

**VOLUME!**

## **Volume !**

La revue des musiques populaires

**7 : 1 | 2010**

**La Reprise dans les musiques populaires**

---

# **Des Versions au *riddim*. Comment la reprise est devenue le principe de création musicale en Jamaïque (1967-1985)**

*From Versions to Riddim: How Covers Became the Principle of Musical Creation in Jamaica (1967-1985)*

**Thomas Vendryes**

---



### **Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/volume/1048>

DOI : 10.4000/volume.1048

ISSN : 1950-568X

### **Éditeur**

Association Mélanie Seteun

### **Édition imprimée**

Date de publication : 15 mai 2010

Pagination : 191-222

ISBN : 978-2-913169-26-5

ISSN : 1634-5495

### **Référence électronique**

Thomas Vendryes, « Des Versions au *riddim*. Comment la reprise est devenue le principe de création musicale en Jamaïque (1967-1985) », *Volume !* [En ligne], 7 : 1 | 2010, mis en ligne le 15 mai 2012, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/volume/1048> ; DOI : 10.4000/volume.1048

---

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

# Des versions au riddim

## Comment la reprise est devenue le principe de création musicale en Jamaïque (1967-1985)

par

Thomas Vendryes

École d'Économie de Paris

**Résumé :** En 1967, Ruddy Redwood, *selector* du *sound system* jamaïcain Supreme Ruler of Sound, passe, sans le savoir, le morceau *On the Beach* des Paragons amputé de la piste vocale : la première *version*, instrumentale, est née. Moins de vingt ans plus tard, en 1985, Prince Jammy reçoit le titre de King pour le morceau *Under Me Sleng Teng*, chanté par Wayne Smith, un des plus grands succès de l'histoire de la musique jamaïcaine. En moins d'un an, Jammy sortira plus de trente morceaux sur le même *riddim*, *Sleng Teng*, tandis que ses producteurs concurrents le reprennent plus d'une soixantaine de fois. En 2008, le *riddim Sleng Teng* dépasse les deux cents reprises. En une génération, de 1967 à 1985, la reprise – apparue sous la forme d'une *version* instrumentale involontaire –, se retrouve au cœur même de la création musicale en Jamaïque, à travers la distinction entre *riddim* et *tunes*, le premier engendrant une multiplicité des secondes. Cette situation est le résultat d'une double évolution – multiplication des *versions* et émergence du rythme comme fondement de la création musicale –, qui répond à l'usage essentiel de la musique jamaïcaine, la danse ; mais qui apparaît aussi comme le résultat des structures de production de l'industrie musicale jamaïcaine, orientée vers la sortie de singles, par des collaborations musicales sans cesse renouvelées, et, surtout, prenant place dans un contexte de très grande contrainte économique.

**Mot-clés :** *Musique jamaïcaine – Reggae – Riddim – Mode de production musicale.*

« This Station / Rules the Nation / With Versions »

U-Roy, *Rule the Nation*, 1970

**En mars** 2006<sup>1</sup>, le jeune DJ jamaïcain Turbulence obtient pour la seconde fois de sa carrière, avec le morceau *Ital Stew*\*, un numéro un dans le South Florida Reggae *charts*<sup>2</sup>. Ce tube, qui sera inclus dans son album à grand succès, *X-girlfriend*, est une reprise du morceau *Cuss Cuss*\*<sup>3</sup>, une production Harry Johnson, chanté pour la toute première fois par Lloyd Robinson, et qui fut déjà très populaire à sa sortie, en 1969 (Barrow et Dalton, 2004 : 113). Cette reprise, avec succès, et après quarante ans, est loin d'être un phénomène exceptionnel. Pour la période 1969-2007, les bases de référencement décomptent jusqu'à 170 reprises<sup>4</sup> de *Cuss Cuss*\*, onzième rythme le plus repris de l'histoire de la musique jamaïcaine<sup>5</sup>. Dans le même album, Turbulence utilise, pour son morceau *Too Jealous*, l'instrumentale *Real Rock*\*, produit en 1967 par Clement « Coxson » Dodd, et candidat au titre de rythme le plus populaire de l'histoire de la musique jamaïcaine : de sa première interprétation par le groupe Sound Dimension en 1967 jusqu'à 2009, il a été régulièrement repris, et il en existe aujourd'hui, selon les référencements disponibles, 344 reprises<sup>6</sup>.

*Nota bene* : Pour que le lecteur puisse suivre le déroulement de l'analyse, les morceaux cités dans l'article et marqués d'un astérisque (\*) peuvent être écoutés en ligne. Ils sont regroupés sur la *playlist* You Tube « Copyright Volume - Reprise musique jamaïcaine », à l'adresse : [http://www.youtube.com/view\\_play\\_list?p=D8CEF7AB5359FEED](http://www.youtube.com/view_play_list?p=D8CEF7AB5359FEED). Il est également fait référence à des extraits vidéo, regroupés dans la *playlist* « Copyright Volume - Reprise musique jamaïcaine – Vidéo », à l'adresse : [http://www.youtube.com/view\\_play\\_list?p=41CB749E2BBBA155](http://www.youtube.com/view_play_list?p=41CB749E2BBBA155). Dans les deux cas, l'auteur n'a fait que réunir des vidéos déjà disponibles, de qualité variable.

1. L'auteur tient à remercier Jediah Sklower et Jérôme Pouyet pour leurs remarques et suggestions à différents stades de cette recherche, ainsi que trois relecteurs anonymes pour leurs commentaires extrêmement constructifs.
2. <http://www.eurweb.com/story/eur25639.cfm>
3. Tout au long de l'article, les filiations entre morceaux à travers les *riddims* utilisés sont fondées sur les bases de données en ligne [www.riddimguide.com](http://www.riddimguide.com), [www.riddimbase.org](http://www.riddimbase.org) et [www.reggaeid.co.uk](http://www.reggaeid.co.uk), les plus complètes et les mieux renseignées. Ces bases sont présentées plus en détail dans la section des références.
4. [http://www.riddimguide.com/tunedb/riddim\\_Cuss%20Cuss/sortby\\_riddim/seq\\_asc/page\\_1/](http://www.riddimguide.com/tunedb/riddim_Cuss%20Cuss/sortby_riddim/seq_asc/page_1/)
5. <http://www.riddimbase.org/riddimbase/overview.php?category=riddim&page=1&order=number>
6. <http://www.riddimbase.org/riddimbase/overview.php?category=riddim&page=1&order=number>

Comme ces exemples l'illustrent, la reprise n'est pas, en Jamaïque, un produit dérivé, une annexe de la production musicale, elle en est au cœur même. Pour le *dancehall* contemporain, et cela est le cas depuis le milieu des années 1980, le rythme, le *riddim*, repris est une information décisive pour l'identification d'un morceau, information plus importante que son titre même<sup>7</sup>. Et si ce sont les morceaux (*songs* ou *tunes*) qui sont inscrits au hit-parade, les *riddims* constituent un ingrédient essentiel du succès. Un *riddim* populaire, un *anthem*, peut être repris, réinterprété, plusieurs centaines de fois. Si cette caractéristique de la musique jamaïcaine est achevée en 1985 avec le *Under Me Sleng Teng*\* de Wayne Smith, produit par King Jammy, premier produit, révolutionnaire, du *dancehall* digital, elle est le résultat d'une évolution qui commence en 1967 avec les premières *versions*.

Le présent article se propose de décrire et d'analyser le processus qui a conduit la reprise des marges au centre du processus de production de la musique jamaïcaine. Cette étude se divisera en trois parties. Elle décrira d'abord la multiplication des reprises et autres *versions* à partir de la fin des années 1960. Elle s'intéressera ensuite à l'émergence progressive et parallèle du rythme, du *riddim*, comme fondement de la production musicale jamaïcaine, et à la mise en place de la distinction *riddim/tune*. Enfin, elle proposera des éléments de compréhension et d'analyse pour rendre compte de cette évolution, en s'attachant particulièrement à la dimension économique de ses causes.

## La multiplication des versions

Le passage de la reprise des marges au cœur du processus de production de la musique jamaïcaine est une évolution qui débute en 1967, avec les premières *versions* du *rocksteady*, et qui s'achève en 1985, avec la naissance du *dancehall* digital. Cette première section se propose de montrer comment, entre 1967 et 1985, les reprises, les *versions*, se sont multipliées, pour finalement remplacer les originaux mêmes comme centre de la production musicale jamaïcaine.

---

7. Pour n'en prendre qu'un exemple, une tentative de recensement en ligne exhaustif de la production musicale jamaïcaine, [www.reggaeid.co.uk](http://www.reggaeid.co.uk), n'offre même pas d'entrée et d'option de recherche par titre de chanson.

## Instrumentales

En 1967, le *ska* cède la place au *rocksteady* dans les *sound systems* et les studios d'enregistrement de la Jamaïque. Depuis le *Take It Easy*\* de Hopeton Lewis, considéré comme le premier *rocksteady* (Veal, 2007 : 31), sorti en octobre 1966 et numéro trois du hit-parade jamaïcain pour l'année 1967<sup>8</sup>, ce genre plus lent, plus économe en instrumentation, s'impose dans le paysage musical.

C'est de cette même année, 1967, que date la première *version*. Cette évolution, qui se révélera révolutionnaire, est entrée dans la légende par l'intermédiaire de Rudolph « Ruddy » Redwood, *selector* du *sound system* Supreme Ruler of Sound<sup>9</sup>, un des plus populaires de Kingston à l'époque. L'histoire<sup>10</sup> veut que Redwood, en voulant passer le morceau *On the Beach*\* des Paragons (une production Duke Reid), soit, accidentellement, à l'origine du phénomène des *versions*. Suite à une erreur technique de Byron Smith, ingénieur du son du studio de Duke Reid, le Treasure Isle, une des copies utilisées par Ruddy Redwood, ne contient pas les voix, mais uniquement les pistes instrumentales : l'instrumentale, la *version*, est née. Mêlée, mixée, en direct, avec sa version vocale originale, elle rencontre un très grand succès, ce qui pousse Duke Reid, bientôt suivi par ses producteurs concurrents, à engager un vaste processus de réédition de ses morceaux sous la forme de versions instrumentales (Bradley, 2008 : 361). Dès 1968, l'usage que les singles jamaïcains, au format standard de 7" (7 pouces), soient pressés avec la version vocale sur une face et l'instrumentale sur l'autre, commence à se répandre (Manuel et Marshall, 2006 : 450). À partir de 1970, la quasi-totalité de l'édition musicale se fait sous cette forme<sup>11</sup> : morceau vocal en *side A*, et *version* (plus tard *dub*) en *side B*.

