

Jérémie KROUBO DAGNINI

.....
La genèse de la culture 'sound system' jamaïcaine : born ina di ghetto
.....

RÉSUMÉ :

Le dépeuplement des campagnes et le phénomène d'urbanisation qui touchent la Jamaïque durant la première moitié du 20^e siècle conduisent à l'émergence de ghettos à Kingston et dans sa périphérie. Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, l'arrivée du rhythm and blues afro-américain modifie le paysage musical jamaïcain jusqu'à alors associé au mento local. Le rhythm and blues afro-américain enfante le shuffle (rhythm and blues jamaïcain) popularisé par les sound systems, lesquels prennent naissance dans les ghettos et bidonvilles de Kingston et de ses alentours. En réalité, tous les grands courants musicaux jamaïcains post-indépendance, y compris le ska et le reggae, apparaissent dans les quartiers pauvres de la capitale jamaïcaine et sont popularisés par les sound systems, ces discothèques ambulantes caractéristiques de la vie culturelle urbaine jamaïcaine. Dans un premier temps, ce texte revient sur la genèse des ghettos et bidonvilles jamaïcains et met en exergue les dynamiques sociétales ayant engendré ces zones urbaines précaires au sein desquelles apparaît la culture sound system. Il effectue ensuite une plongée au cœur de cet univers musical, incontestable espace de créativité et de liberté des laissés-pour-compte. Le texte évoque enfin le développement de la musique jamaïcaine, du shuffle au style DJ, en passant par le ska, le rocksteady et le reggae.

Le dépeuplement des campagnes et le phénomène d'urbanisation qui touchèrent la Jamaïque durant la première moitié du 20^e siècle ont engendré l'émergence de ghettos à Kingston et dans sa périphérie. Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, l'arrivée du rhythm and blues afro-américain modifia considérablement le paysage musical jamaïcain jusqu'alors associé au mento local, de plus en plus considéré comme un style provincial et obsolète. Le rhythm and blues afro-américain enfanta du rhythm and blues jamaïcain popularisé par les sound systems, lesquels prirent notamment naissance dans les ghettos et bidonvilles de la KSAC (Kingston and Saint Andrew Corporation⁷⁴¹). En réalité, tous les grands courants musicaux jamaïcains post-indépendance, y compris le ska et le reggae, sont apparus dans les quartiers pauvres de la capitale jamaïcaine et ont été popularisés par la culture sound system, incontestable espace de liberté des laissés-pour-compte. Revenons donc sur la genèse de ces zones urbaines précaires avant d'aborder celle des sound systems, véritables viviers de créativité ayant joué un rôle crucial dans l'histoire des musiques populaires jamaïcaines.

741 Saint Andrew est l'une des quatorze paroisses de la Jamaïque. Elle est située au sud-est de l'île, s'étendant du nord de la capitale, Kingston, jusqu'aux Blue Mountains. En fait, Kingston est enclavée dans la paroisse de Saint Andrew. En 1923, sous la poussée de l'urbanisation, le gouvernement colonial britannique réunit les deux paroisses au sein de la Kingston and St Andrew Corporation (KSAC), c'est-à-dire la « Circonscription de Kingston et Saint Andrew », une sorte de conseil municipal chargé de gérer la ville.

L'ÉMERGENCE DES GHETTOS ET BIDONVILLES JAMAÏCAINS

L'émergence des quartiers pauvres à Kingston est la conséquence de l'accumulation de plusieurs facteurs sociodémographiques, à commencer par l'important exode rural qui toucha l'île du début des années 1920 au milieu des années 1940. En effet, durant cette période, plusieurs dizaines de milliers de Jamaïcains désertèrent leurs campagnes pour se ruer vers la KSAC dans l'espoir d'y trouver un emploi stable et un logement décent. Ce dépeuplement des campagnes était notamment dû à une crise de l'industrie agricole, elle-même engendrée entre autres par l'entrée des États-Unis dans la Première Guerre mondiale qui réduisit les exportations de bananes jamaïcaines, par la succession de cyclones qui ravagèrent les plantations de bananes et de cannes à sucre entre 1910 et 1930, et par la crise de 1929. De la même manière, lorsque les vétérans de la Première Guerre mondiale retournèrent au pays dans les années 1920, ils se précipitèrent logiquement vers la capitale Kingston et sa banlieue dans l'intention d'y refaire leur vie⁷⁴² ; et ce schéma se répéta à l'identique, la décennie suivante, avec le retour sur l'île de milliers de Jamaïcains expatriés à l'étranger, aux États-Unis, en Amérique latine et à Cuba notamment⁷⁴³. C'est ainsi que les paroisses de

742 R. Smith, *Jamaican Volunteers in the First World War: Race, Masculinity and the Development of National Consciousness*, Manchester, Manchester University Press, 2004.

