup> anniversaire de la découverte des Amériques aurait provoqué une onde de choc qui aurait conduit à « l'éruption du traumatisme enfoui de la colonisation, et de sa conséquence, le souvenir de l'esclavage » (Viala 2014 :



8). Christophe Colomb est une figure récurrente du reggae roots (par exemple Bob Marley & the Wailers, « Music Lesson », 1967 ; Bob Marley et Peter Tosh, « You can't blame the youth », 1973 ; Toots & the Maytals, « Never get weary », 1981 ; Burning Spear, « Columbus », 1980 et « Pirate's Dub », 1986) mais aussi de la *dub poetry*, cette poésie parlée et musicale qui se développa à la fin des années 1970 en Jamaïque ainsi qu'au Royaume-Uni. Mutabaruka est un de ses grands représentants et il dédie deux pistes de son album *Melanin Man* (1994) à Christophe Colomb. « Columbus Ghost » est rythmé par la houle et le grincement du bateau, alors que « People's Court Part II or The Trial of Columbus » est une mise en scène grotesque du procès *in absentia* du navigateur génois. Avec ces titres, Mutabaruka essaye d'expulser Christophe Colomb de l'imaginaire collectif populaire avec une critique acerbe de Colomb qui incarne la figure de l'anti-héros, raciste, hypocrite et détestable, ainsi que de l'Église catholique qui lui est associée (Viala 2014 : 153-174).

## Winston Hart, *Slaves made them rich*, vers 1982

Fig. 7. Winston Hart, *Slaves made them rich*, États-Unis / Canada, vers 1982.



Label : Rose Royce. Droits réservés.

- 13 Seul disque de notre sélection qui ne soit pas un LP, celui-ci est un maxi 45 tours pressé au Canada et aux États-Unis, qui porte une chanson (*single*) sur la face A et sa version *dub* sur la face B. Single peu connu, il a bénéficié d'une diffusion bien moindre que les albums de Bob Marley et de Burning Spear. Il est néanmoins intéressant parce que sa pochette est tout à fait explicite. Celle-ci est divisée en deux parties ; le motif liant les deux est un homme qui porte une arme à la ceinture et qui fait claquer son fouet. Dans la partie haute, quatre hommes nus (dont un minuscule) sont agenouillés les uns

derrière les autres, alors que dans la partie basse, quatre hommes nus eux aussi portent des poids lourds tout en étant enchaînés et l'un d'entre eux s'effondre, le dos marqué jusqu'au sang par le fouet. À l'arrière-plan, en haut, la maison maître, qui trône dans toutes les plantations caribéennes, et en bas, une scène tragique en train de se jouer. L'on voit un gentilhomme en redingote pointer de la main deux hommes suspendus à un arbre par les bras, et qui subissent un châtiment violent. Hommes, femmes et enfants pieds nus qui évoquent une famille, regardent figés les hommes souffrants. Ce dessin au crayon, peut-être au fusain, laisse une impression d'inachevé, comme si l'esclavage ne pouvait être représenté par une œuvre sophistiquée et finalisée. Le seul personnage à avoir un visage est celui du contremaître, les esclaves sombrent dans l'anonymat, cette absence d'individualité pouvant aussi servir à représenter les millions d'Africains asservis dont nous n'avons plus rien, ni nom ni mémoire.

## Chronixx, *Captureland*, 2014

Fig. 8. Chronixx, *Captureland*, Jamaïque, 2014.



Label : Chronixx Music.

- 14 Cette image est posée sur la pochette du single « Captureland », et figure parmi les visuels de l'album de Chronixx *Dread and Terrible*. Le jeune homme au centre est l'artiste Chronixx, dreadlocks au vent, qui représente la jeunesse et la vitalité du reggae roots produit en Jamaïque au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Cette nouvelle vague du reggae, ou sa renaissance comme elle est parfois appelée (*reggae revival*), puise dans les rythmes, les sons, les thèmes et les images du reggae des années 1970 et rencontre un vaste succès local et international (Bonacci 2017a). Aujourd'hui identité musicale et culturelle totalement réappropriée par la Jamaïque, le reggae reste intimement lié au destin de la

