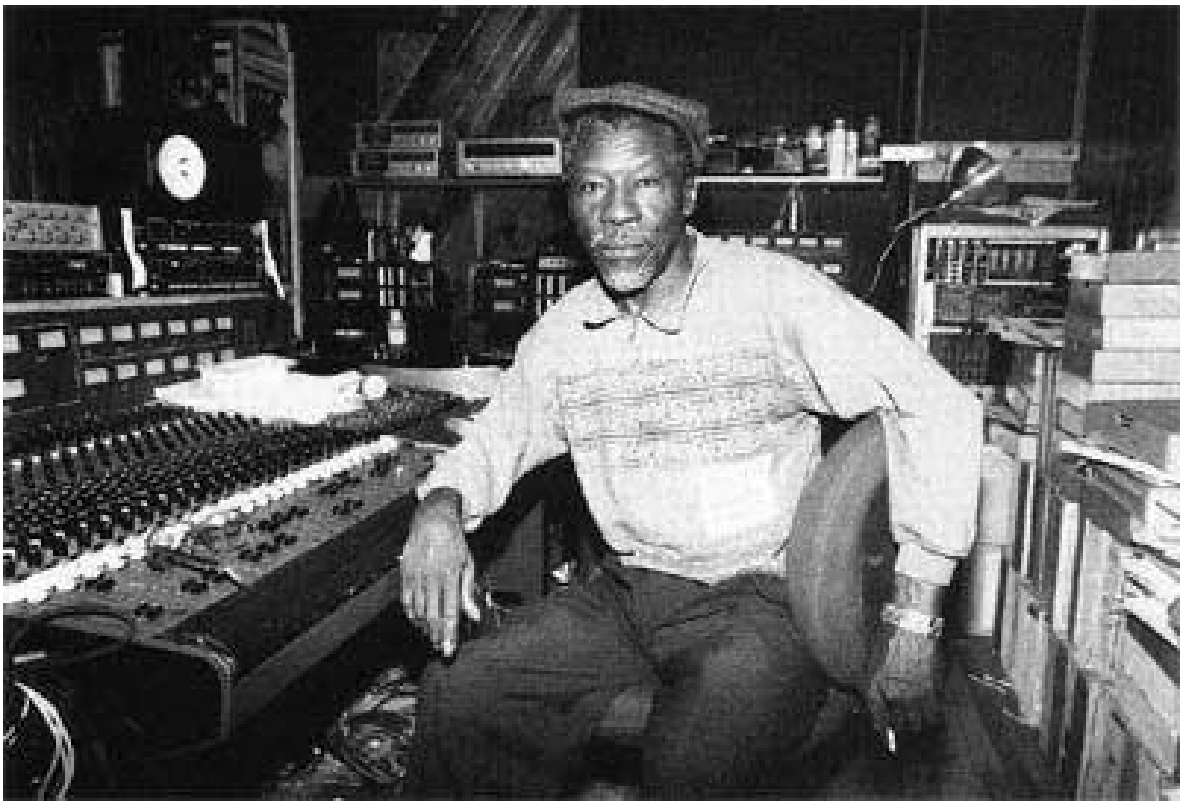
Adrien EGRETEAU
Diplôme Professionnel Son 2ème Année
2008-2009

STUDI O ONE



Sir Clement Coxsone Downbeat

Copyright – EMC Malakoff - Tous droits réservés - Site web : http://www.emc.fr

Sommaire

INTRODUCTION 3

1 L'histoire de Studio One 4
a) Les premiers pas du label jamaïcain le plus prolifique depuis plus de quatre décennies 4
b) Les 1ers enregistrements 5
c) Brentford Road, Kingston : le 1er studio détenu par un noir en Jamaïque 5
d) Le déclin 6

2 Studio One ou l'avènement du son jamaïcain 8
a) La recette d'un succès artistique et commercial 8
b) Sylvan Morris, l'homme de l'ombre 9
c) King tubby, quand la technique s'élève au rang d'art 11
d) Les "backing bands" 12
e) Les Skatalites 14

3 Le contexte socio économique 18
a) Les prémisses d'un son authentique 18
b) Le ska, l'hymne à l'indépendance 19
c) Le rocksteady : l'orage social gronde 21
d) Le reggae ou l'avènement du son jamaïcain 22
e) le rastafarisme 24

Conclusion 27

Bibliographie 28
Sitothèque 28
Vidéothèque 28

Copyright – EMC Malakoff - Tous droits réservés - Site web : http://www.emc.fr

INTRODUCTION

Ce dossier sur le plus célèbre label de Kingston se propose de mettre en lumière les rouages qui ont amené le label du génial producteur Sir Coxsone Downbeat à s'imposer comme le berceau de l'industrie du disque en Jamaïque, façonnant un lien indélébile entre les jamaïquains et sa musique. Nous concentrerons donc sur la période pendant laquelle Studio One se revendiquera comme le paradigme artistique et commercial de la musique jamaïcaine. Cette prospérité économique et artistique s'échelonne sur quinze ans, entre la fin des années 1950 et le milieu des années 1970. Quinze années pendant laquelle cette petite île caribéennes de deux millions d'habitants s'est vue transformée ; passant du joug de l'Angleterre à son indépendance. Passant de la résignation à l'acceptation, puis enfin à l'expression de sa négritude. L'histoire de Studio One c'est avant tout l'histoire de la naissance d'un peuple, de ses plaies, de ses frustrations, de ses craintes, mais aussi et surtout de ses espoirs.

Copyright – EMC Malakoff - Tous droits réservés - Site web : http://www.emc.fr

1 L'histoire de Studio One

a) Les premiers pas du label jamaïcain le plus prolifique depuis plus de quatre décennies

Tout commence au début des années 1950. Clement Seymour Dodd diffuse alors, dans l'épicerie de ses parents, des disques de jazz, de be-bop et de boogie pour les clients. Il prend rapidement conscience du potentiel économique et commercial de la musique, peu ou mal exploité jusque là (en 1952, la plupart des Big Band jamaïcains quittent le pays pour tenter leur chance en Angleterre). Coxsone est bercé par les radios étrangères dont l'émission « Voice of America » sur lesquelles passaient des artistes comme Sahra Vaughan, Lionel Hampton et Louis Jordan.

Il n'a que 21 ans lorsqu'il part aux Etats-Unis, pour y travailler comme ouvrier agricole. Il y découvre un énorme vivier d'artistes et de genres musicaux, avec en tête de file un courant nouvellement créé : le R'n'B. En 1954, il retourne en Jamaïque, avec suffisamment de disques pour monter son propre sound system baptisé sobrement « Sir Coxsone Downbeat ». Les sound systems jamaïcain sont des groupes composés de DJ's, de techniciens son et de MC's. De 1930 à 1950, Kingston connaît une poussée urbaine incroyable, causée par l'exode rural, à l'origine de nombreux ghettos (comme Trench Town), dont les sound systems vont profiter pour se créer un public.

« Coxsone », en référence à un joueur de cricket du Yorkshire, est désormais un pseudonyme qu'il ne quittera plus. La concurrence féroce du sound system de Duke Reid (chez qui il fait ses classes pour juger du potentiel des morceaux qu'il diffuse auprès du public) et de Tom The Great l'oblige rapidement à effectuer de nombreuses allées et venues vers les USA à la recherche de perles jazz et R'n'B. Il parcourt l'est du pays de long en large, de Chicago à Cincinnati en passant par Philadelphie ou New York, où il trouve ses plus belles perles musicales chez Rainbow Records (130^{e} rue, à Harlem). Et pour s'assurer de la complète exclusivité de ces titres précieux, il gratte sur chaque disque le nom des artistes. Bizarrement, alors que l'outil principal de diffusion musicale, dans les Etats-Unis des années 50, reste le Juke Box, ce sont ces nombreux séjours aux pays de l'« Oncle Sam » qui lui donnent l'idée de chanter et de parler sur la musique, marquant ainsi les premiers pas du toasting jamaïcain.

Trois ans plus tard, en 1957, Clement Dodd, dit Coxsone, possède 3 sound systems qui sillonnent essentiellement Kingston. La réputation de ses sounds se fonde aussi sur ses DJ's : on voit ainsi apparaître Prince Buster, un ancien boxeur dont la carrure n'est pas de trop pour désamorcer les conflits, légion dans les quartiers de la capitale, mais également King Sitt, U Roy et Lee Perry. À l'époque, la rivalité entre sound systems était forte au point que certains sound clashes ("duels" entre deux sound systems face au public, les DJ's passant des disques chacun leur tour) se terminaient souvent en pugilat, avec des blessés assez graves.

En plus de sound clashes, la concurrence entre sound systems se faisait par le vinyle, en produisant des chansons dont le but était de dénoncer, attaquer l'autre. Lee Perry était LA plume de Studio One, écrivant ces chansons adressées aux concurrents, notamment Duke Reid.

Refusant de jouer la même musique que la concurrence, Coxsone décide alors d'enregistrer sa propre musique.