743 L'abolition définitive de l'esclavage en 1838 entraîne d'importants flux migratoires de Jamaïcains vers l'étranger, le pic d'émigration se situant entre 1870 et 1920. Parmi leurs destinations favorites figurent les États-Unis, l'Amérique latine et les îles caribéennes voisines. Les raisons du retour en Jamaïque de nombreux expatriés dans les années 1920 sont diverses : contrat de travail arrivé à son terme, crise économique affectant l'économie du pays d'accueil, etc.

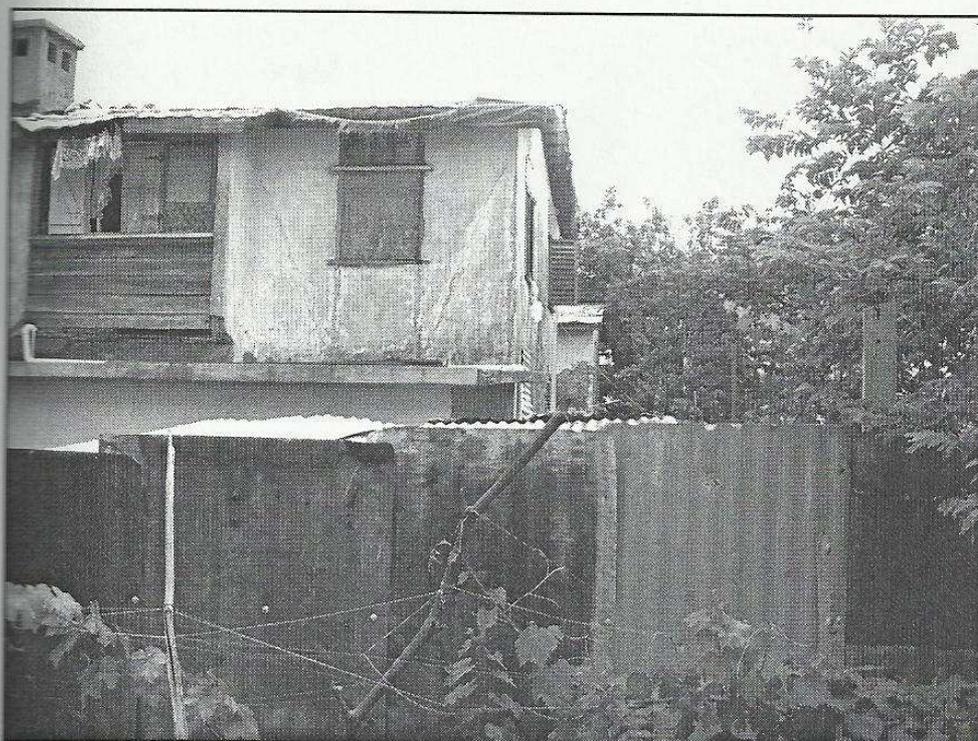
Kingston et Saint Andrew furent littéralement prises d'assaut par des milliers d'hommes et de femmes à la recherche d'une vie meilleure. Entre 1921 et 1943, la population totale de la KSAC doubla, passant de 118.309 habitants à 238.229 habitants⁷⁴⁴, un chiffre équivalent à presque 20 % de la population globale de l'île qui était de 1.237.063 habitants en 1943. Cet accroissement démographique d'une ampleur phénoménale entraîna d'une part, une saturation du marché du travail, et d'autre part, une déficience d'habitations et d'infrastructures urbaines en général (transports, écoles, hôpitaux), ce qui eut pour conséquence l'apparition de ghettos et bidonvilles dans la capitale, à l'ouest notamment. À Kingston-ouest, nombreux furent ces nouveaux arrivants sans domicile ni travail à établir leurs quartiers sur une immense décharge publique située près de Coronation Market surnommée le *Dungle*⁷⁴⁵. Ils vivaient dans des bicoques faites de matériaux de récupération et fouillaient les détritiques pour se nourrir et s'habiller. D'autres s'installèrent à Back O' Wall (aujourd'hui Tivoli Gardens), quartier situé dans la zone portuaire, ou à Smith Village, devenu par la suite Trench Town, situé au nord-ouest de Spanish Town Road juste en face du cimetière de May Pen (non loin de Back O' Wall). Au fil du temps, bien d'autres ghettos et bidonvilles poussèrent comme des champignons à Kingston-ouest tels que Arnett Gardens composé d'une succession de petits immeubles HLM délabrés (surnommé *Concrete Jungle*, soit « jungle de béton »), Jones Town, Boys' Town et Ackee Walk (tout près de Back O' Wall). L'est