8. Classement établi par Chang et Chen (1998 : 223), à partir du hit-parade hebdomadaire de cette année.

9. Rappelons ici que dans les *sound systems* jamaïcains, et plus sensiblement à partir de 1970, les rôles se spécialisent entre deux types de personnes : un *selector*, chargé de sélectionner les morceaux, et un DJ, qui tient le micro et doit intervenir ou *toast* sur les morceaux passés (Stolzoff, 2000 : 98).

10. On en trouve par exemple un récit, par Redwood lui-même, dans Barrow et Dalton (2004 : 216). Le caractère légendaire de cette anecdote vient de son statut de topique incontournable dans l'histoire de la musique jamaïcaine, notamment en tant que moment fondateur du genre qui évolue ensuite vers le *dub* (*ibid.* : 123; Bradley, 2008 : 360-361, parle de « nuit magique »).

11. Un coup d'œil sur les catalogues de *singles* de *oldies* (c'est-à-dire les morceaux édités pendant les années 1970 et au début des années 1980) permet de se rendre compte de l'universalité acquise par cette forme de passage à partir de 1969/1970. Voir par exemple : <http://www.irieites.net/index.php?cat=7%22&csscat=Roots%20Oldies>.

### Des versions au riddim

Il est plutôt surprenant, à première vue, que le fait de passer une version instrumentale du *On the Beach*\* des Paragons, apparaisse alors comme révolutionnaire. Avant le *rocksteady*, avant 1966, à l'époque du *ska*, une très grande partie, si ce n'est une majorité de la production musicale jamaïcaine, est instrumentale. La nouveauté réside dans le fait que l'instrumentale, à partir de l'erreur de manipulation de Byron Smith, est une reprise, et son succès repose, du moins dans les premières années des *versions*, sur la référence à l'original. De manière très significative, la légende veut que lorsque Ruddy Redwood passe la version instrumentale de *On the Beach*\*, le public des danseurs se mette à chanter en chœur, collectivement, le morceau des Paragons<sup>12</sup>. Par rapport au *ska*, l'instrumentale ne fait donc plus l'objet d'un travail en tant que tel, pour former un morceau achevé, complet, il est conçu comme une production secondaire, une reprise, d'un morceau vocal, amputé des pistes des voix, et il fonctionne, pour le public, comme une référence à la chanson originale.

À partir de 1968, la production musicale jamaïcaine se dédouble donc, au sens où tout morceau est édité sous deux formes, un original vocal et une *version* instrumentale.

### DJs

Cette première évolution, celle des instrumentaux, est très rapidement suivie par une seconde, celle des DJs, qui l'accompagne naturellement.

L'existence des versions instrumentales a une double utilité dans les *sound systems*. Elle permet d'abord au *selector*, véritable « macrocompositeur » (Veal, 2007 : 85), de mêler versions vocale et instrumentale d'un même morceau pour le prolonger tout en le variant<sup>13</sup>. Elle répond également au besoin d'un espace de liberté pour les DJs. Ceux-ci ne se contentent plus, comme les pionniers Count Machukie, Sir Lord Comic ou King Stitt, d'introduire les morceaux et de les « épicer » par des interventions vocales souvent proches du scat (Bradley, 2008 : 339). La rareté

12. Selon Redwood lui-même : « [...] *you could hear the dancefloor rail, man – everybody was singing* » (Barrow et Dalton, 2004 : 217).

13. Cet enchaînement de versions mêlées sur une même rythmique est aujourd'hui connu sous le terme de *juggling* (Veal, 2007 : 86).

ou l'absence de paroles sur les versions instrumentales autorise les DJs de la fin des années 1960 à passer du *jive-talking* et des *peps*, de simples et brèves interventions vocales, en général vides de sens, au *toasting*, à des compositions plus longues et plus complexes (Bradley, 2008 : 342). Bientôt, en sus de la qualité et de la variété des morceaux proposés, la performance des DJs devient un élément crucial pour la réputation d'un *sound system*<sup>14</sup>.

Or, dans la féroce concurrence que se livrent les *sound systems* de Kingston à la fin des années 1960, un nom émerge bientôt, celui de U-Roy. Après être passé dans différents *sound systems* de l'île, U-Roy devient le DJ principal du Hometown Hi-Fi Sound System, lorsque King Tubby le fonde en 1969 (Barrow et Dalton, 2004 : 121). U-Roy est déjà, à l'époque, la référence des DJs jamaïcains. La légende veut qu'il ait été capable, un certain soir au début des années 1970 (*ibid.*), de garder son auditoire en train de danser par sa seule voix, sous la pluie, après que l'eau eut fait sauter le matériel électrique du Hi-Fi Sound System.

Différents producteurs, Keith Hudson, Lee Perry, Bunny Lee, ou encore Lloyd Daley, le font passer du micro du *sound system* à celui du studio d'enregistrement, mais la révolution vient lorsque, en 1970, Duke Reid lui propose d'enregistrer sur de vieux tubes de son label Treasure Isle (*ibid.* : 123). Les trois premiers morceaux enregistrés à l'occasion, *Wear You to the Ball*\*, sur le morceau du même titre\* des Paragons (1967), *Wake the Town*\*, sur le *Girl I've Got a Date*\* d'Alton Ellis (1966) et *Rule the Nation*\*, sur le *Love Is Not a Gamble*\* des Techniques (1967), prennent immédiatement, pour six semaines, les trois premières places du hit-parade jamaïcain<sup>15</sup>, *Wear You to the Ball*\* est même numéro un sur l'année 1970<sup>16</sup>. La révolution est en marche : « *This station / Rule the nation / With versions* » (introduction de *Rules the Nation*\*). U-Roy enregistre alors 32 morceaux pour Duke Reid, compilés sur les deux albums *Version Galore* et *U-Roy (alias Words of*

14. Voir Chang et Chen, 1998 : 64. Pour avoir une idée du rôle des DJs dans un *sound system*, la vidéo suivante, tirée du documentaire *Deep Roots Music / Ghetto Riddims*, montre deux DJs se succéder pour *toaster*, dans le *sound system* du producteur Jack Ruby, lui-même *selector* : <http://www.youtube.com/watch?v=vNb1fnUTidI>.

15. Selon U-Roy lui-même, interviewé par Barrow et Dalton (2004 : 123).

16. Selon le classement de Chang et Chen (1998 : 224), établi à partir du hit-parade hebdomadaire pour cette année.

## Des versions au riddim

*Wisdom*)<sup>17</sup>, toujours considérés comme des classiques<sup>18</sup>. Ce succès phénoménal pousse les producteurs concurrents à éditer, eux, aussi, les versions DJs de leurs propres tubes. Clement « Coxsone » Dodd, par exemple, principal rival de Duke Reid à l'époque, avec son Studio One, lance son DJ, Dennis Alcapone, lui fait reprendre tous ses classiques *rocksteady*, dans son premier album *Forever Version* (1971), et s'aventure même dans le répertoire de Duke Reid, en proposant une version du grand tube de U-Roy, le *Wear You to the Ball\**, renommé pour l'occasion *Version You to the Ball\**.

À partir de 1970, un morceau jamaïcain est ainsi habituellement décliné sous au moins trois formes : titre vocal originel, version instrumentale, et version toastée par un DJ. Comme l'arrivée des premières versions instrumentales s'était parfaitement adaptée au format standard des singles 7", qui permet de diffuser version vocale en face A et version instrumentale en face B, toutes deux d'une durée standard d'environ quatre minutes, le succès des DJs bénéficia techniquement de la diffusion des enregistrements longs, sur des 12", utilisés dès le début de l'année 1975 par la musique disco américaine<sup>19</sup>, et qui permettent de mettre à la suite et de mêler les versions vocale, instrumentale et DJ, dans le format *discomix*<sup>20</sup>, sur des durées plus longues, de 10 à 20 minutes.

En trois ans, de 1967 à 1970, la productivité de la musique jamaïcaine a été, en quelque sorte, multipliée par au moins trois : un morceau est édité sous trois versions au minimum, un vocal originel, et deux versions, instrumentale et DJ.

### Versions, chapters et dubs : la multiplication des reprises.

Le succès des versions instrumentales, puis DJs, fait prendre conscience aux producteurs des possibilités offertes par la reprise de leurs morceaux les plus populaires. Si U-Roy et Dennis

17. On peut voir U-Roy à l'œuvre, en studio, sur le morceau *Version Galore* : <http://www.youtube.com/watch?v=CkNFgxDVGtI>.

18. Ils appartiennent par exemple aux cent albums essentiels listés par Barrow et Dalton (2004 : 124).

19. La première occurrence du format 12 pouces (connu en France sous l'appellation Maxi 45 tours) serait un pressage du *I'll Be Holding On* de Al Downing par Tom Moulton (Shapiro, 2005 : 45).

20. Un exemple de ce format *discomix* sur des pressages 12" est le *A Love I Can Feel\** de John Holt (Studio One, 1970) suivi de sa version instrumentale, puis de son interprétation DJ par Dennis Alcapone.



Alcapone sont les premiers à enregistrer, avec un véritable succès, pour Duke Reid et Coxsonne Dodd, ceux-ci, bientôt imités par tous les producteurs de Kingston, se rendent vite compte qu'ils ont tout intérêt à multiplier les *versions*, et à proposer une série d'enregistrements de DJs pour un même original. Par exemple, le morceau *Fever\** de Horace Andy, produit par Coxsonne en 1970, est immédiatement suivi par quatre versions DJs, également de Studio One, et interprétées par Dennis Alcapone (*Fever Teaser\**), Dillinger (*Babylon Fever\**), Carey Johnson (*Fever\**) et Jim Brown (*Cure for the Fever\**)<sup>21</sup>. Cette pratique de versions multiples devient vite générale. Les exemples pourraient être multipliés, n'en citons donc qu'un autre : un morceau tel que le *Words of My Mouth\** des Gatherers (1973), une des productions de Lee « Scratch » Perry qui connut le plus de succès au début des années 1970, est suivi de quatre interprétations toastées : une par Lee Perry lui-même (*Lion*), puis deux versions par deux DJs différents, Prince Django (*Hot Tip\**), et Jah Lion (*Wisdom\**)<sup>22</sup>.