Copyright – EMC Malakoff - Tous droits réservés - Site web : http://www.emc.fr

b) Les 1ers enregistrements

Ce n'est véritablement qu'en 1959 qu'il emboîte le pas et décide de vendre ses productions. La première session d'enregistrement a lieu au studio fédéral, premier studio jamaïquain crée en 1949 par Ken Khouri. De là naît « Muriel », d'Alton Ellis, un duo avec Eddie Perkins gravé sur des dub plates, disques tirés à un seul exemplaire, destinés uniquement à être passés lors des soirées de son sound system. Leur single « Muriel » est classé dans les meilleures ventes de l'été 1959. Non content d'être producteur et diffuseur, Coxsone complète la chaîne à la fin de l'année 1959, en ouvrant sa boutique : Coxsone's Muzik City, à East Queen.

Pour la petite histoire, quelques temps plus tard, Alton Ellis fait le malheur de Sir Coxsone en quittant l'équipe de Studio one, pour rejoindre son pire ennemi, Duke Reid. Alton Ellis fut en effet l'un des artisans de la suprématie du studio et label de Duke Reid, après « Treasure Isle » sur celui de Coxsone et des succès comme « Cry tough » et « Dance crasher ».

À cette époque, le reggae n'existe pas et nous sommes en pleine évolution du ska vers le rocksteady. Alton Ellis se fait parfaitement à cette transformation. Et pour cause : il est dans le studio le soir où Jackie Mittoo ralentit la rythmique de la basse avec son clavier pour donner naissance au rocksteady. Ce premier single permet la rencontre de Coxsone et des Clue J's Blues Blasters, qui se compose de Cluett Johnson (basse), Roland Alphonso (saxophoniste), Ernest Ranglin (guitare), Rico Rodriguez (tromboniste) et Teophilus Beckford (pianiste). « Booloimique », avec de nouveaux sons et surtout de nouveaux rythmes, réunit Coxsone et Cluett Johnson.

Ernest Ranglin, pour créer de nouveaux horizons musicaux, décide de mettre l'accent sur le contretemps : le ska est né. Il devient rapidement le style musical jamaïcain à la mode, cristallisé par l'avatar « Easy Snappin »[1] de Teophilius Beckford. Il symbolise l'identité musicale de l'île et son succès coïncide avec l'indépendance de la Jamaïque, en 1962.

c) Brentford Road, Kingston : le 1er studio détenu par un noir en Jamaïque

En 1963, Sir Coxsone rachète le mono-piste de Federal Studio et installe son propre studio dans un ancien night club, au 13, Brentford Road. Studio one devient alors le premier studio détenu par un noir en Jamaïque. Ernest Ranglin devient son arrangeur et son groupe maison est constitué des musiciens qui forment, quelques années plus tard, les Skatalites : Lloyd Knibbs (batteur), Jackie Mittoo (organiste), Tommy McCook (saxophoniste) et Lloyd Brevette (bassiste), rejoints ensuite par Roland Alphonso (saxophoniste) et Johnny Dizzy Moore (trompettiste). Cette même année, Coxsone auditionne un certain Bob Marley et son groupe, The Wailers, sur les conseils de Seeco Patterson (batteur du groupe) et de Marty Planner (ordinateur spirituel du mouvement rastafari).

Après le départ de Junior Braithwaite, lead singer sur « It hurts to be alone », Sir Coxsone impose aux Wailers de désigner un unique chanteur : Bob. « Simmer Down », n° 1 en 1964, « One love » et « Put it on »[2] maintiennent le groupe en haut des charts. A cette époque, Bob Marley loge

[1] Cf. CD ci-joint, plage1.
[2] Cf. CD ci-joint, plage 2.

Copyright – EMC Malakoff - Tous droits réservés - Site web : http://www.emc.fr

gratuitement dans la pièce qui sert à faire passer les auditions, et une véritable relation père-fils s'installe entre les deux hommes.

d) Le déclin

Le premier véritable échec essuyé par Studio One intervient en 1966, lorsque le rocksteady explose : le studio est doublé par Duke Reid qui enregistre « Girl I've got a date » d'Alton Ellis et « Happy go lucky »[3] des Paragons. Pour un temps, Studio One n'est plus dans le coup. À cela se rajoutent de nombreux conflits d'ordre financier entre les artistes et Sir Coxsone Downbeat. En effet, Coxsone est un producteur dur, avare de sous et de droits et de nombreux artistes doivent lui abandonner leurs droits pour pouvoir enregistrer. Prince Buster l'a quitté depuis longtemps pour Orange Street. Il est suivi par Lee Perry (1966), Niney, the Heptones, les Wailers en 1967… Ces derniers partis, Studio One acceuille les futurs grands noms du reggae et des dizaines d'artistes se précipitent au 13, Brentfoard Road lors des célèbres auditions du dimanche.

Si Coxsone a gardé son flair pour débusquer les jeunes talents, les années 1970 confirment le déclin de Studio One, qui perd peu à peu sa position dominante. Ainsi quand Burning Spear enregistre ses deux premiers albums (« Burning spear root deep »[4] en 1973 et « Rocking time » en 1974), où il apparaît sans locks, Coxsone est persuadé (à tort !) que cela nuira à sa carrière.

Au début des années 1970, la violence, de plus en plus présente lors des sound systems, le pousse à fermer les siens. Il se lance alors frénétiquement dans la production de dubs. Son catalogue reggae et dub, le plus beau de l'île, qui fournit les riddims de plus de 60% des sound systems, est ainsi recyclé avec talent. C'est le travail de Studio One qui fixe les repères, les rythmes et les clichés du genre. Son influence dans le monde du reggae et du dub actuel est incontournable.

Dans les années 1980, la Jamaïque connaît une véritable débâcle : nombre de ses artistes quittent le pays à cause du climat politique et social de plus en plus tendu, incarné dans les changements musicaux (fin du reggae-roots, début du dancehall). Tout cela l'incite à s'exiler aux Etats-Unis. Studio One passe alors sous la tutelle de sa mère et n'ouvre plus qu'un jour par semaine pour fournir les boutiques. Coxsone en profite pour réaliser un de ses rêves de gosse, en s'installant à New York où il ouvre son studio au 3135 Fulton Street.

Quinze ans plus tard, il est de retour et rouvre son antre. Il y trouve la mort, le 5 mai 2004, fauché par une crise cardiaque. Les labels Heartbeat et surtout Soul Jazz Records rééditent ses productions qui ont élevé le reggae-dub au rang d'art.

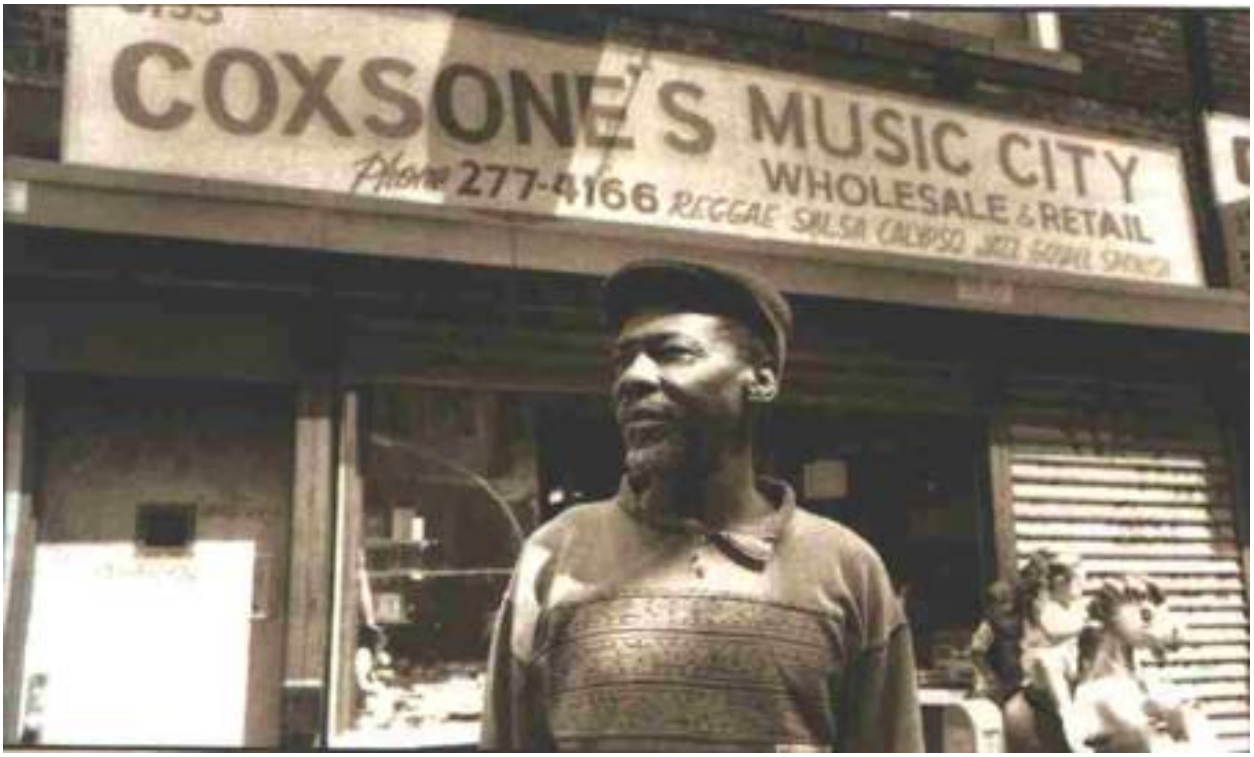
Pionnier, Coxsone Dodd a pu néanmoins assister à la reconnaissance de son travail de titan. Après avoir reçu l'ordre de dinstinction de Jamaïque en 1991, il est récompensé pour l'ensemble de sa contribution lors du quarantième anniversaire de l'indépendance de l'île, en 2002. Il assiste à la cérémonie ultime qui voit Brentford Road rebaptisée Studio One Boulevard.