744 G. W. Roberts, *The Population of Jamaica*, Londres, Cambridge University Press, 1957, p. 51.

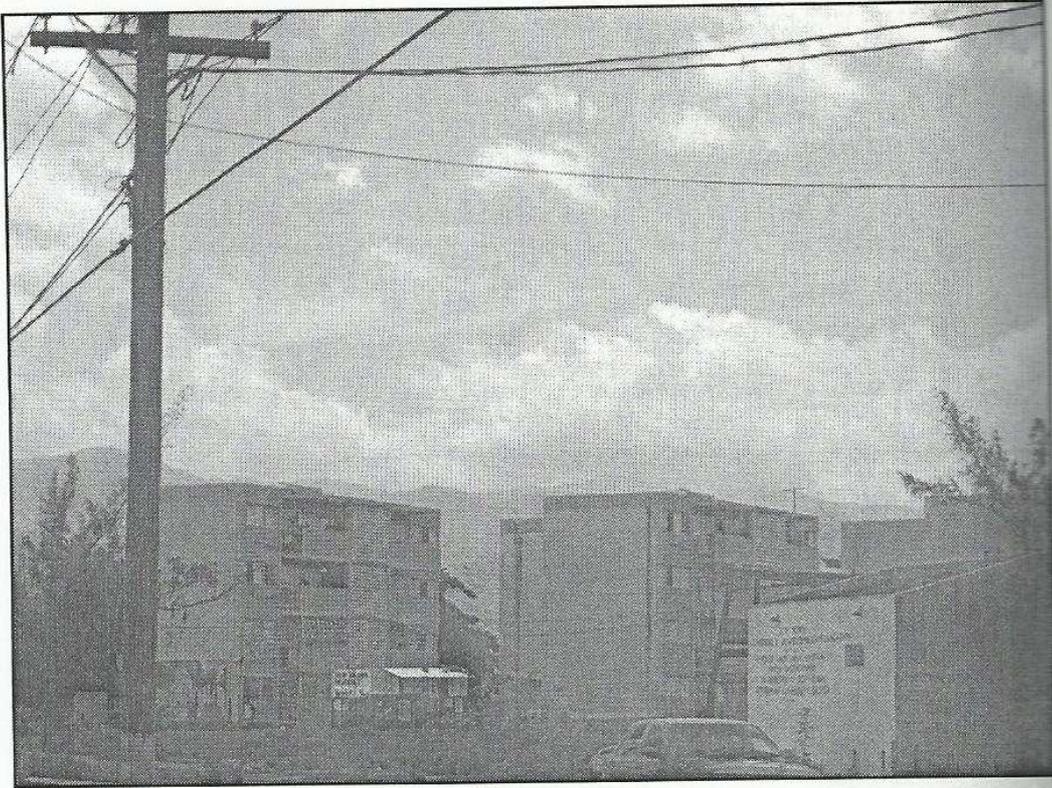
745 Un amalgame des mots anglais *dung* (« excréments ») et *jungle* (« jungle »), soit « jungle d'excréments ».

ne fut pas épargné par cette précarité avec les ghettos de Wareika Hills et Mountain View parmi tant d'autres.

Par conséquent, à défaut de trouver une vie prospère à la ville, ces migrants furent confrontés pour la plupart à la misère, à la pauvreté et à l'insalubrité. Cette urbanisation massive contribua à creuser le fossé qui séparait les riches des pauvres. Elle mit aussi en relief le concept de deux nations distinctes au sein d'une même ville (et par extension d'un même pays), « séparées par des différences d'altitude



Doc.1 : une maison « relativement confortable » de Trench Town faite de bois et de béton. Les tôles font office de mur mitoyen. © Jérémie Kroubo Dagnini, 2008.