petite nation caribéenne. Il est joué partout dans le monde, mais c'est bien sa version jamaïcaine qui a été inscrite au patrimoine culturel de l'humanité par l'Unesco en octobre 2018. L'ombre des travailleurs, du fouet et du peuple debout sont autant d'évocations de l'esclavage. Toute l'île est qualifiée de « terre capturée », et dans la chanson éponyme, toutes les Caraïbes, ainsi que la Colombie, Los Angeles ou New York sont aussi identifiées comme des terres capturées. La question de la responsabilité morale des anciennes puissances esclavagistes dans la conquête et la capture est soulevée par l'artiste ; mais seule sa silhouette prend de la hauteur et de la profondeur. L'esclavage structure l'identité nationale jamaïcaine, et les Rastafaris semblent seuls à se dresser et à regarder au loin, plus loin que l'horizon interrompu par les chaînes infamantes, aux maillons brisés en gage de libération.

\*

- 15 La pochette de disque accompagne le disque reggae dans ses circulations locales et internationales pour produire et relayer une mémoire de l'esclavage. Photographies, dessins manuels ou digitaux, juxtapositions et montages sont autant de techniques utilisées pour mettre en image un passé lointain dont les séquelles se feraient sentir jusqu'à présent. Les symboles attendus de l'esclavage, chaînes, fouet, bateau et corps noirs brutalisés sont bien là. Il faut néanmoins souligner que dans presque toutes ces images et, en tous cas dans les plus connues d'entre elles (Fig. 3, 4, 5, 8), la représentation de l'esclavage n'avance jamais seule ; au contraire, elle est toujours accompagnée par la représentation d'une idée de résistance, d'une idéologie de lutte, ou d'une identité qui s'oppose à l'asservissement. Comme si en fait, il n'était pas possible de dresser le tableau de l'esclavage sans peindre la défiance qui l'accompagne.
- 16 Dans la culture visuelle et matérielle de la Jamaïque victorienne, les descendants d'Africains semblent peu présents, souvent silencieux et ont une marge de manœuvre limitée (Modest & Barringer 2018b). À l'inverse ici, ce que ces pochettes de disque et ces morceaux illustrent, c'est la contestation constante de l'ordre social, politique et racial hérité de l'esclavage. Dès l'indépendance, l'esclavage devenait un sujet central de la culture musicale et visuelle produite par le reggae et les Rastafaris ; et depuis les années 1990, les débats publics à propos des commémorations, statues, revendications, réparations, etc. liées à l'esclavage et à ses séquelles sont nombreux, virulents et opposent des figures nationales, politiques, intellectuelles ou culturelles (Cooper 2004 ; Shepherd 2010 ; Beckles 2013). Stuart Hall avait souligné qu'on ne pouvait surestimer l'impact subversif de l'énonciation de ces thèmes longtemps réprimés, l'Afrique et l'esclavage, et du défi qu'ils lançaient aux classes dominantes de la Jamaïque « respectable<sup>8</sup> ». Effectivement, les images des pochettes de disque ont accompagné la bande-son de la révolution culturelle des années 1970, une révolution qui a donné à la nation jamaïcaine une identité culturelle contestataire, reconnue et finalement appréciée dans le monde entier.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- BARRINGER, Tim & Wayne MODEST (éd.), 2018. *Victorian Jamaica*, Durham, Duke University Press.
- BECKLES, Hilary, 2013. *Britain's Black Debt: Reparations for Caribbean Slavery and Native Genocide*, Kingston, The University of West Indies Press.
- BLUM, Bruno, 2017. *Reggae Vinyls*, Paris, éditions du Layeur.
- BONACCI, Giulia, 2014. « L'Hymne éthiopien universel (1918). Un héritage national et musical de l'Atlantique noir à l'Éthiopie contemporaine », *Cahier d'études africaines*, n° 216, p. 1055-1082. Disponible en ligne : [journals.openedition.org/etudesafriocaines/17938](http://journals.openedition.org/etudesafriocaines/17938) ; DOI : [doi.org/10.4000/etudesafriocaines.17938](https://doi.org/10.4000/etudesafriocaines.17938) [dernier accès, février 2020].
- BONACCI, Giulia, 2017a. « Terrible et terrifiant. Le reggae jamaïcain au prisme des mémoires », *Volume ! La revue des musiques populaires*, n° 13/2, p. 81-97. Disponible en ligne : [journals.openedition.org/volume/5226](http://journals.openedition.org/volume/5226) ; DOI : [doi.org/10.4000/volume.5226](https://doi.org/10.4000/volume.5226) [dernier accès, février 2020].
- BONACCI, Giulia, 2017b. « La conscience de la musique jamaïcaine », dans Sébastien CARAYOL & Thomas VENDRYES (éd.), *Jamaica Jamaica !*, Paris, La Découverte, p. 179-187.
- CACHIN, Olivier & Bertrand LAVAINE, 2007. *100 albums essentiels du reggae*, Paris, Scali.
- COOPER, Carolyn, 2004. « Enslaved in Stereotype: Race and Representation in Post-Independence Jamaica », *Small Axe*, n° 8-2, p. 154-169.
- DAYNES, Sarah, 2010. *Time and Memory in Reggae music. The Politics of Hope*, Manchester, Manchester University Press.
- ETLINGER, Sarah A., 2011. « Beyond the Music: Rethinking Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band », *Volume ! La revue des musiques populaires*, n° 8/1, p. 253-275. Disponible en ligne : [journals.openedition.org/volume/1305](http://journals.openedition.org/volume/1305) ; DOI : [doi.org/10.4000/volume.1305](https://doi.org/10.4000/volume.1305) [dernier accès février 2020].
- GILROY, Paul, 1993. *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- IMMANUEL-I, Java, 2009. *Reggae Sunsplash, 1978-1998*, Philadelphia, Reggae Calendar Publishing.
- ISMAIL, Marc, 2018. « Black Slavery Days. Mémoires de l'esclavage dans le roots reggae jamaïcain des années 70 », « Festival Histoire et Cité », 23 mars. Disponible en ligne : [mediaserver.unige.ch/play/109440](http://mediaserver.unige.ch/play/109440), [dernier accès février 2020].
- MODEST, Wayne & Tim BARRINGER, 2018a. « Introduction », dans Tim BARRINGER & Wayne MODEST (éd.), *Victorian Jamaica*, Durham, Duke University Press, p. 1-48.
- MODEST, Wayne & Tim BARRINGER, 2018b. « Introduction to Object Lessons », dans Tim BARRINGER & Wayne MODEST (éd.), *Victorian Jamaica*, Durham, Duke University Press, p. 51-54.
- RATRÉMA, Béatrice, 2010. « Vinyl, disques et pochettes d'artistes, la collection Guy Schraenen. Exposition à la Maison Rouge du 19 février au 16 mai 2010 », *Volume ! La revue des musiques populaires*, n° 7/2, p. 211-216. Disponible en ligne : [journals.openedition.org/volume/833](http://journals.openedition.org/volume/833) [dernier accès février 2020].
- REDIKER, Marcus, 2008. *The Slave Ship. A Human History*, Londres, John Murray.