À partir du début des années 1970, les morceaux vocaux produits en Jamaïque ne donnent donc plus lieu à une seule, mais à de multiples versions DJs. Il en est de même des versions instrumentales. La première *version*, celle que Byron Smith obtient involontairement lors du pressage du *On the Beach\** des Paragons, est le résultat d'une manipulation très simple des pistes d'enregistrement de ce morceau : la piste vocale a été retirée. Mais cette erreur ouvre la voie à des manipulations bien plus complexes, dont King Tubby est un des principaux pionniers, et qui donnent bientôt naissance au *dub*. Par rapport au simple instrumental, l'ingénieur du son se permet, dans le *dub*, de mixer les différentes pistes enregistrées, en les faisant entrer et sortir, puis en en y ajoutant écho, réverbération et autres effets (Barrow et Dalton, 2004 : 220). Tout comme le développement du style DJ, ces expérimentations sonores caractéristiques du *dub* trouvent leur origine dans le *sound system* lui-même, où le disc-jockey ou *selector* dispose souvent d'une console qui lui permet de distordre les sons (Constant, 1982 : 28).

21. La version vocale originale, par Horace Andy, avec les versions DJ et une version instrumentale *dub*, ont été compilées sous forme de *Fever Riddim Mix\**.

22. De même, ces différentes versions sont disponibles sous la forme d'un *Words of My Mouth Riddim Mix\**.

Cette nouvelle interaction avec les versions instrumentales permet de les démultiplier. Pour ne prendre qu'un exemple, King Tubby réalise au moins deux *dubs* avec les pistes instrumentales du *Baby I Love You So*\* de Jacob Miller (une production Augustus Pablo de 1975) : le célèbre *King Tubby Meets Rockers Uptown*\*, et le *East Coast Dub*\*. Par ailleurs, la multiplication des versions puis des *dubs* conduit à un retour en grâce des instrumentistes : ceux-ci sollicités pour interpréter des solos sur des versions remixées des morceaux à la mode. Coxson, par exemple, produit trois versions instrumentales du morceau *Sidewalk Doctor*\* (1970), respectivement interprétées par Jackie Mittoo (au clavier, sous le titre *Sidewalk Doctor*\*), Pablo Black (clavier également, sous le titre *Poco Tempo*) et Lennie Hibbert (au xylophone, sous le titre *More Creation*\*). De même, le morceau *Words of My Mouth*\* des Gatherers produit par Lee Perry donne lieu à trois versions *dub* stricto sensu, le *Kuchy Skank*\* (alias *A Wise Dub*), le *Words of My Mouth Version* et le *Rubba, Rubba Words*\*, ainsi que deux instrumentaux, respectivement interprétés au mélodica par Augustus Pablo (*Meditation Dub*\*), et à la flûte par Brad Osborne (*Little Flute Chant*\*).

Au début des années 1970, il était habituel d'éditer, avec un morceau vocal, une version instrumentale et une version DJ. À la fin des années 1970, un même producteur multiplie, pour un même morceau, les versions vocales, DJs, instrumentales et *dubs*. Le *Words Of My Mouth*\* cité ci-dessus donne finalement lieu à douze versions différentes de la part de Lee Perry, entre 1973 et 1979<sup>23</sup>. Autre exemple, le *Real Rock*\* de Coxson fait l'objet de treize versions entre 1967 et 1982 par Coxson lui-même<sup>24</sup>. La multiplication des versions conduit à de nouvelles normes pour les intitulés de morceaux : les appellations *versions*, *dubs*, *chapters*, *parts*, se répandent, parfois numérotées<sup>25</sup>.

Ce mouvement de multiplication des reprises et des versions s'accélère brutalement, notamment à partir de 1980, du fait de l'émergence de nombreux nouveaux *sound systems* et producteurs, et de la diffusion rapide des reprises et copies de l'un à l'autre (Barrow et Dalton, 2004 : 248). Un

23. <http://www.reggaeid.co.uk/riddims.php?riddim=Words%20Of%20My%20Mouth>

24. [http://www.reggaeid.co.uk/riddims.php?riddim=Real%20Rock&sort=song\\_producer&records\\_per\\_page=28&first=113](http://www.reggaeid.co.uk/riddims.php?riddim=Real%20Rock&sort=song_producer&records_per_page=28&first=113)

25. Veal (2007 : 56), donne pour exemple la manière dont Lee Perry varie les titres des versions de morceaux produits avec Bob Marley et les Wailers lors de leur travail en commun dans les années 1969-1971.

morceau n'est plus seulement repris par son producteur originel pour enrichir son répertoire ; s'il a du succès, il est immédiatement copié et repris par tout le monde musical jamaïcain. Le *Real Rock*\* cité ci-dessus, dont Coxsonne sort treize versions en quinze ans, est parallèlement repris par quasiment tous les producteurs de l'époque : au moins dix-huit d'entre eux l'utilisent, pour plus d'une trentaine de versions<sup>26</sup>. La multiplication des reprises conduit finalement à une situation apparemment paradoxale au début des années 1980, quand il devient rare qu'un tube ne soit pas une reprise (*ibid.* : 267). Pour ne prendre qu'un exemple représentatif, en 1984, les trois premiers morceaux du hit-parade jamaïcain (Chang et Chen, 1998 : 227), le *Lick Shot*\* de Michael Palmer, le *Pass the Tu Shung Peng*\* de Frankie Paul et le *Body Move*\* de Yellowman sont tous trois des reprises de morceaux bien plus anciens, respectivement le *Mad Mad*\* (de Alton Ellis, production Coxsonne de 1967), le *Darker Shade of Black*\* (par Jackie Mittoo et les Soul Vendors, une production Coxsonne de 1968), et enfin le *I'll Never Let You Go*\* (par Slim Smith & The Uniques, encore une production Coxsonne de 1967).

En 1967, Ruddy Redwood passait la première *version* dans un *sound system* de Kingston. Quinze ans plus tard, les *sound systems* ne diffusent quasiment plus que des reprises. Celles-ci sont devenues si dominantes que les notions même d'original et de reprises ont perdu de leur pertinence. On ne parle plus alors de *versions*, mais de *riddims* et de *tunes*, les premiers constituant la structure de base, très souvent une reprise, sur laquelle se multiplient les secondes. La seconde partie de cette étude se propose donc d'analyser comment le *riddim* a émergé progressivement parallèlement à la multiplication des reprises.

## Rythme et *riddim*

Le *riddim* est, de manière assez évidente, le mot utilisé en patois jamaïcain pour désigner le rythme. Cette section se propose de montrer comment il est devenu l'élément central de la

26. D'après la base de référencement en ligne : [www.reggaeid.co.uk](http://www.reggaeid.co.uk). Les chiffres donnés ne sont pas tout à fait précis, parce qu'une partie des versions du *Real Rock* ne sont pas exactement datées.

Des versions au riddim

musique jamaïcaine, c'est-à-dire la structure fondamentale reprise dans les différentes versions d'un morceau, les différentes *tunes* ou *songs*.

### Rocksteady et early reggae : le rythme d'abord

Le *rocksteady* constitue, à la fin de l'année 1966, une rupture radicale, avec le *ska*, du fait de l'importance qu'il accorde à la rythmique. Le morceau considéré comme le premier *rocksteady* enregistré (Chang et Chen, 1998 : 38), le *Take It Easy*\* de Hopeton Lewis (production Merritone, Winston Blake, enregistrée en octobre 1966), est représentatif de cette évolution. Les morceaux de *ska* accordaient une très grande importance au côté mélodique. Les instrumentaux consistaient souvent en une succession de performances solos de différents cuivres (Veal, 2007 : 30), sur une structure rythmique simple, reléguée à un rôle secondaire<sup>27</sup>. La situation change brutalement avec *Take It Easy*\*. Le nombre d'instruments est drastiquement réduit à trois : basse (Bryan Atkinson), batterie (Joe Isaacs), et guitare (Lyn Taitt). Cette dernière est en outre largement cantonnée à un rôle rythmique, marquant la syncope, et ses seules excursions mélodiques consistent à reprendre la phrase de basse. Derrière la voix de Hopeton Lewis, il n'y donc plus qu'une rythmique.

Lyn Taitt, guitariste et arrangeur au studio Treasure Isle de Duke Reid, dominant le paysage musical jamaïcain à la fin des années 1960, a un rôle décisif dans cette nouvelle orientation musicale<sup>28</sup>. Dans son célèbre morceau *Soul Food*\* (production Lynford Anderson, avec Lee Perry, 1967), il donne, en appelant les différents instruments un à un, une excellente illustration de la création musicale, de la construction d'un rythme, à l'époque du *rocksteady*. Cette instrumentale est introduit comme suit :

« My recipe for soul food,  
Give me some soul bassie,  
A skinful of drums,

27. Un exemple : le *Seven Wonders of the World*\* des Prince Buster All Stars, une production de Prince Buster, 196X.

28. Cf. le livret de Harry Hawke pour la compilation *Hold Me Tight – Anthology 65-73 – Lyn Taitt & The Jets*.

A tickle of ivory Gladdy<sup>29</sup>,  
 A dash of ska Hux<sup>30</sup>,  
 A few strings of Lyn Taitt,  
 Mix down, huh!  
 Do you like it?  
 Soul food! »

Lyn Taitt exprime ici parfaitement la nouvelle hiérarchie et le rôle des instruments à partir de 1967. L'instrument principal est la basse, dont la ligne ou la phrase crée l'« âme » du morceau, suivie de la batterie qui enivre<sup>31</sup>, puis du clavier et des guitares, qui « chatouille » et « égaiant »<sup>32</sup>. Quelques années plus tard, en 1972, en pleine période *early reggae*, Errol « ET » Thompson, un des principaux ingénieurs du son des années 1970, donne également sa recette musicale. Dans le morceau *Ordinary Version Chapter 3\**, produit par Clive Chin en 1972 et mixé par ET lui-même, il nous apprend « comment opérer » :

« Right now I'm gonna show you how to operate, right?  
 Watch the bass now,  
 Hear the bass doin' its sound round.  
 Watch, just listen the bass,  
 See, it makes the girls dem a wiggle dem waist.  
 Alright, listen the drums then,  
 Dem drums dem will make you comin' now high, right?  
 Listen the guitar then now,  
 Hear dem guitar dem sharp and nice,  
 Dem guitar dem will make you teeter.  
 Listen everything now, do it! »

La liste des instruments est réduite à trois, basse, batterie et guitare, dans une hiérarchie semblable à celle de Lyn Taitt dans *Soul Food\**. La basse est encore l'élément premier, complétée par

29. Gladstone Anderson, piano/clavier.

30. Hux Brown, guitare.

31. Un « *skinful* », en anglais, est la quantité d'alcool nécessaire pour s'enivrer.

32. Traductions imprécises de « *tickle* » et « *dash* ».

### Des versions au riddim

la batterie, tandis que la guitare n'a plus qu'un rôle de soutien rythmique. Ces deux morceaux, représentatifs des débuts, respectivement, du *rocksteady* et du reggae, illustrent ce que « faire de la musique » devient en Jamaïque au tournant des années 1970 : il s'agit de « bâtir des rythmes », textuellement, « *to build riddims* ».