Doc.2 : le quartier d'Arnett Gardens surnommé *Concrete Jungle*. © Jérémie Kroubo Dagnini, 2008.

aussi bien géographiques que sociales »⁷⁴⁶, comme le remarque si justement Llyod Bradley : *uptown*, la Jamaïque de la minorité riche, majoritairement blanche et métisse, vivant dans les beaux quartiers de la ville haute tels que Barbican, Mona ou Liguanea, et *downtown*, la Jamaïque des pauvres, des Noirs, croupissant dans les quartiers populaires de la ville basse tels que le Dungle, Back O' Wall et Trench Town; Cross Roads symbolisant la frontière virtuelle entre ces deux « mondes ». C'est durant cette période

746 L. Bradley, *Bass Culture : quand le reggae était roi*, Paris, Allia, 2005, p. 32.

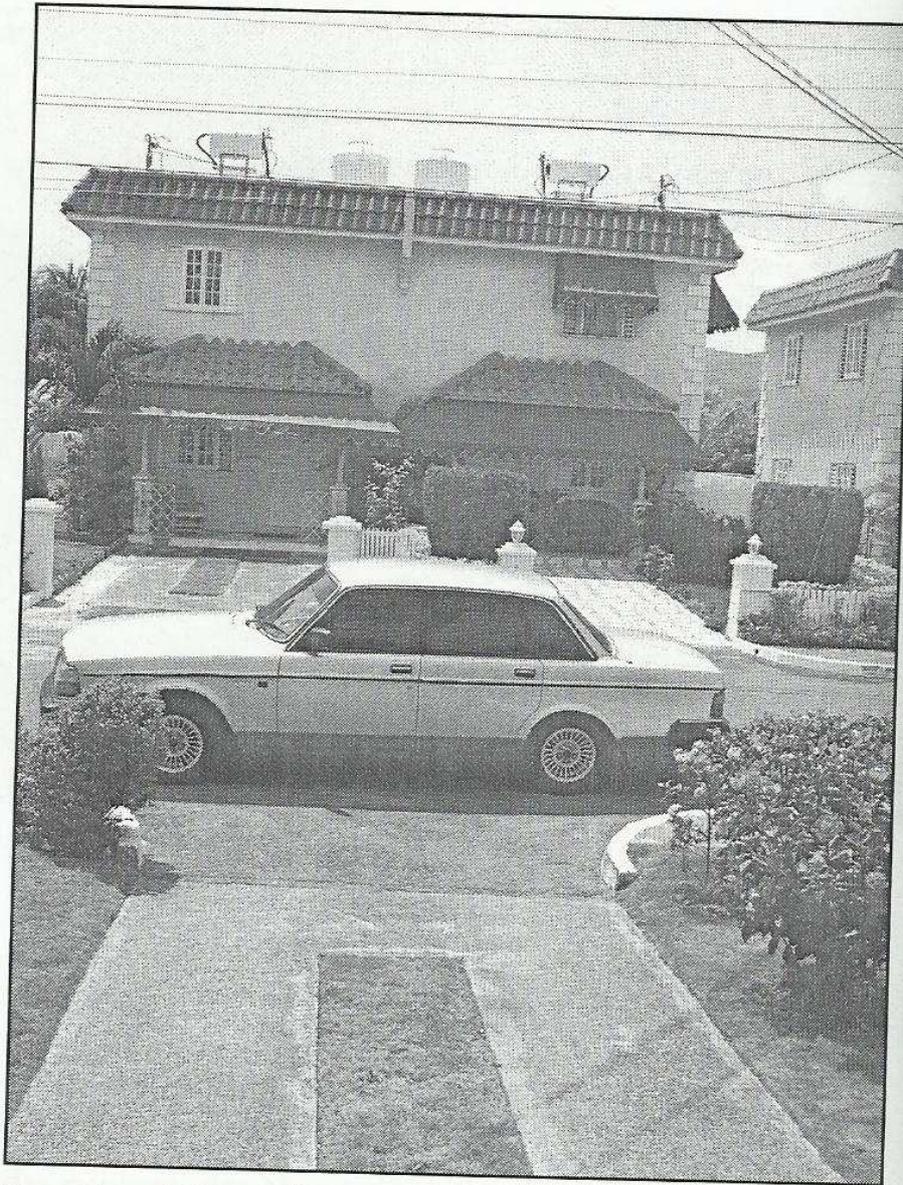
que, un peu à l'image du « white flight »⁷⁴⁷ aux États-Unis, les classes moyennes et la bourgeoisie commencèrent à fuir le secteur du front de mer, vers lequel les populations rurales noires affluaient, et à se retirer plus au nord, dans de luxueuses villas sécurisées construites sur les contreforts paisibles des Blue Mountains⁷⁴⁸. Ainsi, ce phénomène d'urbanisation entraîna une expansion de la capitale Kingston avec à une extrémité de la ville, l'apparition de ghettos et bidonvilles, et à l'autre, l'émergence de nouveaux quartiers résidentiels.