- SALEWICZ, Chris & Adrian BOOT, 2001. *Reggae Explosion. Histoire des musiques de Jamaïque*, Paris, Le Seuil.
- SEVIN, Jean-Christophe, 2017. « Le vinyl, le reggae et les soirées sound system. Une écologie médiatique », *Volume ! La revue des musiques populaires*, n° 13/2, p. 61-79. Disponible en ligne : [journals.openedition.org/volume/5271](https://journals.openedition.org/volume/5271) ; DOI : [doi.org/10.4000/volume.5271](https://doi.org/10.4000/volume.5271) [dernier accès février 2020].
- SHEPHERD, Verene, 2010. « Slavery, Shame and Pride: Debates over the Marking of the Bicentennial of the Abolition of the British Trans-Atlantic Trade in Africans in 2007 », *Caribbean Quarterly*, n° 56/1-2, p. 1-21.
- THOMAS, Deborah, 2011. *Exceptional Violence. Embodied Citizenship in Transnational Jamaica*, Durham, Duke University Press.
- THOMAS, Michael & Adrian BOOT, 2012. *Babylon on a Thin Wire. Once Upon a Time in Jamaica*, Paris, Patate Records.
- VIALA, Fabienne, 2014. *The Post-Columbus Syndrome: Identities, Cultural Nationalism, and Commemorations in the Caribbean*, New York, Palgrave.