Un symptôme significatif de cette évolution, du déplacement du centre de gravité de la musique jamaïcaine vers la section rythmique, est la formation de duos basse/batterie, qui restent très stables sur toute la durée des années 1970, voire au-delà, alors que le monde musical jamaïcain est réfractaire à la notion de groupe tel qu'il peut exister dans le rock ou la pop, avec une équipe stable de musiciens et de chanteurs. Des duos tels que les frères Barrett (Carlton et Aston « Family Man »), « Style » Scott et « Flabba » Holt (section rythmique des Roots Radics), ou encore les célèbres Sly & Robbie (Sly Dunbar et Robbie Shakespeare, section rythmique des Revolutionaries et des Aggroators), établissent des collaborations stables et pérennes, autour desquelles gravitent différents instrumentistes, selon les besoins.

### Dub, drum'n'bass, et le son « robotique »

Cette évolution, ce centrage sur la rythmique et la phrase de basse, continue tout au long des années 1970, notamment sous l'influence du *dub*. La principale caractéristique des premiers *dubs*, par rapport aux simples versions instrumentales, est en effet une grande parcimonie instrumentale et un renforcement de la place de la basse, jusqu'au solo (Veal, 2007 : 58). Par exemple, sur l'album *Aquarius*, produit par Herman Chin-Loy en 1973, et qui est en concurrence avec les deux albums *Blackboard Jungle Dub* de Lee Perry et King Tubby et le *Java Java Java Java* des frères Clive et Vincent Chin accompagnés de Errol « ET » Thompson, pour le titre de premier album de *dub*, le morceau *Heavy Duty*\* est une illustration parfaite de ces premières tendances. La basse, omniprésente, se retrouve parfois à jouer en solo, ou seulement accompagnée de la batterie. La guitare est là pour soutenir mélodiquement la phrase de basse, tandis que d'autres instruments (clavier, cuivres) font de brèves apparitions. Même si les ingénieurs du son, en charge de mixer les versions *dub*, peuvent utiliser écho, réverbération et autres effets sonores pour habiller leur morceau, le cœur reste le même : la section rythmique, basse/batterie. Par

principe, un *dub* est un « *naked dance rhythms* », comme le dit Mikey Dread<sup>33</sup>, et il doit rester « *strictly drum'n'bass, [to] make you wind up your waist* », comme l'annonce Jah Thomas dans l'introduction du *Round 5\** du *Big Showdown 1980*, entre Scientist et Prince Jammy.

Cette évolution se poursuit au long des années 1970. Tandis que le reggae évolue vers les styles « stepper » ou « robotiques », qui reposent sur des rythmiques répétitives, le *dub* tend à devenir de plus en plus minimaliste. Un album comme *Scientist Encounters Pacman* (mixé par Scientist, 1982), à travers des *dubs* tel *Malicious Intent\**, est typique de cette dernière phase du *dub*, avant sa quasi-disparition de Jamaïque. Ainsi se clôt la phase d'accentuation de l'importance accordée au rythme, engagée avec le *rocksteady*.

### Reprise et riddim

Cette importance croissante accordée à la rythmique, au *riddim*, a des conséquences décisives sur l'évolution du rapport entre reprises et originaux.

Tout d'abord, au fur et à mesure que la section rythmique basse/batterie s'impose comme l'élément essentiel, la première brique, d'un morceau de musique jamaïcaine, les différentes versions d'un même morceau vont de plus en plus se contenter de ne reprendre que basse et batterie, voire uniquement la basse, au détriment des thèmes mélodiques. Les exemples abondent, puisque la quasi-totalité des productions du début des années 1980 sont des reprises, des *versions*, sur la base de rythmes, basse/batterie, des années 1960 et 1970. Prenons *Stop That Train\**, de Keith & Tex, produit par Derrick Harriott en 1967. Plusieurs variations DJs, la plupart produites également par Derrick Harriott, en sortent dans les années 1970 : le *Draw Your Brakes\** de Scotty (1972), le *Cool Breeze\** de Big Youth (vers 1972), ou encore le *Stop That Train\** de Clint Eastwood & General Saint (1983). Toutes ces variations reprennent, en plus de la basse et de la batterie, trois éléments essentiels de la version originale : la phrase de guitare qui signe le thème mélodique, le refrain (« *Stop that train, I wanna get on / My baby, she's leaving me now* ») ainsi

33. Dans le documentaire *Deep Roots Music / Bunny Lee story*. Cette définition du *dub* par Mikey Dread, suivie par la vidéo du mixage du *Jailhouse Rock* par Prince Jammy au King Tubby Studio est visible en ligne à l'adresse : <http://www.youtube.com/watch?v=QhDtlFmiS2U>.

## Des versions au riddim

que le thème de la chanson, la rupture amoureuse. Rien de tel dans la version de Little Harry, *Harry on the Go*\* (production Henry « Junjo » Lawes, 1983), qui à part la phrase de basse, ne reprend que très brièvement et de manière étouffée, en tout début de morceau, le thème de guitare. Des reprises plus récentes, comme le *Non Genuine*\* de General Degree (production Robert Livingston, 2005) fonctionnent sur le même principe : reprise de la rythmique, avec quelques traces des notes de guitare qui signent mélodiquement le morceau originel. Bref, au fur et à mesure que les versions se multiplient, l'élément repris devient quasiment exclusivement la section rythmique, voire la seule ligne de basse.

Ensuite, au cours des années 1970, la multiplication considérable des versions, et les libertés qu'elles s'accordent en tant que reprises, contribuent à altérer profondément le rapport à l'original. Celui-ci peut en effet se retrouver éclipsé par des reprises plus populaires, qui constituent le standard pour les reprises suivantes, plus que l'original lui-même. Cette évolution est particulièrement nette à partir du moment où est prise l'habitude de nommer les riddims, la structure reprise de morceau en morceau. Si l'habitude veut que le riddim porte le nom de la version vocale originelle, il arrive fréquemment que le nom d'un riddim fasse non pas référence à l'original, mais à la version standard, celle qui a fait sa popularité. Parmi les riddims les plus anciens et les plus populaires de l'histoire de la musique jamaïcaine, c'est souvent le cas. Par exemple, le riddim *Answer* fait référence au morceau *Answer Mi Question*\* de Dillinger (production Bunny « Striker » Lee, 1973), reprise du morceau *I Will Never Let You Go*\* de Slim Smith & The Uniques (1967). De même, le riddim *Diseases* se réfère au *Diseases*\* de Michigan & Smiley (production Henry « Junjo » Lawes, 1981), qui est lui-même une reprise du *Mad Mad*\* de Alton Ellis (Studio One, 1967). Même le *Cuss Cuss*\*, cité en introduction, ne fait pas référence au morceau original de Lloyd Robinson sorti en 1969, mais à sa reprise, également nommée *Cuss Cuss*\* et chantée par le même Lloyd Robinson, produite par Coxson Dodd en 1975. La multiplication des reprises, aux succès divers et variés, conduit finalement à une situation où le point de référence d'une série de reprises n'est plus l'original lui-même, mais la reprise, la version, standard de cet original. Le riddim, cœur des différentes versions, peut donc trouver sa forme standard dans une reprise plutôt que dans l'original lui-même. La notion de riddim se trouve ainsi séparée de celle d'original.



Enfin, si les premières versions instrumentales et DJs sont encore des reprises qui font référence directement à un morceau vocal original, la situation change au début des années 1970, et est consommée avec la sortie des trois premiers albums de *dub* en 1973. En effet, ces albums contiennent des structures rythmiques remixées qui ne font référence à aucun morceau vocal ou même instrumental antécédent ou originel. C'est le cas par exemple de *Heavy Duty*<sup>\*</sup>, sur l'album *Aquarius* de Herman Chin-Loy cité plus haut, ou du *Setta Iration Dub*<sup>\*</sup> sur le *Blackboard Jungle Dub* de Lee Perry et King Tubby. Ces *dubs* ne sont donc plus des *versions*, mais des originaux. Le rythme n'est plus seulement la structure de base reprise d'un morceau à l'autre, c'est lui qui fait l'objet de la construction, de la production originelle. Une décision symptomatique de ce renversement de la hiérarchie, entre morceau chanté auparavant considéré comme original et version rythmique, est celle de Island Records, en 1975, de sortir le single *Baby I Love You So*<sup>\*</sup> de Jacob Miller avec en face A la fameuse version dub de King Tubby, *King Tubby Meets Rockers Uptown*<sup>\*</sup>, et la version vocale en face B (Bradley, 2008 : 373-374).