La liste des artistes passés par Studio One est abyssale. Elle difficilement quantifiable, au vu du nombre très important de disques produits, approximativement plus de deux cents. On y trouve

[3] Cf. CD ci-joint, plage 3.
[4] Cf. CD ci-joint, plage 4.

Copyright – EMC Malakoff - Tous droits réservés - Site web : http://www.emc.fr

Johnny Osbourne, The Gladiators, Dennis Brown, Sugar Minott, The Wailing Souls, Ken Boothe, The Skatalites, Marcia Griffiths, The Heptones, Delroy Wilson, Prince Buster, Bob Andy, Derrick Harriott, Toots & The Maytals, les Techniques, Clancy Eccles, Joe Higgs, Alton Ellis Dennis Brown, The Wailers... En définitive, il serait plus facile d'énumérer ceux qui n'ont pas enregistré pour Coxsone.



Clement Coxsone Dodd devant sa boutique Coxsone's Muzik City

Copyright – EMC Malakoff - Tous droits réservés - Site web : http://www.emc.fr

2 Studio One ou l'avènement du son jamaïcain

a) La recette d'un succès artistique et commercial

En 1963, un an après l'indépendance de la Jamaïque, Studio One recording ouvre ses portes, aux 13 Brentford Road. C'est Headley Jones qui le construit et Sid Bucknor, le cousin de Clement, qui se charge du câblage de la console 1 piste. En 1965, le studio évolue et s'équipe d'une 5 pistes, avant de passer à 8 pistes, pour enregistrer quelques uns des plus beaux morceaux de reggae.

Pendant cette décennie, Studio One domine de façon outrageuse la scène musicale jamaïcaine et devient rapidement la première maison de disques en Jamaïque à maîtriser toute la chaîne de production et de distribution : fait assez rare pour un producteur, Coxsone réinjecte la quasi-totalité de ses bénéfices dans le développement de son entreprise. Il commence par créer de nombreux magasins de disque dans les différents quartiers de la capitale, tous labellisés « Muzik City » mais également des sous-labels tel que « Coxsone », « Port Ojam » ou « Ironside », puis finit par faire construire une usine de pressage derrière le studio, qui emploie plus de vingt personnes. Cette prospérité économique et artistique est acquise en partie grâce au vide juridique en matière de copyrights. En effet, jusqu'en 1990, les droits d'auteurs n'existent pas en Jamaïque : il est donc l'unique propriétaire des disques qu'il produit.

Les musiciens employés par le studio, à l'instar des techniciens son, bénéficient du même régime salarial. Par ce biais, Coxsone sollicite l'investissement artistique de chacun. Les musiciens travaillent du lundi au vendredi de 10h à 16h. Des journées à priori assez courtes, mais en définitive largement rentabilisées : pour l'exemple, les Skatalites enregistraient 7 à 8 morceaux par jour, soit une trentaine de morceaux par semaine. Les journées de travail assez courtes des musiciens se justifient également par d'autres raisons, d'ordre pratique. En effet, pour les titres enregistrés dans la journée, les dub plates pouvaient être diffusées le soir même par les sound sytems, dans des clubs aussi mythiques que le « Success Club » ou « Pora 1 ».

Le plus souvent la production massive de ces fameuses dub plates ne permettait pas aux artistes et musiciens d'écouter la version finale des morceaux choisis avant leur diffusion. De fait, la plupart la découvraient en assistant aux soirées des sound systems. Pour Coxsone, c'est aussi et surtout une politique commerciale intelligemment menée, en faisant d'une pierre deux coups : la présence des artistes et musiciens permet à la fois d'entretenir l'image d'un label populaire, sans intermédiaire avec le public, d'autre part de se tenir informer des tendances musicales, ce qui plait et de ce qui ne plait pas. Mais la stratégie commerciale ne s'arrête pas là : dans un premier temps, après avoir enregistré un artiste, il fait graver le titre en un seul exemplaire qui lui permet de tester l'efficacité du morceau en sound. Ensuite, en fonction de l'appréciation du maître, un petit nombre d'exemplaires est pressé pour les DJ's des sound systems satellites ; quelques uns sont aussi placés en boutique et vendus en exclusivité, de 5 à 10 pounds. Après cette étape, Coxsone sort une série limitée sans label (blank), vendue 1 pound le disque. Après ce long processus, qui prend dans le meilleur des cas pas moins de 1 mois, quand les titres en valent la peine, les 45 tours sortent en grandes séries, telles que nous les connaissons.

Copyright – EMC Malakoff - Tous droits réservés - Site web : http://www.emc.fr

Face à la demande croissante de DJ's en quête de son originaux, Sylvan Morris, l'ingénieur du son, et Coxsone n'ont d'autre choix que de proposer des versions différentes des mêmes morceaux en ajoutant ou en supprimant des arrangements, donnant naissances à de nombreux riddims différents.

L'arrivée du ska permet à la Jamaïque de rayonner internationalement. Beaucoup d'artistes surfent sur ce nouveau succès musical et une fois de plus, Coxsone, opportuniste et avec la volonté avouée de créer un « vrai son » jamaïcain, lance un nouveau groupe dynamique, qui s'impose comme le paradigme de la mouvance ska.

Les Skatalites prennent en charge la musique et les arrangements, quel que soit l'artiste.

b) Sylvan Morris, l'homme de l'ombre

Studio one, c'est avant tout le son de la rue, avec ses imperfections, un caractère très spontané et épuré mais un son qu'on retient, qui s'oppose à celui de Duke Reid selon les mêmes modalités que le clivage esthétique entre Stax et Motown aux Etats Unis à la même époque. Un son moins travaillé, moins académique, en somme moins « artificiel », qui explique en partie le succès du studio dans les ghettos de Kingston.

A cet égard, on peut difficilement dissocier C.S. Coxsone Dodd de Sylvan Morris : même si ce dernier n'est pas toujours présent dans les studios du légendaire Downbeat, ce sont tout de même les huit ans où il y est qui restent les plus déterminants au niveau sonore. Il façonne, polit et forge le son de toute une décennie.

Il est, entre autres, l'initiateur d'une nouvelle approche de la prise de son : déjà en 1963, il remarque qu'à l'arrière des enceintes la basse est beaucoup plus lourde et douce, il créé donc une ouverture à l'arrière des enceintes de basse dont il se sert pour placer ses micros et s'en servir comme d'une compression naturelle.

Il prend rapidement conscience du potentiel de la vie en communauté qui régit le studio (les musiciens y enregistrent, mais pas seulement, ils cuisinent, chantent, dansent, jament, certains y dorment même). Ce véritable microcosme artistique et humain l'incite à installer pas moins de six presses qui tournent toute la journée dans les différentes pièces du studio pour y capter des voix, des riffs ou des motifs mélodiques qu'il peut ensuite réinjecter dans la musique qu'il enregistre.

S. Morris, c'est aussi la voix artistique de Sir Coxsone. En effet, ce dernier ne manque pas de créativité et foisonne de mélodies en tout genre, mais il ne sait ni écrire ni lire la musique. Morris lui sert d'intermédiaire avec les musiciens pour suggérer ses nombreuses idées.

Les moyens techniques, limités dans les studios de cette époque (pas de cabines d'isolement, overdub inexistant, nombre de pistes limité,...), le sont encore plus en Jamaïque. Sous l'ère des Skatalites, Sylvan Morris adopte alors une technique qui fait vite office de marque de fabrique : l'enregistrement fractionné. Il enregistre le groove, à savoir la batterie et la basse, sur une bande et la rythmique sur une autre bande. Mais la vraie singularité de sa méthode concerne la prise de son de la section de cuivre : il enregistre les cuivres sur l'enregistrement des cuivres d'une prise précédente, le tout étant réenregistré sur une troisième bande. Par ce procédé, il crée l'illusion d'une fanfare qui appuie l'orchestre.

Copyright – EMC Malakoff - Tous droits réservés - Site web : http://www.emc.fr

En 1966, à la suite d'un voyage à Londres, l'achat onéreux d'une machine baptisée « Echoplex Sound Dimension » révolutionne le son du studio. Il s'agit d'un lecteur-enregistreur de cassettes, avec 3 têtes de lecture dont l'une est mobile. Après de nombreux essais, S. Morris a l'ingénieuse idée de le brancher sur la guitare (tenue par Eric Frater). La machine génère alors un son double de la guitare, autrement dit un écho. A partir de là, l'Echoplex a un impact significatif tant sur les techniques de Studio One que sur la composition et l'orchestration des morceaux. Le son de la guitare désormais s'harmonise beaucoup mieux avec celui des autres instruments, en particulier avec le piano et le clavinet.



Affiche - 1965

Le premier essai de cette « redoutable » machine est effectué sur l'album « Love is a pleasure » de Nanny Goat. L'effet sur le public est immédiat. Cet album marque la naissance du reggae.