## NOTES

1. « Chaque fois que j'entends le fouet craquer / mon sang se glace / je me souviens sur le bateau négrier / comment ils ont brutalisé notre âme » (toutes les traductions sont de l'auteur).
2. Voir par exemple [pointphemere.org/event/roce-and-hors-cadres-disques-en-lutte-H1sNbsRDE](http://pointphemere.org/event/roce-and-hors-cadres-disques-en-lutte-H1sNbsRDE) ou encore <http://www.arte.tv/fr/videos/RC-014402/total-records-le-culte-de-la-pochette/> [dernier accès février 2020].
3. Bruno Blum (France) et Marc Ismail (Suisse), que je tiens à remercier ici pour leur disponibilité, leur relecture et leur générosité dans le partage d'éléments visuels. J'ai également utilisé la précieuse base de données musicales en ligne : [www.discogs.com/fr/](http://www.discogs.com/fr/).
4. « Vous souvenez-vous de l'esclavage ? Comment ils nous frappaient / Combien ils nous faisaient travailler dur [...] Avec des chaînes autour de nos cous ».
5. Entretien de Neville Garrick avec Roger Steffens, août 1983, aux *Reggae Archives* de Roger Steffens à Los Angeles, cité par Bruno Blum (2017 : 238-242).
6. *Ibid.*
7. Exposition au Point éphémère, Paris, avril 2019.
8. « Popular Culture as a Factor of Intercultural Understanding: the Case of Reggae », conférence publique donnée à l'occasion de la journée internationale pour l'élimination de la discrimination raciale, non publiée, Unesco, 20 p., 1985.

---

## RÉSUMÉS

Le reggae jamaïcain a produit un vaste répertoire extrêmement populaire, qui a contribué comme aucune autre pratique culturelle à faire émerger des représentations de l'esclavage dès les années 1970. En Jamaïque, cette posture subversive a contribué à des évolutions sociétales majeures ; et ces représentations ont été instillées dans le sillage de la diffusion globale du reggae. Cet article s'intéresse à la langue visuelle de cette musique, approchée par le biais des pochettes des disques vinyles LP (*Long Play*). La pochette de disque se situe au croisement des arts visuels et des arts musicaux et malgré l'attention savante qu'elle mobilise, elle demeure un objet fermement inscrit dans les cultures populaires.

Sur le format de la leçon d'objet mise en œuvre dans le beau livre de Tim Barringer et de Wayne Modest, *Victorian Jamaica* (Durham, Duke University Press, 2018), je propose plus modestement une sélection de pochettes de disques vinyles LP (*long play*) de reggae jamaïcain représentant l'esclavage. Certaines images sont très connues (Burning Spear, *Marcus Garvey*, 1975), d'autres beaucoup moins (Little Roy, *Columbus Ship*, 1996) ; certaines sont relativement anciennes (John Holt, *Still in Chains*, 1971) et d'autres, récentes (Chronixx, *Captureland*, 2014). La lecture et l'analyse de ces pochettes sont mises en forme dans de courts textes. Ici, ce que ces pochettes de disques illustrent, ce n'est pas seulement l'évidence des symboles liés à l'esclavage (le fouet, les chaînes, le bateau, etc.), c'est aussi la constance de la contestation de l'ordre social, politique et racial hérité de l'esclavage.

Jamaican reggae has produced a very large and popular repertoire that has contributed like no other cultural practice to the emergence of representations of slavery since the 1970s. In Jamaica, this subversive posture has contributed to major societal evolutions, and these representations circulated in the wake of the global diffusion of reggae. This paper focuses on the visual language of this music, apprehended through the sleeves of LP (*long play*) vinyl discs. The study of album sleeves is situated at the intersection of the visual arts and the musical arts, and despite the scholarly attention they attract, album sleeves remain firmly inscribed in popular cultures.