Cette double évolution, multiplication des reprises et dédoublement de la production musicale jamaïcaine entre *riddim* et *tunes* est achevée lors du *sound-clash* historique entre Prince Jammy et Black Scorpio le soir du 23 février 1985 (Barrow et Dalton, 2004 : 295). Ce soir là, Jammy passe le morceau *Under Me Sleng Teng*<sup>\*</sup>, chanté par Wayne Smith, sur le premier *riddim* entièrement digital de l'histoire de la musique jamaïcaine. Le succès est immédiat et permet à Prince Jammy d'être promu au rang de King. Surtout, le *Sleng Teng* fait l'objet de plus de 80 reprises pour la seule année 1985, Jammy lui-même en produisant près d'une trentaine<sup>34</sup>, qui sont en partie compilées sur deux albums uniquement dédiés au *Sleng Teng*, le *1985 Master Mega Hits (Sleng Teng Extravaganza)* et le *Under Me Sleng Teng Extravaganza*. Tous les producteurs importants de l'époque le reprennent également. Au cours de l'année 1985, les reprises du *Sleng Teng* occupent parfois la moitié des places du Top 40 jamaïcain (Chang et Chen, 1998 : 77). Aujourd'hui, on en dénombre plus de 300 versions<sup>35</sup>.

34. [http://www.riddimguide.com/tunedb/riddim\\_Sleng%20Teng/sortby\\_year/seq\\_asc/page\\_1/](http://www.riddimguide.com/tunedb/riddim_Sleng%20Teng/sortby_year/seq_asc/page_1/)

35. [http://www.riddimguide.com/tunedb/riddim\\_Sleng%20Teng/](http://www.riddimguide.com/tunedb/riddim_Sleng%20Teng/)

### Des versions au riddim

L'évolution commencée en 1967 est arrivée à son terme. Le premier objet de création musicale est devenu le *riddim*, sur lequel les producteurs multiplient, parfois par dizaines, les *tunes*. Les albums prennent de plus en plus fréquemment la forme de « *one-riddim album* », qui, comme leur nom l'indique, enchainent les versions sur une rythmique identique, et dont le tout premier exemple remonte à 1974 avec le *Yamaha Skank* de Ruppie Edwards (label Success), construit autour de la rythmique du *My Conversation\**, des Uniques, une production Bunny « Striker » Lee de 1967. La distinction entre original et reprise laisse la place à l'opposition entre *riddim* et *tune*, reliés par la reprise.

### Les causes

Cette évolution de la musique jamaïcaine entre 1967 et 1985, qui conduit à faire de la reprise, sous la forme d'une multiplicité de *tunes* pour un *riddim*, le principe de création et de production, est liée à un ensemble de facteurs structurels, tant du côté du mode de consommation que de celui du mode de production musicales, réalisés par un certain nombre d'individualités au rôle décisif. Dans cette analyse des causes de l'évolution de la structure de production de la musique jamaïcaine, une attention toute particulière sera apportée à la dimension économique, qui, sans préjuger de l'importance des autres aspects, apparaît comme cruciale.

### La demande

Cette évolution de la musique jamaïcaine, vers la multiplication des variations sur un même rythme, correspond d'abord à la manière dont elle est consommée. Son usage premier et principal est la danse (Maysles, 2002 : 92). Symptôme significatif de cet état de fait, les rares musiciens jamaïcains à avoir voulu enregistrer de la musique destinée uniquement à l'écoute (ce qu'on a appelé le jazz jamaïcain) l'ont fait à l'étranger. Monty Alexander (piano), Ernest Ranglin (guitare), Roland Alphonso (saxophone), ou encore Rico Rodriguez (trombone), même s'il leur arrive de participer à des enregistrements en Jamaïque, mènent l'essentiel de leur carrière d'instrumentistes au Royaume-Uni et aux États-Unis, du moins à partir de la fin des années 1960

et du début des années 1970, quand l'aspect mélodique et les performances de solistes caractéristiques du *ska* laissent la place – sans disparaître totalement néanmoins – au *rocksteady* puis au reggae, qui mettent l'accent sur la rythmique. Pour prendre l'exemple d'Ernest Ranglin, des quatre albums parus sous son nom<sup>36</sup> pendant la période étudiée ici, entre 1967 et 1985, les deux premiers, *Boss Reggae* (1969) et *Ranglin Roots* (1976) sont enregistrés en Jamaïque, tandis que les deux suivants, *Ranglypso* (1976) et *From Kingston JA to Miami USA* (1983) sont produits et enregistrés à l'étranger.

Par ailleurs, le lieu de consommation de la musique jamaïcaine est le *dancehall*, la piste de danse d'un *sound system*, institution centrale dans la culture musicale jamaïcaine (Veal, 2007 : 42). Or, un *selector*, lorsqu'il passe ses morceaux, doit éviter deux écueils symétriques : frustrer son auditoire, par des morceaux trop courts, et le lasser, par des morceaux trop répétitifs. La multiplication des *versions* est la solution idéale. Elle permet au *selector* de faire durer le succès d'une rythmique en en passant successivement plusieurs versions (*ibid.*, p. 86).

Le mode de consommation de la musique jamaïcaine, par la danse, dans le *dancehall*, s'accommode donc parfaitement avec la double évolution que celle-ci connaît entre 1967 et 1985, c'est-à-dire une accentuation de l'importance du rythme et la multiplication des *versions*. Cependant, la musique jamaïcaine est loin d'être la seule musique produite essentiellement pour être dansée. Elle est pourtant la seule à avoir évolué vers le dualisme *riddim/tune*, avec un rôle prédominant accordé à la reprise. Si cette évolution répond à l'usage qui est fait de la musique en Jamaïque, à son mode de consommation, ses causes les plus profondes se situent dans le mode de production.

### *Le produit*

Un des premiers corrélats de ce mode de consommation est que le produit principal de la production musicale jamaïcaine prend la forme du single (Toynbee, 2008 : 9, Barrow & Dalton, 2004 : X). Dès la fin des années 1960, un morceau passe en général par la séquence de sup-

36. <http://www.roots-archives.com/artist/90>

ports *dubplate*, *single*, et enfin *album*. Les *dubplates* correspondent aux tout premiers pressages d'un morceau. Disponibles à quelques exemplaires, ils sont diffusés par leur producteur, à titre exclusif, à quelques *sound systems*. Pressés sur un support physique plus fragile, leur durée de vie courte garantit une exclusivité à court terme (Veal, 2007 : 53). S'il apparaît que le morceau a du succès, il est ensuite édité, passée la période d'exclusivité, sous formes de singles, et devient donc disponible pour le grand public. Enfin, il peut être regroupé avec d'autres morceaux sur un album. Contrairement à d'autres genres musicaux, la musique jamaïcaine n'a donc pas l'album comme premier produit, mais bien le single, et de très nombreux morceaux ne sont disponibles que sous ce format. Certains artistes-chanteurs, même au grand succès, ne réalisent d'ailleurs aucun album, même si leurs singles peuvent par la suite être regroupés sous forme de compilations. Stranger Cole constitue un exemple extrême (Barrow & Dalton, 2004 : 40) : ce chanteur de la première moitié des années 1960 est à l'origine des plus grands tubes de Duke Reid à l'époque. Il n'a cependant jamais eu le droit à un album, ni même à une compilation. Ses morceaux ne sont disponibles que sous la forme de singles – d'époque, ou dispersés sur des compilations variées. La production d'albums en tant qu'unité cohérente – et non simple collection de morceaux –, composée par un groupe au sens où le rock l'entend (comprenant basse, batterie, guitare, clavier et chant), commence au début des années 1970, avec en perspective le marché mondial. Le *Catch a Fire* des Wailers, produit par le label britannique Island Records en 1973 avec en perspective le marché anglais, peut être considéré comme le premier d'entre eux (Chang et Chen, 1998 : 49). La production d'albums reste ensuite réservée à quelques très grands artistes (Burning Spear, Dennis Brown, etc.), ou à des tentatives plutôt « conceptuelles », comme les trois premiers albums de *dub* cités plus haut. Leur nombre, comme la quantité produite, restent limités. Un symptôme de cette dominance du format du single, qui a perduré jusqu'à aujourd'hui, est le fait que la première usine de fabrication de disque laser en Jamaïque, la Laser Works fondée en 1999, s'est spécialisée dans la production de CDs portant des singles (Nurse, 2001 : 19).

Ce produit de base de la production jamaïcaine, le single, n'incite aucunement, évidemment, à la formation de groupes stables. Il pousse plutôt à la recherche du tube, par la multiplication et la variété des collaborations. Par ailleurs, l'existence d'une phase de test, par l'intermédiaire

des *dubplates* exclusives, avant l'édition sous forme de singles ou d'albums, invite à multiplier les tentatives, les variations, pour trouver celle qui pourra percer. Tout cela contribue à la profusion de *versions*.

### *La chaîne de production*

#### *Le producteur comme entrepreneur*

La multiplication des reprises et l'accent mis sur le rythme découlent également de la structure de production de la musique jamaïcaine. Avant la consommation d'un morceau, dans le *dancehall*, la chaîne de production regroupe toute une variété d'acteurs, réunis par un producteur. Celui-ci, entrepreneur et véritable propriétaire d'un morceau, doit engager toute une série d'individus, depuis la section rythmique, bassiste et batteur, jusqu'aux interprètes, DJs ou chanteurs, en passant par les différents instrumentistes et les ingénieurs du son qui interviennent à différentes phases de la production (Toynbee, 2008 : 7). Par ailleurs, les studios d'enregistrement sont rares, un peu plus de sept seulement étant en activité au début des années 1980 (Nurse, 2001 : 15), et donc dans leur très grande majorité les producteurs sont contraints d'en louer un pour pouvoir produire. Le producteur est le seul à toucher un véritable profit, tous les autres acteurs qui interviennent ne sont payés, souvent à la durée, que pour fournir un service, une prestation. D'ailleurs, le premier but d'un chanteur ou d'un instrumentiste compétent est, dès qu'il a accumulé un petit pécule, de devenir lui-même producteur, seule manière de devenir véritablement indépendant, de réussir à capter les bénéfices liés à son succès. Augustus Pablo (mélodica), Sly & Robbie (basse/batterie), tout comme Gregory Isaacs, Linval Thompson, Dennis Brown ou encore Sugar Minott (tous les quatre chanteurs) deviennent ainsi producteurs dès que leur succès le leur permet. Pour prendre l'exemple du premier<sup>37</sup>, Gregory Isaacs chante son premier morceau en 1968, produit par Rupie Edwards, puis il devient son propre producteur pour la

---

37. Toutes les informations citées par la suite sont tirées du site : [www.reggaeid.co.uk](http://www.reggaeid.co.uk)  
[http://www.reggaeid.co.uk/artists.php?view=songs&artist=Gregory%20Isaacs&sort=song\\_year&sort=song\\_year&records\\_per\\_page=28&first=1](http://www.reggaeid.co.uk/artists.php?view=songs&artist=Gregory%20Isaacs&sort=song_year&sort=song_year&records_per_page=28&first=1)

première fois en 1970, expérience répétée en 1974. À la fin des années 1970 et au début des années 1980, la très grande majorité de ses morceaux sont produits par lui-même, lui permettant de tirer tout le bénéfice de leur succès.