Studio One a été le label jamaïcain où ont travaillé les meilleurs ingénieurs du son. Outre Sylvan Morris, on note Syd Bucknor, Overton Scientist Brown et Clement Coxsone Dodd lui même durant des années.

Alors que le dub se standardise en 69 , préconisant une série d'effets appliqués sur les sons tels que la réverbération, la saturation, l'écho, le phaser, et de l'amplification de certains instruments par rapport aux autres (notamment du couple rythmique basse/batterie), le dub version Coxsone et Morris est économe d'effets. Basse très amplifiée, batterie qui dévide le tempo, clavier qui marque le skank, cuivres pour la couleur et un peu de réverbe. En 1972, après le départ de Morris, Coxsone en signe beaucoup, sous le nom de Dub Specialist, dès 1974 (« Banana walk »[5],

[5] Cf. CD ci-joint, plage 5.

Copyright – EMC Malakoff - Tous droits réservés - Site web : http://www.emc.fr

«Hi Fashion Dub», « Top Ten », « African Rub A Dub », etc.), qui donnent le « la », tout comme ses productions reggae.



Sylvan Morris

Leroy Sibbles (chanteur de the Heptones) à propos du son de Studio One :

« Ce son Studio One devait beaucoup à la technique d'enregistrement proprement dite. Même quand le studio est passé à deux pistes, l'équalisation n'avait pas changé. Coxsone l'avait mise au point lui-même, parce qu'au début, c'est lui qui faisait tout le temps l'ingénieur du son et il connaissait son affaire. Il avait acheté deux tables de mixage six pistes à New York, à une entreprise du nom de Lang, et comme il avait beaucoup de canaux à sa disposition, il pouvait équilibrer les instruments en donnait plus d'une piste à l'un d'eux s'il voulait qu'il sonne plus puissant. Il avait placé les micros pour la basse et la batterie afin d'obtenir un son puissant et épais, je crois qu'il y avait trois canaux pour la batterie, trois pour la basse et un seul pour les cuivres, ce qui est la base de tout ce son Studio One. »

Les jamaïcains vouent une importance capital à la section rythmique, lui donnant toujours plus de puissance et de profondeurs.

c) King tubby, quand la technique s'élève au rang d'art

La Jamaïque héberge dans le même temps un surdoué de l'électronique musicale, en la personne d'Ossbourne Ruddock, alias King Tubby. Il est impossible d'évoquer la naissance du dub en 1967, sans évoquer le talent hors norme de son créateur. Si celui-ci n'a jamais travaillé pour Coxsone, il résume et révèle à lui seul l'archétype du studio jamaïcain, s'imposant comme le chaînon manquant entre l'artiste et le technicien. Réparateur de radios dès son adolescence, il fut vite passionné par le bricolage des amplis et du matériel de sonorisation. Dès 68, il possède son

Copyright – EMC Malakoff - Tous droits réservés - Site web : http://www.emc.fr

propre sound system, le Tubby's Home Town Hi-Fi.

Dennis Alcapone à propos du Tubby's Home Town Hi-Fi : *« La plupart de ces soirées dont nous parlons étaient en extérieur, où vous aviez toujours ces grosses enceintes, mais Tubby s'était dégotté des sirènes de navires métalliques pour les aigus et il les plaçait dans les arbres, comme ça on avait l'impression que le son venait de partout. Quand la nuit était chaude, que la brise soufflait et qu'il y avait de la musique, c'était vraiment quelque chose à voir. Le sound-system de Tubby était absolument magique. Il avait de la réverbe, aucun autre sound n'avait la réverbe à cette époque. Tubby est celui qui l'a introduite. Tu écoutais ses haut-parleurs de basses et c'était de la mélodie pure qui en sortait. Ses basses étaient si rondes et si riches que tous les chanteurs sonnaient merveilleusement, toutes les chansons sonnaient riches. (...) Et l'écho, c'était encore autre chose, personne d'autre n'avait ça non plus. »*

Fin connaisseur de l'électronique, Ossbourne ne s'arrête pas là. Il est le premier à avoir compris le potentiel du jeu avec les différentes pistes d'enregistrement. Le style du dub se caractérise par une accentuation rythmique lourde et dépouillée sur une mélodie squelettique et une ligne de basse mise en valeur avec tous les effets qui permettent au disc-jockey de faire un spectacle sonore très accrocheur.

Pour se faire il conçoit les plans de son studio ainsi que les machines qui le compose. Il va ainsi faire sa première machine à écho avec deux vieux magnétophones à bandes. Il fabrique des interrupteurs à ressort pour ses effets sonores, de manière à ce qu'ils soient sensibles à la pression des doigts (fort pour les coups de tonnerre, doux pour les effets légers). Il se lance ensuite dans la fabrication d'un filtre passe haut qu'il utilise sur la caisse claire et le charleston qu'il baptise « flying cymbal » (coupant ou rehaussant certaines fréquences). Il modifie son module de réverbe Fisher au point que l'usine ne l'aurait pas reconnu. Il va également révolutionner et démocratiser de nouvelles techniques de studio en concevant le "Big Knob" : un module qui offre aux musiciens et ingénieurs quatre fonctions importantes pour faire de la musique : contrôle de niveau, sélection des moniteurs studio, sélection des sources d'entrée, Talkback et contrôle casques.

Tubby construit tous ses remixes en direct. Il laisse la bande se dérouler : une fausse note de chant et il met un instrument en avant, ou il fait tout sauter pour obtenir un pur riddim de basse/batterie. En 1975, la valeur ajoutée d'une face B de King Tubby était telle qu'il était simplement crédité par son nom sur les étiquettes des singles, celle-ci n'étant plus seulement « mixée par... ». L'ingénieur du son devenu artiste, une foule d'albums s'ensuivit, dont le plus célèbre : « King Tubby's Meets Rockers Uptown »[6] en 1976.

d) Les "backing bands"

Dans les années 1950, les différentes formations qui travaillent et enregistrent pour Coxsone Dodd sont dans un premier temps : "The Joe Williams Band", "The All Stars" et "The Blues Blasters" qui sont habituellement dirigés par Cluett Johnson (basse). Ce groupe, avec des musiciens comme Theophilus Beckford (piano et chant) et Roland Alphonso (saxophone), joue essentiellement du rythm and blues. A cette époque, la chose tient de la disco-mobile et la

[6] Cf. CD ci-joint, plage 6.

Copyright – EMC Malakoff - Tous droits réservés - Site web : http://www.emc.fr

musique a pour nom jazz, rythm and blues ou encore calypso (une musique de carnaval à deux temps issue de l'île de la Trinité, aux Antilles, et liée aux rythmes africains).

De 1959 à 1963, ce sont des formations avec des hommes plus connus, comme "Roland And His Alley Cats" ou "His Upsetters", "Don Drummond And His Greenlanders", "Studio One Band" et "Monty And The Cyclones" et, vers 1963-1964, "Tommy McCook And His Group". Vers la fin de 1964, "The Skatalites" (écrit Ska-Talites) et vers la fin de 1965 avec l'internement et la mort de Don Drummond, émergent les « Soul Brothers », rebaptisés « Soul Vendors ». A chaque backing band, on peut associer un changement de cap musical.

La déferlante de rythm and blues, qui a tant marqué les Etats-Unis puis la Jamaïque, s'essouffle mystérieusement vers la fin des années 1950, avant de complètement disparaître de la scène musicale au début des années 1960. Or, à l'aube de l'indépendance de l'île, les sound systems sont dépendants de cette musique noire américaine pour continuer à faire danser et rêver la jeunesse jamaïcaine. Afin de pallier à ce manque, les propriétaires de sound systems tels que Coxsone et Reid enregistrent des groupes locaux de rythm and blues, dès la fin des années 1950.

Le rhythm and blues jamaïcain diffère de son modèle américain à plusieurs niveaux. D'une part, on y retrouve des influences venant du traditionnel mento (dérivé du calypso avec un rythme swing en plus). Il emploie traditionnellement des instruments comme le banjo, la guitare, la contrebasse, les maracas, des percussions, mais également la rhumba box (dérivée de la marimbula) ou thumb piano, le violon, le piano ou le saxophone bambou. Les thèmes fréquemment abordés par le mento sont les critiques de la vie sociale et politique. Des musiques latines telles que le merengue dominicain et le calypso de Trinité-Et-Tobago sont complètement absentes du rhythm'n'blues américain. D'autre part, le rhythm'n'blues jamaïcain étant à l'origine créé pour être joué en sound systems, les lignes de basse sont volontairement accentuées afin de faire vibrer le public. Enfin, contrairement aux chanteurs de r'n'b américain qui puisent leurs inspirations dans le gospel, issu du protestantisme d'Amérique du Nord, les chanteurs de r'n'b jamaïcain s'inspirent du gospel des églises « revivalistes » (le Revival est une religion née en Jamaïque dans les années 1860, qui combine des pratiques animistes africaines et des éléments de la religion chrétienne).

Les Blues Busters, emmenés par Ernest Ranglin et Rico Rodriguez, font partie des premiers artistes jamaïcains à faire du r'n'b proprement jamaïcain. Les Blues Busters, comme la plupart des backing bands de Studio One, sortent l'Alpha Boys' School et accompagnant couramment des groupes de mento ou de jazz, accentuent les rythmes de mento et les influences jazz du rythm and blues jamaïcain pour créer un nouveau style de musique. Initialement appelé shuffle, ce dernier devient le ska, précurseur du rocksteady et du reggae.