Following the format of the object lesson deployed in the publication of Tim Barringer and Wayne Modest's *Victorian Jamaica* (Durham, Duke University Press, 2018), I propose more modestly a selection of Jamaican reggae album sleeves (*long play* vinyl discs) that represent slavery. Some images are very well known (Burning Spear, *Marcus Garvey*, 1975), others much less so (Little Roy, *Columbus Ship*, 1996); some are relatively ancient (John Holt, *Still in Chains*, 1971), and others are recent (Chronixx, *Captureland*, 2014). The reading and the analysis of these sleeves are presented in short texts. Here, these sleeves illustrate not only the obvious symbols related to slavery (the whip, the chains, the ship, etc.), but also the constancy of the contestation of the social, political, and racial order inherited from slavery.

El reggae jamaicano produjo un amplio repertorio extremadamente popular que contribuyó, como ninguna otra práctica cultural, a la emergencia de representaciones de la esclavitud desde los años 1970 en adelante. En Jamaica, esta postura subversiva implicó evoluciones mayores de la sociedad; y estas representaciones fueron infundidas en la senda de la difusión global del reggae. Este artículo se interesa por la lengua visual de esta música, enfocada a partir de las tapas de discos vinilos LP (*long play*). La tapa del disco se sitúa en el cruce de las artes visuales y de las artes musicales y, a pesar de la atención erudita que suscita, sigue siendo un objeto sólidamente inscrito en las culturas populares.

Siguiendo el formato de la lección de objeto, tal como aparece en el bello libro de Tim Barringer y de Wayne Modest, *Victorian Jamaica* (Durham, Duke University Press, 2018), propongo más modestamente una selección de tapas de discos vinilos LP (*long play*) de reggae jamaicano que

representan la esclavitud. Algunas de esas imágenes son muy conocidas (Burning Spear, *Marcus Garvey*, 1975), otras mucho menos (Little Roy, *Columbus Ship*, 1996); algunas son relativamente antiguas (John Holt, *Still in Chains*, 1971), y otras recientes (Chronixx, *Captureland*, 2014). La lectura y el análisis de estas tapas son presentadas en textos cortos. Lo que las tapas de discos ilustran, no es solamente la evidencia de los símbolos vinculados con la esclavitud (el látigo, las cadenas, el barco, etc.) sino también la firmeza de la contestación del orden social, político y racial heredado de la esclavitud.

O reggae jamaicano produziu um vasto repertório extremamente popular, contribuindo como nenhuma outra prática cultural para o surgimento de representações da escravidão desde os anos 1970. Na Jamaica, esta postura subversiva contribuiu para evoluções sociais importantes, e estas representações foram divulgadas na esteira da difusão global do reggae. Este artigo considera a linguagem visual dessa música a partir das capas de disco de vinil LP (*long play*). A capa de disco situa-se no cruzamento das artes visuais e das artes musicais e, apesar do interesse que desperta por parte dos especialistas, continua sendo um objeto firmemente inscrito na cultura popular. Retomando o formato da lição de objeto implementada no belo livro de Tim Barringer e Wayne Modest, *Victorian Jamaica* (Durham, Duke University Press, 2018), proponho humildemente uma seleção de capas de disco LP (*Long Play*) de reggae jamaicano representando a escravidão. Algumas imagens são bem conhecidas (Burning Spear, *Marcus Garvey*, 1975), outras muito menos (Little Roy, *Columbus Ship*, 1996); algumas são relativamente antigas (John Holt, *Still in Chains*, 1971), enquanto outras são mais recentes (Chronixx, *Captureland*, 2014). A leitura e a análise destas capas são apresentadas por meio de textos breves. Aqui, o que estas capas de discos ilustram, não é somente a evidência dos símbolos ligados à escravidão (o chicote, os grilhões, o navio, etc.), é também a permanência da contestação da ordem social, política e racial, herdada da escravidão.

## INDEX

**Mots-clés** : reggae, Jamaïque, pochettes d'albums, Long Play, esclavage, représentations, langue visuelle

**Palavras-chave** : reggae, Jamaica, capas de discos, Long Play, escravidão, representações, linguagem visual

**Palabras claves** : reggae, Jamaica, tapas de discos, Long Play, esclavitud, representaciones, lengua visual

**Keywords** : reggae, Jamaica, record sleeves, Long Play, slavery, representations, visual language

## AUTEUR

GIULIA BONACCI

chargée de recherche IRD, historienne

Institut de recherche pour le développement (IRD)

Unité de recherche Migrations et Société (URMIS, UMR205), France