Cet état des choses est permis par un encadrement institutionnel dans lequel propriété intellectuelle et droits d'auteur sont peu ou mal protégés. Dans les années 1960 et 1970, la production musicale jamaïcaine est, comme l'ensemble du secteur artistique, couverte par la loi de 1913 sur le droit d'auteur, adaptée de la loi anglaise sur le même sujet de 1911 ; mais l'administration chargée de l'application et de la gestion de ces régulations n'a qu'un rapport superficiel avec le monde musical jamaïcain (Howard, 2008 : 2-3). Elle est en effet incarnée dans une branche locale de la Performing Rights Society anglaise (équivalent de la SACEM française), qui se concentre essentiellement sur la protection des droits des artistes anglais. L'indépendance de la Jamaïque, en 1962, ne conduit pas à son remplacement par une administration nationale. Dans ces conditions, la défense des droits de propriété intellectuelle se fait de manière décentralisée. Au début des années 1960, Coxson Dodd, bientôt suivi par d'autres producteurs, fonde sa propre société d'éditions pour administrer ses droits, la Jamrec (Jamaica Recording and Publishing Company) (*ibid.* : 13). Cette évolution ajoute à la complexité de la situation et renforce considérablement la position des producteurs, qui incluent naturellement les performances enregistrées des artistes dans leurs propres droits. Face à ce déséquilibre, musiciens et chanteurs, représentés par la FJA (Jamaica Federation of Musicians) et l'AAU (Affiliated Artists Union), tentent d'obtenir, dans la deuxième moitié des années 1970, une révision de la réglementation et de l'administration des droits d'auteur. Face à l'hostilité des producteurs, c'est un échec (*ibid.* : 17). Il faudra attendre 1993 pour qu'une réglementation mise à jour soit finalement votée par le parlement jamaïcain, et 1999 pour qu'une administration centrale ad hoc, la JACAP (The Jamaica Association of Composers, Authors and Publishers) soit mise en place et s'engage dans un contrôle effectif (Nurse, 2001 : 19). Dans les années 1960 et 1970, les droits d'auteur sont donc peu protégés, et uniquement par des sociétés d'éditions possédées par des producteurs à titre individuel, ce qui ne fait que renforcer leur position « au sommet de la hiérarchie » (Toynbee, 2008 : 7) de la chaîne de production musicale.

*Minimisation des coûts et multiplication des reprises*

Le bénéfice du producteur dépend d'une part des revenus qu'il arrive à tirer d'un morceau – d'abord par la prime consentie par les *sound systems* qui veulent jouir de l'exclusivité des premières *dub plates*, puis par les ventes de singles et d'albums, si la production va jusque là –, et d'autre part de ses coûts de production, qui dépendent uniquement du nombre d'acteurs mobilisés pour la construction du morceau et des salaires qui leur sont versés. L'objectif du producteur est donc, simplement, de maximiser son revenu et de minimiser ses coûts.

Pour ce qui est des coûts, le producteur a intérêt à minimiser le nombre d'acteurs intervenant sur ses morceaux. Au-delà du tandem basse/batterie et de la guitare, incontournables – du moins avant l'arrivée du son machine –, le nombre d'instrumentistes tend ainsi à se réduire drastiquement. Les cuivres et autres instruments purement mélodiques, notamment, tendent à disparaître. Même sur les morceaux instrumentaux, on se contente en général d'un seul instrumentiste, soliste.

Par ailleurs, ce qui prend le plus de temps, coûte le plus cher, et présente également le plus de risques dans la construction d'un morceau, est l'enregistrement de la base rythmique. La solution la plus simple et la plus efficace est alors de faire jouer à la section rythmique employée pour l'occasion un rythme déjà connu, ou bien même de réutiliser une rythmique déjà enregistrée (Manuel et Marshall, 2006 : 448). Une fois cette première étape franchie, une fois les pistes rythmiques disponibles, enregistrer des DJs et chanteurs ne coûte presque rien. Cela prend moins de temps et nécessite moins de personnes que l'enregistrement des pistes instrumentales. Par ailleurs, le « flot interminable »<sup>38</sup> de candidats chanteurs et DJs fait que la concurrence est intense, et le salaire proposé pour interpréter une chanson n'est pas vraiment élevé. Une scène du documentaire *Deep Roots / Ghetto Riddims* rend une image générale du monde de la musique jamaïcaine : le producteur Jack Ruby est assis à l'extérieur de son studio pour ses auditions hebdomadaires, et écoute l'un après l'autre des candidats chanteurs<sup>39</sup>. Les auditions du dimanche

38. « Never-ending stream », voir Power et Hallencreutz (2002 : 1845).

39. Visible en ligne : [http://www.youtube.com/watch?v=Zto\\_9yNRbbM](http://www.youtube.com/watch?v=Zto_9yNRbbM) et <http://www.youtube.com/watch?v=NAdmUQA8tY>.

pour enregistrer au Studio One sont alors les plus courues, et, selon Clement Coxsone Dodd lui-même, peuvent attirer, dans les années 1970, jusqu'à deux ou trois cents candidats<sup>40</sup>. Après cette première sélection, les heureux candidats se retrouvent à enregistrer, les uns à la suite des autres, leurs chansons sur les *rhythm tracks* que le producteur a à sa disposition, comme l'illustre parfaitement la session d'enregistrement de Bunny « Striker » Lee dans le studio de King Tubby, visible dans le même documentaire *Deep Roots / Bunny Lee Story*<sup>41</sup>.

Cette division de la production musicale jamaïcaine en deux étapes, la première, la mise en place des pistes instrumentales, c'est-à-dire de la structure rythmique, étant bien plus coûteuse que la seconde, l'enregistrement des voix, incite naturellement à développer deux caractéristiques de la musique jamaïcaine décrite plus haut : multiplier les versions sur un même *riddim*, pour augmenter les chances de décrocher un tube, et réutiliser de vieux rythmes, déjà bien connus, qui constituent des valeurs sûres et évitent au producteur de prendre le risque de construire lui-même un rythme, potentiellement risqué.

Cette contrainte sur les coûts de production est aggravée par la loi sur le prix du disque passée par le ministre du Commerce et de l'Industrie M. Robert Lightburn juste avant les élections de 1972. Cette nouvelle régulation fixe le prix maximum d'un disque à sept shillings et six pences, et il devient alors impossible pour les producteurs de tirer un bénéfice supplémentaire de la vente de morceaux en avant-première, vendus parfois, à l'époque, jusqu'à dix-sept shillings et six pences, selon le producteur Rupie Edwards (Bradley, 2003 : 385-386). Conséquence immédiate, le retour sur investissement dans le secteur musical s'est trouvé brutalement réduit, et, pour citer le même Rupie Edwards, « c'est à ce moment que l'idée de la version a décollé parce que ça ne te coûtait pas de frais de séances supplémentaires pour sortir à nouveau la même rythmique » (*ibid.* : 386). Celle-ci tend à devenir le principal produit, celui dont un producteur peut espérer le maximum de bénéfices. En effet, si le prix du disque est limité, celui des bandes

40. Interview de Clement « Coxsone » Dodd par Steve Baker (New York, 2000) pour la compilation *Studio One Rockers* (SJR, 2001).

41. Visible en ligne : [http://www.youtube.com/watch?v=C\\_j7Yq3RQLI](http://www.youtube.com/watch?v=C_j7Yq3RQLI) et <http://www.youtube.com/watch?v=OYg082jux-A>.



d'enregistrement ne l'est pas. Un single, même à succès, proposé dans le commerce génère donc moins de revenus que la vente de la bande portant l'enregistrement de sa rythmique à d'autres producteurs. Cette bande devient un objet central du marché interne au monde de la production musicale. Toujours selon Rupie Edwards (*ibid.*), « en ce temps-là, [...] les producteurs achetaient et vendaient tout le temps des rythmiques ». Contraintes de coût et limitation du prix du disque ont donc comme effet de déplacer le produit de base générateur de profit du single portant le morceau (*tune*) à la bande portant la rythmique (*riddim*).

### Conséquences

Si l'on privilégie l'explication de l'évolution de la musique jamaïcaine par la question des coûts exposée précédemment, on peut mettre en avant plusieurs effets qui lui sont liés.

Tout d'abord, si la partie de la production musicale la plus coûteuse et la plus risquée, en termes de succès, est celle de l'enregistrement des pistes instrumentales rythmiques, on s'attend à observer que les producteurs qui sont propriétaires de leurs studios et qui y emploient leurs propres instrumentistes (leur *backing band*) sur une base régulière, se permettent de prendre plus de temps et de risques pour mettre au point de nouveaux rythmes, tandis que les producteurs indépendants devraient se concentrer essentiellement sur des reprises. Et c'est effectivement ce que l'on constate. Par exemple, Clement « Coxson » Dodd, est propriétaire de son propre studio, le Studio One, dès 1962 (Barrow et Dalton, 2004 : 18), et y regroupe un ensemble de musiciens qui, bien qu'enregistrant sous des noms très variés (le plus courant étant Sound Dimension), reste stable, autour de Leroy Sibbles (basse), Bunny Williams (batterie), Eric Frater (guitare) et surtout Jackie Mittoo (clavier et arrangeur) (*ibid.* : 90). Coxson innove en salariant ses musiciens, auparavant payés à la prestation, ce qui lui revient bien moins cher<sup>42</sup> puisque l'activité est intense. Conséquence de cet investissement précoce, Coxson est crédité<sup>43</sup> de 109 *riddims* et 446 *tunes*, ce qui le place très largement en tête des *riddim makers* jamaïcains. Autre exemple, la coopération entre le producteur Joseph « Jo Jo » Hoo Kim, propriétaire du studio Channel

42. Lloyd Bradley, livret de la compilation *Studio One Roots* (SJR, 2001).

43. Tous les chiffres cités ici sont issus de [www.riddimbase.org](http://www.riddimbase.org) qui recense environ 38 000 morceaux et 3 200 *riddims*.