Comme le mento auparavant, le ska naît d'un brassage de diverses influences musicales, comme l'explique Bunny Lee : *« On a combiné le mento et le jazz pour produire un nouveau style initialement appelé shuffle. [...] Les studios d'enregistrement qui venaient de voir le jour étaient toujours à la recherche de nouveaux sons. Avec les artistes de rythm and blues américains tels que Fats Domino et Louis Jordan, les musiciens jamaïcains ont intégré des lignes de basse de boogie-woogie ainsi que des notes de blues. On a aussi fortement accentué le contretemps du mento. Les contretemps sont devenus de plus en plus courts et de plus en plus distants. On jouait ces nouveaux rythmes syncopés à la guitare et au piano. Ce nouveau style de musique s'est fait connaître sous le nom de ska. La première personne à avoir enregistré ce rythme « ska » est*

Copyright – EMC Malakoff - Tous droits réservés - Site web : http://www.emc.fr

Ernest Ranglin lorsqu'il jouait avec Cluett Johnson (Clue J.) et les Blues Busters. Un jour il essayait de faire sortir un son de sa guitare et il dit « fait la sonner ska ! ska ! ska ! ». Et c'est ainsi que le nom « ska » est né.

De nombreuses critiques affirment que « Oh Carolina » (1961) des Folkes Brothers (le trio composé de John, Mico et Junior Folkes), produit par Prince Buster, est la première chanson typiquement ska. D'autres attestent au contraire que c'est la chanson « Easy Snapin » (1959) de Theophilus Beckford, produite par Coxsone quelques années plus tôt, qui est le premier morceau véritablement ska. Quoiqu'il en soit, au début des années 1960, le ska devient rapidement le style musical jamaïcain à la mode. Il symbolise l'identité musicale de l'île et son succès coïncide avec l'indépendance de la Jamaïque en 1962. A l'instar du rhythm'n'blues, le ska est très largement popularisé par la culture du sound system. Entre 1962 et 1966, l'influence des studios soul et r'n'b américains est notable dans les productions de Coxsone.



The Heptones

e) Les Skatalites

Formé en 1964 en Jamaïque, étendard esthétique du 13 Brentford Road, véritable fer de lance d'une nouvelle culture urbaine, le groupe comptait dans ses rangs les meilleurs musiciens de l'île.

En effet, l'enfant prodige Jackie Mittoo aux claviers, "le tromboniste préféré d'Ella Fitzgerald" Don Drummond, les deux saxophones ténors Tommy Mc Cook et Roland Alphonso ainsi que l'alto Lester Sterling, le trompettiste "Dizzy" Moore, le guitariste "Jah Jerry", les mythiques batteurs et bassistes Lloyd Knibs et Lloyd Brevette y ont joué. Tous sauf Tommy Mc Cook, Roland Alphonso et Jah Jerry étaient des musiciens studio de Studio One. Les membres se connaissaient pour avoir joué des les orchestres jazz de Baba Motta et de Clue J & The Blue Blasters, le groupe studio leader jusqu'en 1962.

Copyright – EMC Malakoff - Tous droits réservés - Site web : http://www.emc.fr

Avant de devenir les Skatalites, le groupe a joué sous le nom des Sheiks en 1962, des Cavaliers en 1963 puis de Studio One Band. Le nom "Skatalites" nait de l'actualité de l'époque : il est proposé comme un jeu de mot ayant rapport avec le lancement des satellites autour de la terre. Les Skatalites accompagnent aussi bien les stars jamaïcaines telles que Joe Higgs ou Jackie Opel que la nouvelle génération, où l'on retrouve Delroy Wilson, The Wailers, Lee 'Scratch' Perry et Ken Boothe. Le groupe, qui sert de backing band aux artistes de Studio One, travaille aussi intensément pour le producteur Duke Reid. The Skatalites signe donc la musique de nombreux artistes ska de l'époque sans jamais apparaître sur les pochettes.

Don Drummond écrit une grande partie des morceaux (près de 200 pour la seul année 1964 !) et « Man in The Street » entre dans le top 10 anglais. Sa popularité (il est considéré comme l'un des meilleurs trombonistes jazz au monde) lui octroie le rôle de leader auprès du public, mais en réalité Tommy Mc Cook, forte personnalité, tient ce rôle. Don Drumond reste une figure majeure des Skatalites et devient professeur des jeunes orphelins de l'Alpha Boys School de Kingston, parmi lesquels le jeune et talentueux Rico Rodriguez.

Sa trompette insuffle une mélancolie évidente dans l'écriture du groupe même avant la naissance du ska. Ses premières influences viennent de grands jazzmen américains tels Jay Jay Johnson ou Kai Winding. Loin de la vélocité des trombonistes be-bop américains, Don Drummond privilégie un son plein, juste et posé. Son génie n'est pas venu sans prix : c'est un homme notoirement excentrique qui souffre de schizophrénie, son comportement erratique lui ayant valu le surnom de "Don Cosmic" de la part de Dodd. Il est fréquent que lors de concerts, il s'arrête de jouer et reste immobile sur la scène, devant un public remuant. Il est l'un des premiers musiciens rasta et fréquente les groundations de Count Ossie (percussionniste renommé et pionnier du mouvement rasta).

L'avenir du groupe s'obscurcit lorsque, le premier janvier 1965, Don Drummond est emprisonné pour le meurtre de sa compagne, une danseuse de cabaret répondant au nom de Margarita Mahfood, que l'on peut entendre sur l'étrange Woman A Come. Plus tard, il est interné à l'asile psychiatrique de Bellevue. Ceci, plus les rivalités entre Tommy Mc Cook et Roland Alphonso et les tendances alcooliques de Lloyd Brevett, mène le groupe à sa perte : il donne son dernier concert en août 1965. Deux nouvelles formations voient ensuite le jour : les Soul Vendors.



Don Drumond en 1964

Copyright – EMC Malakoff - Tous droits réservés - Site web : http://www.emc.fr

On ne peut parler des Skatalites sans évoquer l'imparable Jackie Mittoo dont la contribution à l'identité musicale de Studio One perdure jusqu'à la fin des Soul Vendors. Sa participation aux Skatalites (dès 15 ans) lui vaut la reconnaissance du public. Il devient arrangeur principal et directeur artistique de la maison. Il s'initie au piano très jeune, à l'âge de quatre ans. Virtuose, Jackie sort très peu et passe beaucoup de temps à jouer du piano : il adore écouter et reproduire ses idoles : Ray Charles, Jihn Patton, Jack McDuff ou Booker T. Comme beaucoup de musiciens, il s'imprègne du R'n'B et du boogie-woogie nord-américains.

Jackie sait lire et écrire la musique : il intègre donc à la sienne beaucoup de motifs harmoniques et mélodiques de ces courants. C'est notamment à lui qu'on attribue la création du skank, qui désigne le contretemps (ou after-beat) propre à la musique jamaïcaine, généralement marqué par un accord plaqué joué par la guitare rythmique ou le clavier. Le skank devient une composante essentielle du reggae, qui trouve ses origines dans la rythmique du mento ou du ska et qui lui procure ce chaloupement si caractéristique. Il donne un nouvel élan à la musique de Studio One, son approche de la composition est très significative : le tempo est ralenti et les sautillements de la basse sont de plus en plus prégnants. Une basse dont il composait entièrement les riffs, de façon peu académique : il les « retournait » systématiquement en commençant par la dernière note et ne jouait jamais la première.

« Phoenix city »[7] des Skatalites donne une bonne idée de la manne artistique de ce backing band hors du commun : les riffs de guitares répétitifs typiques du ska, sur des rythmiques noires américaines évoquant le roulement d'un train à vapeur et les cuivres secs et mélodieux de la meilleure soul music, préfigurant le funk, déjà en gestation.



De gauche à droite Loyd Brevett, Coxsone Dodd, Roland ALphonso et John, Dizzy, Moore

[7] Cf. CD ci-joint, plage 7.

Copyright – EMC Malakoff - Tous droits réservés - Site web : http://www.emc.fr

En avril 1966, la visite officielle de Haïlé Sélassié en Jamaïque a une forte répercussion sur l'importance et la popularité du mouvement rasta : Bob Marley le devient cette même année.

Alors qu'auparavant, les producteurs, à l'instar de Duke Reid, les refusaient catégoriquement, Clement Seymour Dodd, lui, ouvre ses productions aux compositions comportant un message spirituel, culturel et engagé, contrairement aux chansons d'amour qui prévalaient durant l'époque du rocksteady. Studio One se met alors à produire des groupes et artistes aux paroles inspirées du message Rasta, comme The Gladiators, The Abyssinians et bien d'autres encore. Le fait que Coxsone ait été un des seuls à tolérer la consommation de chanvre dans son studio n'est certainement pas étranger à la présence à Studio One de ces groupes initiateurs du reggae roots.

Dans les années 1970, la notoriété de Studio One s'effrite peu à peu malgré quelques succès dub et reggae roots : Coxsone perd son trône au dépend de labels tel que Channel One ou V.P Records.