## Des versions au riddim

One à partir de 1972, et le duo basse/batterie Sly & Robbie aboutit à la production de 33 *riddims* et 197 *tunes*. À l'inverse, on accorde à Linval Thompson, qui n'a pas de studio en propre, la paternité de 61 *tunes*, pour seulement 2 *riddims*. Dans la même situation, Bunny « Striker » Lee, le plus grand producteur des années 1970 – ou du moins le plus prolifique –, est crédité de 234 *tunes* pour « seulement » 20 *riddims*. L'image d'ensemble est claire. Pour les quelques producteurs propriétaires de leur studio, le rapport entre nombres de *riddims* et de morceaux est d'un à quatre ou cinq, pour ceux qui n'ont pas cette chance, il est d'un à dix ou plus. L'investissement dans un studio et le recrutement d'un groupe de musiciens donnent ensuite la liberté de prendre le temps et les risques de construire des *riddims*. Les producteurs indépendants sont, eux, largement contraints de se cantonner dans la reprise, et la déclinaison de *riddims* bâtis par d'autres.

Une autre illustration de ce lien entre nombre de versions d'un même *riddim* et problème de coûts de production, se trouve dans l'histoire économique de la Jamaïque – assez tourmentée à partir du milieu des années 1970. En 1973 en effet, avec le premier choc pétrolier, le monde entre en crise, et le cours de la bauxite, principale ressource naturelle et source de revenus de la Jamaïque, s'effondre, entraînant avec lui le reste de l'économie. Pays très spécialisé, la Jamaïque souffre de la contraction de l'activité économique mondiale. En 1973 et 1974, le PNB se contracte respectivement de 5,49 % et 4,23 %<sup>44</sup>. En 1977, après quelques années de répit et suite au second choc pétrolier, le gouvernement jamaïcain est obligé de faire appel au FMI (Bernall, 1984 : 54), qui lui impose tout un ensemble de réformes structurelles dont l'effet, à court terme, est de précipiter une très grande partie de la population dans la misère : le revenu médian hebdomadaire chute de plus de 25 % en 1978 (*ibid.* : 55). Le pays connaît d'importantes violences lors des élections de 1980 (Veal, 2007 : 186). Or, ces deux moments, 1973-1974 puis début des années 1980, correspondent aux deux grandes phases d'extension du phénomène de reprise dans la production musicale. Prenons pour exemples<sup>45</sup> les trois *riddims* les plus populaires de l'histoire de la Jamaïque, tous produits par Coxson. Le *Real Rock\**, produit en 1967, est repris pour la première fois en

44. Tous ces chiffres sont issus des comptes nationaux jamaïcains, et sont disponibles, par exemple, auprès de la Banque mondiale : <http://go.worldbank.org/SXFGOL66F0>.

45. Tous les chiffres cités ensuite sont tirés de [www.riddimbase.org](http://www.riddimbase.org) et de [www.riddimguide.com](http://www.riddimguide.com). Ce ne sont que des approximations, puisqu'une partie des morceaux recensés n'est pas datée.

1975, et fera l'objet de 7 reprises entre cette date et 1979. Entre 1980 et 1984 (inclus), il sera repris 37 fois. Le *Answer\** (*alias Never Let Go*), produit également en 1967, est repris pour la première fois en 1973 et cinq versions, au total, sortent entre 1973 et 1979. Entre 1980 et 1984 (inclus), ce sont 43 versions qui en sortent. Enfin, le *Heavenless\**, instrumentale de Don Drummond & The Skatalites produit par Coxsonne en 1968<sup>46</sup>, est repris pour la première fois en 1976, pour un total de quatre versions avant 1979. Entre 1980 et 1984, il est repris 31 fois. L'impression générale qui se dégage est que le premier choc pétrolier, et la paupérisation qui s'ensuit, donnent naissance au phénomène de reprises, tandis que la crise économique et sociale intense qui touche la Jamaïque à partir de 1980 en décuple l'ampleur. À chaque étape de l'approfondissement de la crise économique et sociale, le phénomène de reprise se développe.

#### Les acteurs

Si la structure de production de l'industrie musicale jamaïcaine, conjuguée à un contexte de crise économique sévère, qui s'aggrave tout au long des années 1970, semble donc bien être un facteur déterminant de la marche vers la forme *riddim/tunes*, cette évolution n'en reste pas moins réalisée par des individus qui, s'ils n'en sont peut-être pas la cause en dernière analyse, en sont les acteurs.

Tout d'abord, la naissance de standards, repris sous forme de *riddims*, doit beaucoup à l'immense succès des rythmes construits par Clement « Coxsonne » Dodd au Studio One à la fin des années 1960 et au début des années 1970, avec Jackie Mittoo comme arrangeur et Leroy Sibbles à l'origine des phrases de basse qui structurent les *riddims* séminaux de l'époque (Chang et Chen, 1998 : 77 et 181). Les productions Studio One, qui deviennent rapidement des classiques, forment un point de référence favorable à l'émergence des reprises. Par ailleurs, les rôles de Lyn Taitt et de U-Roy ont déjà été soulignés, le premier pour avoir défini le son *rocksteady*, appuyant la structure rythmique au détriment des thèmes mélodiques, le second pour avoir, par son succès, ouvert les studios d'enregistrement aux DJs, et donc conduit à la multiplication des *versions*.

46. Ce morceau est lui-même une reprise d'un morceau plus ancien, mais c'est Coxsonne et Don Drummond qui fixent la forme standard de ce *riddim*.

Deux autres individus jouent un rôle décisif dans la multiplication des versions, King Tubby et Bunny « Striker » Lee. Le rôle de Tubby comme pionnier du *dub* est bien connu<sup>47</sup>. Mais son génie pour ce qui concerne mixage et traitement du son a une autre conséquence que le développement de ce nouveau genre. Il contribue directement à l'éclatement de la structure de production musicale jamaïcaine et à la multiplication des reprises. En effet, à partir du début des années 1970, il devient habituel pour une grande partie des producteurs indépendants de laisser les pistes d'un enregistrement à Tubby pour que celui-ci les mixe en un véritable morceau, vocal ou *dub* (Barrow et Dalton, 2004 : 219). Les principaux producteurs prennent l'habitude, dans le courant des années 1970, de faire passer leurs enregistrements par le « traitement de Tubby<sup>48</sup> » avant son édition, ce qui contribue à transformer le rapport à la production d'un morceau : celui-ci n'est plus un tout, mais éclate en un ensemble de pistes, qui doivent être arrangées, mixées, en un morceau ou en plusieurs versions. Par ailleurs, l'importance acquise par Tubby donne aux ingénieurs du son en général un rôle décisif dans la chaîne de production musicale, contribuant à son éclatement et à la multiplication des acteurs et des auteurs (Veal, 2007 : 91). Enfin, l'intense circulation au King Tubby's Studio favorise la rapide diffusion des standards. King Tubby contribue donc sans conteste, non seulement à l'installation du *dub* comme genre musical, mais aussi, au-delà, à celle du principe de reprise au cœur de la production musicale. Enfin, l'homme qui incarne ce principe de la reprise à partir du début des années 1970 est Bunny « Striker » Lee. Ce producteur indépendant, actif de la fin des années 1960 à la fin des années 1980, réputé au milieu des années 1970 pour sa capacité à faire des tubes (« *strike* »), a une production prolifique (Barrow et Dalton, 2004 : 103), qui n'hésite pas à recourir extensivement à la reprise de vieux morceaux de Treasure Isle et Studio One (*ibid.*, p. 152). C'est lui qui installe véritablement dans les habitudes de l'industrie musicale jamaïcaine le fait de réutiliser de vieux *riddims* et d'en enregistrer rapidement une série de *versions*, et qui montre que c'est une excellente stratégie pour décrocher des tubes au moindre coût.

Ainsi, si la reprise répond aux modes de consommation et de production de la musique jamaïcaine, le fait qu'elle en devienne principe de création est réalisé par une série d'acteurs, aux rôles décisifs entre la fin des années 1960 et celle des années 1970.

47. Voir par exemple Veal (2008 : 108-112).

48. « Tubby *treatment* » (Barrow et Dalton, 2004 : 215).

## Conclusion

Entre 1967 et 1985, la musique jamaïcaine connaît une évolution décisive, qui aboutit, au milieu des années 1980, à la mise en place de la structure de production spécifique au *dancehall* jamaïcain, extrêmement stable depuis maintenant un quart de siècle : la distinction entre la construction des rythmes (*riddim building*) et l'enregistrement des morceaux, un *riddim* servant de support à un grand nombre – parfois des centaines – de morceaux. La reprise est, non pas une forme de production secondaire ou annexe, mais bien le principe même de la production musicale jamaïcaine.

Cette situation est le résultat d'une double évolution qui s'étend sur un peu moins d'une vingtaine d'années : la multiplication des *versions* et l'émergence du rythme comme fondement de la création musicale. Si elle répond au mode de consommation essentielle de la musique jamaïcaine, par la danse, dans le *dancehall*, et si elle est réalisée par une série d'individus décisifs, producteurs et/ou ingénieurs du son (tels Clement « Coxson » Dodd, Bunny « Striker » Lee, King Tubby, et Prince/King Jammy) ou instrumentistes et chanteurs (comme Lyn Taitt, Jackie Mittoo, Leroy Sibbles, ou U-Roy), cette double évolution est avant tout la conséquence du mode de production musicale, caractérisé par le single comme support de production essentiel, l'absence de droits de propriété intellectuelle, un renouvellement constant des collaborations musicales, le tout prenant place dans un contexte de très forte contrainte économique, nécessitant de réduire au maximum les coûts de production.