Copyright – EMC Malakoff - Tous droits réservés - Site web : http://www.emc.fr

3 Le contexte socio économique

a) Les prémisses d'un son authentique

Jusqu'en 1962, cette petite île semblable à la Corse en superficie est encore sous la coupe de l'empire colonial britannique. Elle à 90% peuplé de noirs, confiné principalement dans les bidonvilles de la capitale. En 1950 l'abolition de l'esclavage a moins d'un siècle, les cicatrices sont encore vives. L'état d'esprit dans ces espaces sociaux fermé est à la fois insulaire, farouche et ambitieuse. Toute la musique typiquement jamaïcaine des cinq dernières décennies est donc le reflet des espoirs, des frustrations et des aspirations d'un peuple noir qui souhaite renouer avec ses racines africaines, que ce soit politiquement, socialement ou économiquement.

Pour comprendre les rouages qui ont amené la musique jamaïcaine à s'imposé comme la vecteur commun à la vie politique et social, il faut remonter aux années quarante et à la naissance des sound systems. Il faut y voir avant tout une arme de marketing. Ils se créent d'abord pour développer le commerce de proximité, dans les bars et les boutiques des ghettos de Kingston. Les premiers « disco-mobile » sont équipés de gros postes de radio et de gramophones. Cette stratégie commerciale fleurie rapidement. A tel point que les sound systems volent rapidement la vedette aux commerces qu'ils promeuvent, surtout que les radios portatives sont hors de prix pour la majorité des jamaïcains. En moins de dix ans ces soirées dansantes se transforment en véritable axe communautaire, pour les habitants de ces quartiers ces manifestations servaient à la fois d'agence de rencontre, de forum politique, de parade où se mesurait le statut social de chacun.



Tom the great sebastian le premier opérateur de sound systems jamaïcains (1956)

Le vecteur principal reste sa fonction économique, car ces manifestations organisées par les gens des ghettos apportaient une manne financière importante, grâce au débit de boisson, qu'ils réinjectent ensuite à leur famille proche mais également aux autres pensionnaires de leur ghetto. Les sound systems trouvent rapidement leur public, et deviennent le centre névralgique de leur quartier, qu'on pourrait comparer à une équipe de football qu'une communauté soutiendrait.

Copyright – EMC Malakoff - Tous droits réservés - Site web : http://www.emc.fr

Les sound systems sont désormais la clé de voute de l'industrie musicale, tous les producteurs de l'île en possèdent. Ils sont le lien entre le public et les artistes, dès lors toute évolution musicale se fait à la demande du public. L'ambition première des chanteurs, musiciens, n'a pas d'autres velléités que de perpétuer le rhythm'n'blues américain. Pourtant les sound commencent à s'intéresser au rhythm'n'blues produit par des jamaïcains. Et c'est Duke Reid, qui se lance (timidement) dans l'enregistrement de groupes locaux en 1957. Coxsone à l'instar de Reid avait enfin le mérite de promouvoir des artistes locaux dont le public se sentait proche, avec souvent un surcroit d'enthousiasme. Mais surtout grâce aux tarifs avantageux que pratique le Federal studio cela devient bien moins couteux de produire que d'importer.

Les créatifs comme Coxsone, Reid ou Buster établissent dès les années 60 une structure qui demeurerait au cœur du business de la musique jamaïcaine. Le producteur serait l'homme qui finance et qui conserve tous les droits sur l'acétate et son exploitation.

b) Le ska, l'hymne à l'indépendance

La classe ouvrière à la fin des années 50, est suffisamment prospère pour qu'un pourcentage non négligeable de foyer puisse se doter d'équipements électroménagers, les tournes disques bon marché commencent à s'immiscer dans les bas quartiers. Immédiatement Coxsone lance ses premiers labels. Pour la première fois depuis leur arrivée sur les navires négriers, la population noire de Jamaïque peut contribuer au développement de son pays, une musique que s'accapare tout un peuple, suscitant une euphorie national, laissant présager d'une indépendance. Une musique avant tout métissé, brassé par de multiples influences, expriment la négritude jamaïcaine. Les sound systems exploitent donc une situation bien spécifique aux miséreux et plus largement à la population noire. Nous sommes donc malgré l'engouement populaire et majoritaire dans un système underground.

La genèse du ska relève comme souvent en Jamaïque du mythe, ou les différentes versions relatées par les protagonistes de la scène musicales des années 1960 s'opposent. Des dizaines de producteurs et artistes de cette époque prétendent avoir inventé le style. Dodd proclame qu'il en est lui-même le père fondateur, en enseignant au guitariste Ernest Ranglin la façon de mettre en relief le contretemps. Les circonstances de son apparition sont encore une fois typiquement jamaïcaines. A la fin des années 50 l'industrie musicale était encore très cloisonnée, chez les musiciens tout le monde joue avec tout le monde. Selon leur employeur ou l'endroit où ils se produisent, le même groupe ou presque joue avec des appellations différentes. Par exemple les Blues Blasters pour Coxsone et All stars pour Duke Reid.

Dodd est désireux de mettre une vraie distance entre la musique locale et celle qu'il importait, pour galvaniser la fierté nationale des indigène. Il organise donc de nombreuses séances de studio avec le bassiste Cluett Johnson et Ernie Ranglin dans l'optique de créer un son nouveau. Ses directives sont simples : conserver le shuffle (accentuation en arrière du temps du rhythm'n'blues, Ranglin déplace alors l'accentuation sur le second et quatrième temps de façon à renverser complètement les temps forts et les temps faibles des mesures à quatre temps. Dans un premier temps le public avait baptisé cette musique « rhythm'n'blues inversé ». Cet accent sur le contretemps est devenu typique de toute la musique jamaïcaine qui a suivi. Au départ peu de gens souhaite revendiquer une quelconque paternité du ska, nouvelle forme musicale d'indigène et rebelle. En effet nombreux sont les musiciens des ghettos à jouer également dans des hôtels

Copyright – EMC Malakoff - Tous droits réservés - Site web : http://www.emc.fr

de luxes ou dans des soirées inhérentes à la haute société. L'arrière-plan politico-social même à la veille de m'indépendance pèse sur les processus créatifs.

Pour les britanniques la Jamaïque ne présente plus vraiment un intérêt économique, l'exploitation de bauxites étaient signé, le commerce de la canne à sucre mourant, et les grandes chaîne d'hôtels appartiennent désormais aux américains. Le produit intérieur brut s'effondre, en somme la Jamaïque ne vaut plus grand-chose.

En 1962, l'accès à l'indépendance provoque un bref moment d'euphorie qui s'accompagne pour l'heure de la naissance d'une musique populaire authentiquement jamaïcaine

Musique de danse, instrumentale et vocale, tempi rapides, détournement du rhythm'n'blues américain et du rythme boogie-woogie (skank), soli instrumentaux au phrasé be-bop, section rythmique efficace et dynamique. La période ska célèbre la danse et la joie. Les Skatalites ont certainement été, au service du Studio One ou encore de Duke Reid, les meilleurs et les plus talentueux catalyseurs de l'effervescence de l'époque. Cet âge d'or dure de 1964 à 66.

Lloyd Brevett, Contrebasse révolutionne le jeu de contrebasse pour donner la future dynamique de la basse électrique comme instrument leader du reggae. Malheureusement, ses lignes de contrebasse sont souvent difficiles à percevoir dans les disques à cause de la qualité des enregistrements).

Le ska stimule les danseurs jusqu'à la frénésie, et laisse libre expressions aux musiciens solistes



Copyright – EMC Malakoff - Tous droits réservés - Site web : http://www.emc.fr

Roland Alfonso et Ernest Ranglin

La même année Chris Blackwel, héritier blanc d'une riche famille de colon prend rapidement conscience du potentiel commercial du ska, et choisit d'immigrer à Londres ou il inaugura en 1962 une firme d'import pour le ska en prenant licence pour le Royaume-Uni sous le nom Island records. Il prend soin avant tout de mettre en place un réseau de distribution de disques et de vente à Kingston, s'étendant bien au delà du commerce de quartier des producteurs comme Coxsone ou Reid. Il ouvre ainsi cette musique de miséreux au monde occidental.

Peu de temps après l'enthousiasme et le sentiment nationaliste suscité par l'indépendance, les jamaïcains se retrouve confronté à une réalité économique désastreuse. Elle engendre la première grande vague de migration. On dénombre en Grande Bretagne plus de 300 000 émigrants en provenance des Antilles britanniques répartit dans tout le pays, parmi 50 %de jamaïcains (qui compte 2 millions d'habitant).On les retrouve dans les restaurants, hôtels, transports. Il s'agit en général de jeunes entre 18 et 25 ans. Le pays doit désormais endiguer l'exil de toute une génération. L'ère du ska ou l'âge d'or n'aura duré que quatre ans.

c) Le rocksteady : l'orage social gronde

Les temps se durcirent, l'économie du pays est au plus mal. Les gangs de rue prennent une place plus importante. Existant depuis la seconde guerre mondiale ils ne s'organisent véritablement qu'à partir des années 60 (les vikings à Newport East, les Parks de Denham Town, les Spanglers de Charles Street ou les plus dangereux de tous, les Phoenix City immortalisés par la chanson éponyme des Skatalites). Ils se battent rarement entre eux avant l'indépendance. Mais de nombreux changement se produisent dans la période de transition qui suivit, entraînant une modification du statu quo. Les partis politiques alors tout juste né trouvèrent une utilité à ces gangsters, et le trafic de drogue fit son apparition. Ils sont par exemple chargés d'interrompre les rassemblements d'opposition, ou de perturber les bureaux de vote les jours d'élection.

La situation se radicalise lorsque le JLP (parti de droite financé par les Etats-Unis) prend le pouvoir après leur victoire aux élections générales de l'été 62. Le JLP, garant des capitaux et des intérêts américains, reçoit de nombreuses armes de Washington pour éviter que l'île ne tombe sous la tutelle du socialisme, qui se répand dangereusement sur le continent américain (c'est le temps des Black Panthers, de Martin Luther King, l'ère post Batista à Cuba...). Le parti d'opposition le PNP s'arme dans les mêmes proportions, et donne naissance de chaque coté à de véritables armées de l'ombre, composé de brigands et de tête brûlé (les rudes boys) à la solde de l'un ou l'autre parti.

« Voilà une nation ayant accédé récemment à l'indépendance, majoritairement noire, dans laquelle une grande quantité de capitaux américains étaient investis, et où, jusqu'à très récemment, l'existence était régie par l'injustice sociale »[8]

Ainsi, l'euphorie fait place à un sentiment de crainte et le rythme se fait plus tranquille dans la musique jamaïcaine, les textes deviennent sentimentaux ou ne prennent une portée sociale qu'à travers des références bibliques : un accident est si vite arrivé. De plus, pendant les étés 1967 et 1968, l'île est soumise à une sévère canicule, expliquant peut-être en partie le ralentissement du

[8] *Bass Cultur*, Lloyd Bradley, édition Allia 2005

Copyright – EMC Malakoff - Tous droits réservés - Site web : http://www.emc.fr

rythme par rapport au ska (Ralentir le tempo pour ne pas épuiser les danseurs qui pouvaient désormais alterner un titre rapide/un titre lent). C'est la grande époque de Treasure Isle, le label de Duke Reid. Le rythme est plus lent, avec souvent une grosse caisse qui appuie sur les temps 2 et 4 à la place du temps1 du Ska. Le skank est toujours sur les croches faibles des temps. Les titres instrumentaux sont délaissés au profit de chansons très influencées par la Soul Music de Stax, Motown... On peut donc penser qu'il ya là un processus visant à récupérer et détourner la Soul américaine de son idiome. Mais on peut également y voir une certaine continuité musicale : personnaliser la musique jamaïcaine en développant, par exemple, plus intensément le rôle mélodique de la basse électrique qui fait le lien entre le rythme de la batterie et le skank harmonique de la guitare.

Chanteurs leaders ou groupes vocaux (souvent des trios) occupent donc le devant de la scène et certains, comme Alton Ellis ou the Heptones, tiennent largement la comparaison avec leurs comparses américains. L'heure est aux chansons d'amour et aux anecdotes de la vie quotidienne.

Les deux années de rocksteady seront les plus prolifiques de l'histoire de la musique jamaïcaine. Malgré quelques succès parmi lesquels le sublime « You don't love me »[9] de Dawn Penn, ces deux années là marque aussi le ralentissement (temporaire) de Dodd sur le devant de l'industrie musicale. Il prépare déjà l'avenir, en promulguant des artistes d'un genre nouveau, les rastafaris, préfigurant du reggae déjà en gestation.

Derrick Harriot (patron du label Crystal) à propos du rocksteady :

« Ces chansons ne semblent pas vouloir mourir. Tous les musiciens alors savaient jouer, des types qui avaient fait le conservatoire, et toutes les chansons écrites avaient une structure classique. On ne peut pas faire mieux comme situation, et ce qui se passe aujourd'hui, c'est que les rythmes, le tempo et les lignes de basses du rocksteady sont ceux qu'on utilise encore. Parfois sans changer une seule note, on va peut-être légèrement accélérer le tempo, mais c'est exactement le même rythme. Demandez à n'importe quel musicien jamaïcain et il vous dira que l'ère du rocksteady fut la meilleure de toute la musique jamaïcaine. »

d) Le reggae ou l'avènement du son jamaïcain

Ce rythme doit trouver un nouveau nom : « streggae », un terme désignant une fille qui couche avec plusieurs hommes. Le succès venant, il est vite raccourci et devient reggae pour ne pas choquer la radio nationale. Dès sa conception, le reggae s'avérait suffisamment fluide et flexible pour assimiler un nombre vraisemblablement infini de sous-styles. Le passage du rocksteady au reggae offrit une liberté d'expression que le premier n'autorisait pas suffisamment. Le reggae parvint à séduire les foules et les musiciens en se présentant lui-même comme appartenant entièrement au peuple noir jamaïcain, celui des miséreux. Ainsi, ayant mis en évidence ses phrasés empruntés au mento, et sa familiarité avec Jah Rastafari, il n'avait plus à s'excuser ou à justifier ses propres envolées farfelues car tout jamaïcain qui l'entendait s'y identifiait immédiatement.

Les années 1968 - 1970 correspondent à l'early reggae : les tempi sont plus rapides que ceux du Rock Steady. Ceci est sans doute dû aux influences du mento local encore très rythmé et au style

[9] Cf. CD ci-joint, plage 8.

Copyright – EMC Malakoff - Tous droits réservés - Site web : http://www.emc.fr

d'orgue « shuffle » souvent employé avec des claviers doubles de type Hammond B3, on remarque également un prédominance de la basse, ainsi que de nombreuses références thématique à l'Afrique et plus particulièrement à Ethiopie.

« Nanny Goat » de Larry Marshall et Alvin (sous la direction de Jackie Mittoo, un des premiers exemples d'orgue « shuffle » marque permet à Studio One de renouer avec avec un succès unanime. Toujours sous l'enseigne de Dodd la première version méconnue du Soul Rebel de Bob Marley, et le No more heartache des Beltones comptent parmi les premiers titres de Reggae. Le titre Israelites de Desmond Dekker, qui monte rapidement au sommet des ventes anglaises et américaines, fait découvrir ce style nouveau à l'Europe puis au monde entier.

Les années 1970 - 1972 sont celles du reggae one drop : dès 1969, avec « Satta Massa Gana » enregistré chez Studio One, le trio vocal Les Abyssinians introduit un nouveau rythme, le « one drop ». La caisse claire et la grosse caisse marquent ensemble le temps 3 (dans une mesure à 4 temps), apportant à l'idiome reggae une nouvelle note caractéristique et unique dans la musique pop. Le tempo est plus lent que celui de l'early reggae. Lorsqu'ils sortirent Satta Massa Gana – une phrase en amharique (langue officielle éthiopienne de l'époque) qui se traduit par « Give Thanks and praise » (remercie et prie), les Abyssinians ne constituaient pas réellement un groupe rasta. Seul l'un des membres du trio, Donald Manning, auteur de la chanson, participe de cette foi, ce qui donne une bonne représentation de la façon dont les choses fonctionnent à l'époque, à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du milieu de la musique. Le rastafarisme n'était en aucun cas la doctrine dominante parmi l'ensemble de la population mais elle devenait de plus en plus attirante pour les dépossédés de ce pays.

En 1972 est introduit le roots rock reggae : tempi toujours plus lents, prédominance de la basse plus forte encore, influence prépondérante du Rastafarisme, avec l'idée de retour à la nature, à l'organique.

« Jusqu'à l'avènement du reggae, il n'y en avait que pour Kingston (…). Quand les gens de la campagne arrivent en ville et s'impliquent dans le système, ils apportent avec eux, la terre, les arbres, les montagnes. C'est à partir de là que le reggae est retourné à la terre. (…) Les roots (racines) ! Tu peux l'entendre dans la façon dont ils jouent de la basse ou cognent sur la batterie. Les roots du reggae cette fois ci ne viennent pas de Kingston mais des campagnes voisines. »[10]

En cette période, la majorité des auteurs-chanteurs choisissaient d'écrire sur l'Ancien Testament, l'herbe sainte, le rapatriement, les louanges et les prières à Jah, ou simplement la misère du peuple la plus pure. Les musiciens commencent à porter des Dreadlocks en 73, mèches non peignées qui se transforment en nattes naturelles, un signe caractéristique des rastas : « locks » qui signifie « mèches », « dread » qui signifie « épouvante ». Il s'agit une nouvelle fois d'une référence biblique comme quoi l'allégeance à Dieu se vit en se séparant du monde, en n'approchant pas des cadavres, en ne consommant pas d'animaux ni de fruits de la vigne, et en se laissant pousser les cheveux.

[10] Lee "Scratch" Perry

Copyright – EMC Malakoff - Tous droits réservés - Site web : http://www.emc.fr

« Le rôle concret des rastas dans les ghettos misérables de Kingston ne cessera de s'amplifier. A tous ceux qui rejettent les religions en place, jugées hypocrites, le rastafari offre une alternative. Alors que la violence, le crime, l'oisiveté, la délinquance, le cynisme et parfois le désespoir gangrènent les bidonvilles, les rastas sont une lumière dans le noir tunnel de l'indifférence. »[11]

C'est à partir de 1973, avec le succès de Bob Marley & The Wailers puis d'autres groupes comme les Gladiators[12] et Black Uhuru que le reggae prend une dimension internationale. Dès lors, il pourra non seulement continuer à évoluer en Jamaïque, mais aussi reprendre son métissage à travers le monde.