Cet ensemble de facteurs conduit naturellement à isoler l'étape première, la plus complexe, la plus coûteuse et la plus risquée, de la production musicale, la construction du rythme, pour pouvoir ensuite en multiplier reprises, variantes et *versions*. Si le résultat alimente les arguments critiques sur le côté répétitif de la création musicale jamaïcaine, il remet fondamentalement en cause la notion d'original et le caractère secondaire des reprises, en en renversant les rôles et la hiérarchie. Le *riddim*, héritier de l'original, ne peut être écouté en tant que tel, il est une structure de création qui n'existe que dans la variété des *tunes* qu'il génère.

## Bibliographie

- BARROW Steve et DALTON Peter (2004), *The Rough Guide to Reggae*, Londres, Rough Guides Ltd, 496 p.
- BERNAL Richard L. (1984), « The IMF and Class Struggle in Jamaica, 1977-1980 », *Latin American Perspectives*, vol. 11, n° 3, p. 53-82.
- BRADLEY Lloyd (2008), *Bass Culture : Quand le reggae était roi*, trad. française, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Allia, 636 p.
- CHANG Kevin O. et CHEN Wayne (1998), *Reggae Routes*, Philadelphie, Temple University Press, 246 p.
- CONSTANT Denis (1982), *Aux sources du reggae : Musique, société et politique en Jamaïque*, Marseille, Parenthèses, 155 p.
- HOWARD Dennis. (2008), « Copyright and the Music Business in Jamaica – Protection for Whom? », article présenté lors du V<sup>e</sup> Symposium international du Centre d'études des Caraïbes au Brésil, du 30 sept. au 3 oct. 2008.
- MANUEL Peter et MARSHALL Wayne (2006), « The Riddim Method: Aesthetics, Practice, and Ownership in Jamaican Dancehall », *Popular Music*, Cambridge University Press, n° 25, p. 447-470.
- MAYSLES Philip (2002), Dubbing The Nation, in *Small Axe*, Duke University Press, n° 11, p. 91-111.
- NURSE Keith (2001), « The Caribbean Music Industry », rapport préparé pour la Caribbean Export Development Agency (Barbade) en avril 2001.
- POWER Dominic et HALLENCREUTZ Daniel (2002), « Profiting from Creativity? The Music Industry in Stockholm, Sweden and Kingston, Jamaica », *Environment and Planning A*, vol. 34, p. 1 833-1 854.
- SHAPIRO Peter (2005), *Turn the Beat Around: The Secret History of Disco*, New York, Faber & Faber, 384 p.
- STOLZOFF Norman C. (2000), *Wake the Town & Tell the People: Dancehall Culture in Jamaica*, Londres, Duke University Press, 298 p.
- TOYNBEE Jason (2008), « Copyright and the Conditions of Creativity: Social Authorship in Reggae Music and Open Source Software », CRESC Working Papers Series, working paper n° 60.
- VEAL Michael E. (2007), *Dub, Soundscapes & Shattered Songs in Jamaican Reggae*, Middleton, Wesleyan University Press, 352 p.

## Sites Internet

[www.jamrid.com](http://www.jamrid.com)

Ce site propose la base de données Jamaican Riddimdirectory de Selecta, qui inclut celle de Pupa Vlado, Original Reggae Riddims Dot Com (plus de 34 000 morceaux), ainsi que celle de Robert Camphouse, Camphouse Riddim Index (plus de 4 000 morceaux), toutes deux disponibles sur le site, et complétées à partir des contributions de Selecta lui-même et de celles des internautes.

[www.reggaeid.co.uk](http://www.reggaeid.co.uk)

Cette base de données, qui se développe en ligne depuis 2004, comprend également celle de Pupa Vlado, Original Reggae Riddims Dot Com, complétée par les contributions des adhérents. Elle référence, au début de l'année 2010, plus de 52 000 morceaux, ainsi que 2 444 albums.

[www.riddimbase.org](http://www.riddimbase.org)

Proposée par le site allemand [www.dancehallmusic.de](http://www.dancehallmusic.de), qui couvre l'actualité reggae, *dancehall* et *soca*, cette base en ligne, essentiellement constituée de contributions d'internautes, référence, au début de l'année 2010, 38 407 morceaux et 3 204 *riddims*, dont 1 450 sont illustrés par des extraits musicaux.

[www.riddimguide.com](http://www.riddimguide.com)

Également basée sur la base de données de Pupa Vlado, Original Reggae Riddims Dot Com, ce site, animé par une équipe de cinq personnes (Groove, i-sensi, phew, Seeca et sufferah), s'est complété par les contributions des usagers. Il couvre, au début de l'année 2010, 55 150 morceaux, par 5 383 artistes, sur 4 636 *riddims*. 979 albums sont également référencés.

[www.roots-archives.com](http://www.roots-archives.com)

Ce site, animé par un passionné anonyme, se spécialise dans le référencement d'albums de reggae produits entre 1970 et 1985. Au début de l'année 2010, il couvrait 4 883 albums, 5 503 personnalités de la musique jamaïcaine, 1 071 labels et 237 studios.

## Discographie

### Albums cités

Artistes divers, 1985, *1985 Master Mega Hits (Sleng Teng Extravaganza)*, Jammys.

—, 2001, *Studio One Roots*, SJR.

—, 1985, *Under Me Sleng Teng Extravaganza*, Jammys.

—, 1974, *Yamaha Skank*, Success

ALCAPONE Dennis, 1971, *Forever Version*, Studio One.

CHIN-LOY Herman, 1975, *Aquarius*, Aquarius.

SCIENTIST et PRINCE JAMMY, 1980, *1980 Big Showdown*, Greensleeves.

THE IMPACT ALL STARS, 197X, *Java Java Java Java*, Impact.

TUBULENCE, 2008, *X-Girlfriend*, Tads.

THE UPSETTERS, LEE PERRY et KING TUBBY, 1973, *Blackboard Jungle Dub*, Upsetter.

U-ROY, 1970, *Version Galore*, Treasure Isle.

—, 1974, *U-Roy*, Attack.

### Morceaux cités (singles)

ALCAPONE Dennis, 1971, *Version You to the Ball*, Studio One.

—, 1970, *Fever Teaser*, Studio One.

ANDY Horace, 1970, *Fever*, Studio One.

BIG YOUTH, 1972, *Cool Breeze*, Negusa Negast.

BLACK Pablove, 197X, *Poco Tempo*, Bongo Man.

BROWN Jim, 197X, *Cure for the Fever*, Studio One.

DILLINGER, 197X, *Babylon Fever*, Studio One.

—, 1973, *Answer Mi Question*.

DON DRUMMOND & THE SKATALITES, 1968, *Heavenless*, Studio One.

EASTWOOD Clint et GENERAL SAINT, 1983, *Stop That Train*.

ELLIS Alton, 1966, *Girl I've Got a Date*, Treasure Isle.

—, 1967, *Mad Mad*, Studio One.

GATHERERS, 1973, *Words of My Mouth*, Orchid.

GENERAL DEGREE, 2004, *Non Genuine*, Big Yard.

HOLT John et Dennis ALCAPONE, *A Love I Can Feel*, Studio One.

HIBBERT Lennie, 197X, *More Creation*, Studio One.

JAH LION, 1976, *Wisdom*, Black Art.

JOHNSON Carey, 197X, *Fever*, Studio One.

KEITH & TEX, 1967, *Stop That Train*, Move & Groove.

LEWIS Hopeton, 1967, *Take It Easy*, Merritone.

LITTLE HARRY, 1983, *Harry on the Go*, Volcano.

MICHIGAN & SMILEY, 1981, *Diseases*, Volcano.

MILLER Jacob, 1975, *Baby I Love You So*, Yard Music.

MITTOO Jackie et BRENTFORD ALLSTARS, 197X, *Sidewalk Doctor*, Studio One.

MITTOO Jackie et SOUL VENDORS, 1968, *Darker Shade of Black*, Studio One.



- PABLO Augustus, 197X, *Meditation Dub*.  
 —, 1975, *King Tubby Meets the Rockers Uptown*,  
 sans label.
- PALMER Michael, 1984, *Lick Shot*, Power  
 House.
- PAUL Frankie, 1980, *Tu-Shung-Peng*, Volcano.
- PERRY Lee, 197X, *Lion*.
- PERRY Lee, Lyn TAITT et THE JETS, 1967, *Soul  
 Food*.
- PRINCE DJANGO, 1973, *Hot Tip*, Black Art.
- PRINCE DJAZZBO, 1973, *Rubba, Rubba Words*,  
 Clocktower.
- REID Norris, 1979, *East Coast Dub*, Rockers  
 International.
- ROBINSON Lloyd, 1969, *Cuss Cuss*, Duke.  
 —, 1975, *Cuss Cuss*, Studio One.
- SCIENTIST, 1980, *Round 5*, Volcano.  
 —, 1982, *Malicious Intent*.
- SCOTTY, 1972, *Draw Your Brakes*.
- SMITH, Slim & THE UNIQUES, 1967, *I'll Never  
 Let You Go*, Studio One.
- SMITH Wayne, 1985, *Under Me Sleng Teng*,  
 Jammys.
- SOUND DIMENSION, 1967, *Real Rock*, Coxsone.
- TECHNIQUES, 1967, *Love Is Not a Gamble*,  
 Treasure Isle.
- THE IMPACT ALL STARS, 1972, *Ordinary Version  
 Chapter 3*.
- THE PARAGONS, 1967, *On the Beach*, Treasure  
 Isle.  
 —, 1967, *Wear You to the Ball*, Treasure Isle.
- THE UPSETTERS, 197X, *Words of My Mouth  
 Version*.  
 —, 197X, *Kuchy Skank*, Upsetter.  
 —, 1973, *Setta Iration Dub*.
- TURBULENCE, 2006, *Too Jealous*, Tads.  
 —, 2006, *Ital Stew*, Tads.
- U-ROY, 1969, *Wear You to the Ball*, Treasure  
 Isle.  
 —, 1969, *Wake the Town*, Treasure Isle.  
 —, 1969, *Rule the Nation*, Treasure Isle.
- YELLOWMAN, 198X, *Body Move*, Volcano.
-