Réédition des singles des Gladiators, © Studio One 2007

Question reggae roots Burning Spear s'impose d'emblé au près des puristes. Voix unique, liberté dans la gestion harmonique (bien souvent le minimalisme harmonique des chansons évolue très librement. Les cuivres peuvent jouer une harmonie et la basse tenir (ou non) une pédale sur l'accord fondamental. L'effet de surprise est saisissant et donne une tension peu commune à un objet harmonique à priori tout à fait banal.

e) le rastafarisme

On peut dire qu'il y a eu deux colonisations en Jamaïque : celle de l'Angleterre, qui s'est réglée en 1962 et celle de sa propre hiérarchie sociale, aux classes très rigides. La Jamaïque moderne industrialisée institutionnalise une forme d'élitisme que l'on n'avait pas vue depuis l'époque de l'esclavage et l'arrivée d'une nouvelle strate de la classe moyenne active : celle des cadres ou travailleurs expérimentés.

[11] Bruno Blum
[12] Cf. CD ci-joint, plage 9.

Copyright – EMC Malakoff - Tous droits réservés - Site web : http://www.emc.fr

Une bonne partie de l'intelligentsia issue des universités jamaïcaines se joint aux organisations syndicales complètement dépassées par ces nouveaux dirigeants. Les intellectuels qui se rallient à la cause des déshérités sont considérés comme des fauteurs de troubles qui ne doivent pas être pris au sérieux. En conséquence, un grand nombre de ces diplômés, gagnés par le désenchantement, sont attirés par le rastafarisme.

Entre 1960 et 1965, les chiffres du chômage doublent (26%).

Dans ce contexte, face à l'absence de représentation politique et au manque d'influence des églises conventionnelles, le rastafarisme offre le chemin le plus viable vers le respect de soi même et le développement personnel. Le mouvement s'accorde aussi avec ce qui se passe aux US (Malcolm X, Black Panthers...) et se retrouve dans le rêve de l'Afrique perdue : en ce sens, le rastafarisme fait partie des groupes éthiopianistes (l'Ethiopie est à cette époque un nom qui désigne encore toute l'Afrique).

Pour les rebelles jamaïcains, Hailé Sélassié (empereur d'Ethiopie, incarne l'âme de l'Afrique éternelle, il est même le messie annoncé à la fois par Marcus Garvey et par la Bible (l'incarnation du Tout-puissant annoncée dans l'Apocalypse). Marcus Garvey quitte la jamaïque pour les US où il rencontre tous les leaders noirs et, dès la fin de la première guerre mondiale, devient le premier grand leader afro-américain. Dans le contexte colonial, monarchiste et conservateur, l'idéologie radicale du nationalisme noir de Garvey semble logique. Son combat est juste et il est pour lui d'abord racial. Garvey est le fondateur de la substance du message rebelle qui se transmettra avec le reggae.

Pour ce jamaïcain croyant, la religion des noirs doit également être à part : « *Si l'homme blanc a son idée sur un dieu blanc, laissons-le regarder son dieu comme il le désire. Nous avons trouvé de nouveaux idéaux. Comme notre Dieu n'a pas de couleur, qu'il est humain de tout voir à travers ses propres lunettes, et que les Blancs voient tout avec leurs lunettes de Blancs, nous n'avons qu'à regarder Dieu avec nos lunettes à nous. Nous croyons au Dieu de l'Ethiopie (l'Afrique), le Dieu éternel (...) C'est en ce Dieu que nous croyons, mais nous le regarderons à travers les lunettes de l'Afrique.* ».



Copyright – EMC Malakoff - Tous droits réservés - Site web : http://www.emc.fr

Marcus Garvey, années 1910

En 1930, le régent Ras Tafari (Haïlé Sélassié) est sacré empereur à Addis Abeba, en Abyssinie. L'Abyssinie (ou Ethiopie) est le plus ancien état chrétien du monde, et Sélassié, en devient le chef spirituel. Haïlé Sélassié devient instantanément une idole dans le monde afro-américain et tout particulièrement en Jamaïque, où pacifistes, artisans, maraîchers, pratiquent de nouveaux rites de dévotion à Sélassié, le dieu vivant. Ainsi, un nouveau mouvement inspiré par la Bible vient de naître : le rastafari(sme).

Bien entendu, dans les années 1930, cette communauté qui cultive et fume du chanvre n'est perçue par la population urbaine que comme une secte d'illuminés et de drogués. Les premiers rastafariens se réfugient dans les ghettos de Kingston et leur idéologie se développe rapidement chez les pauvres qui se méfient des églises chrétiennes, blanches comme noires.

L'évolution apportée par le reggae sur le rocksteady, s'explique avec le rastafarisme et le retour en terre d'Afrique :

« Musicalement, le propos inhérent du reggae est de n'en avoir aucun. Pour pouvoir réellement se mettre en phase avec le « Continent Noir », ce nouveau style devait se défaire du concept très occidental de mélodie comme élément fondateur. Il devait se transformer en un objet dominé par le rythme de façon apparemment aléatoire, qui engendrerait sa propre conception de la mélodie – celle-ci ne semblant exister, pour quelqu'un d'extérieur, qu'à des fins d'auto-célébration (…) Les idées de Lee Perry s'harmonisaient subtilement pour s'éloigner des inflexions soul du rocksteady et prendre un chemin ne pouvant mener qu'au reggae roots. »[13]

Dans les premiers temps peu de personnage clés du milieu professionnel prenne le risque de promouvoir des artistes rasta abordant dans leurs textes la philosophie et doctrine de ce nouveau mode de vie. Coxsone une nouvelle fois n'est pas de ces gens là, il frappe avec le reggae (et le Dub dans une moindre mesure quelques temps plus tard) son dernier gros coup en dénichant des « pépites » tels que the Wailers, the Abyssinians, Burning Spear, Johnny Osbourne[14]… Beaucoup de ses concurrent emboîteront le pas, Coxsone lâchant peu à peu prise sur une industrie musical qu'il domina outrageusement pendant plus de quinze ans ; récompensé 20 ans plus tard pour sa contribution au peuple jamaïcain avec l'ordre de la distinction.

[13] *Bass Cultur* (ibid.)

[14] Cf. CD ci-joint, plage 10.

Copyright – EMC Malakoff - Tous droits réservés - Site web : http://www.emc.fr

Conclusion

Studio One avec un catalogue de plus de six milles titres (dont beaucoup sont proposés sous de nombreuses version différentes) aura été le studio, le plus important et créatif de Jamaïque pendant presque 15 ans, véritable épicentre musical. Son monopole fut éphémère, mais son empreinte sur la musique de l'île restera, elle, indélébile. Elle façonnera pour les décennies suivantes non seulement son organisation, mais également les jalons de l'essence créatrice jamaïcaine.

Le propriétaire des lieux, Sir Coxsone Downbeat a été le principal moteur du ska, du rocksteady et du reggae, sans qui le paysage musical et spirituel aurait été complètement différent. Producteur pittoresque et sans scrupules, réalisateur et ingénieur du son autodidacte, son succès commercial et artistique repose avant tout sur ses talents d'homme d'affaire impitoyable, sur sa capacité à réunir et à sublimer sous son enseigne les artistes et formations les plus talentueuses de cette petite île de moins de trois millions d'habitants. Si il perd sa position dominante au début des années 1970 au profit du V.P records ou Channel one, il aura insufflé une émulation artistique et commerciale qui est à l'origine du découpage de l'industrie musicale actuel. Jusque dans les années 1990, les méthodes de travail des studios de Kingston furent en partie héritées du mythique 13 Brentfoard Road, qui fut avant tout un lieu de vie et de création.

La qualité de l'enregistrement n'a jamais été une fin en soi : les producteurs et les artistes privilégiant la vibe du moment. Les techniques de studio tenaient souvent de la débrouille ou de l'ingéniosité, évoluant aux grés des courants musicaux, les uns interagissant avec les autres. Ceci confère encore aujourd'hui à la musique jamaïquaine un caractère très authentique, sans réel artifice, en somme un véritable laboratoire musical.

L'identité esthétique de Studio One trouve écho sur tous les continents, contribuant à promouvoir la musique mais aussi la culture jamaïcaine bien au-delà de ses frontières que l'anecdote de Burning Spear (chanteur et musicien de reggae) résume parfaitement :

« J'étais en train de marcher dans les montagnes de Saint Ann, l'esprit ailleurs, sans savoir où j'allais vraiment. Soudain, je me suis mis à courir chez Bob Marley*, là aussi sans bien savoir pourquoi. Fourche à la main, Bob était en train de rejoindre sa ferme en tenant un âne sur lequel était accrochés des plantes et des outils. On a papoté un peu et je lui ai demandé où je pouvais m'adresser pour faire de la musique. Et Bob a dit : OK man, essaye de voir ça avec* Studio One*. »*

Copyright – EMC Malakoff - Tous droits réservés - Site web : http://www.emc.fr

Bibliographie

Bob Marley, le reggae et les rastas , Bruno Blum, édition hors-collection, 2004

Bass Cultur, Lloyd Bradley, édition Allia 2005

Sitothèque

www.reggaefrance.com

Vidéothèque

Studio One story – The original Studio One Muzik Story (Soul jazz, 2003)

Copyright – EMC Malakoff - Tous droits réservés - Site web : http://www.emc.fr