Enfin, dans les années 1950-1960, le renforcement des lois anti-immigration aux États-Unis et au Royaume-Uni participa à ce phénomène de surpopulation des villes de Kingston et Saint Andrew, et contribua donc indirectement à l'accroissement des ghettos dans ces provinces. En effet, la croissance du chômage et la persistance des inégalités sociales poussèrent de nombreux Jamaïcains à émigrer aux États-Unis et en Grande-Bretagne. Entre 1948 et 1952 par exemple, environ 20.000 Jamaïcains, principalement des ouvriers agricoles sous contrat, émigrèrent aux États-Unis⁷⁴⁹. Mais, en 1952, l'administration du président Truman mit un frein à cette immigration « colorée » en ins-

747 Littéralement « la fuite des Blancs ». Cette expression désigne l'exode des classes moyennes blanches de plus en plus loin du centre-ville, au fur et à mesure que s'y installent les minorités, les Noirs en particulier.

748 De nos jours, ce processus, dans lequel les classes aisées cherchent à fuir l'agitation et la pauvreté de la vieille ville pour trouver refuge en périphérie dans les collines, se poursuit.

749 C. Peach, « Anglophone Caribbean Migration to the USA and Canada », in Robin Cohen (dir.), *The Cambridge Survey of World Migration*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 245-247.



Quartier résidentiel Mona - © J Kroubo-Dagnini

taurant l'*Immigration and Nationality Act* (ou *McCarran-Walter Act*) qui favorisa les immigrés provenant des pays d'Europe de l'Est au détriment de ceux issus des Caraïbes. L'*Immigration and Nationality Act* modifia le système des quotas de 1924 (le *Quota Act*) et réduisit le nombre de mi-

grants jamaïcains à 100 par an. Par conséquent, les candidats à l'émigration se tournèrent vers l'État colonisateur, la Grande-Bretagne. Commença alors un dramatique exode. Barry Chevannes souligne qu' « entre 1953 et 1962 [...], approximativement 175.000 Jamaïcains, d'origines rurale et urbaine confondues, embarquèrent dans les cargos bananiers à destination de Londres, de Liverpool et d'autres ports britanniques »⁷⁵⁰. Or, en 1962, la Grande-Bretagne prit à son tour des mesures anti-immigration avec le *Commonwealth Immigration Act* qui empêcha les populations des anciennes colonies britanniques de venir s'installer sur son territoire. Par conséquent, au milieu des années 1960, de nombreux Jamaïcains n'eurent d'autre choix que de venir grossir les rangs des habitants des ghettos et bidonvilles proliférants de Kingston et Saint Andrew. D'après le géographe Colin G. Clarke, la ville de Kingston vit sa population augmenter de 86 % entre 1943 et 1960, atteignant 379.600 habitants, soit un quart de la population totale de la Jamaïque⁷⁵¹. 70 % d'entre eux vivaient dans des quartiers précaires.

Diverses raisons permettent ainsi d'expliquer la croissance urbaine qui se développa à partir des années 1920. Cette surpopulation endémique qui toucha la KSAC donna naissance à de véritables quartiers informels. N'ayant pas d'autres moyens que de se loger eux-mêmes, ces nouveaux arrivants eurent recours à des pratiques non conventionnelles pour accaparer l'espace, allant parfois jusqu'à s'entasser dans des baraques faites de planches, de tôles où de

750 B. Chevannes, *Rastafari: Roots and Ideology*, New York, Syracuse University Press, 1994, p. 263. Traduction personnelle.

751 C. G. Clarke, *Kingston Jamaica : Urban Development and Social Change, 1692-2002*, Kingston, Ian Randle Publishers, 2006, p. 136-137.

pneus. Ce caractère informel ne se limita pas seulement à la construction d'habitats, mais toucha progressivement d'autres sphères socioculturelles telles que la religion, le travail, la mode vestimentaire et la musique. En effet, ces endroits dans lesquels se regroupaient et se côtoyaient pauvres, ruraux, exclus, marginaux, opprimés, mystiques, afrocentristes, libres-penseurs, voyageurs et nationalistes étaient propices à l'émergence de contre-cultures, à commencer par la religion rastafari qui y vit le jour dans les années 1930. Opposée au christianisme idéologiquement dominant, elle influença le reggae, musique subversive par excellence qui apparut à la fin des années 1960. Parmi ces contre-cultures, il faut également citer les sound systems dont l'apparition remonte à la fin des années 1940.

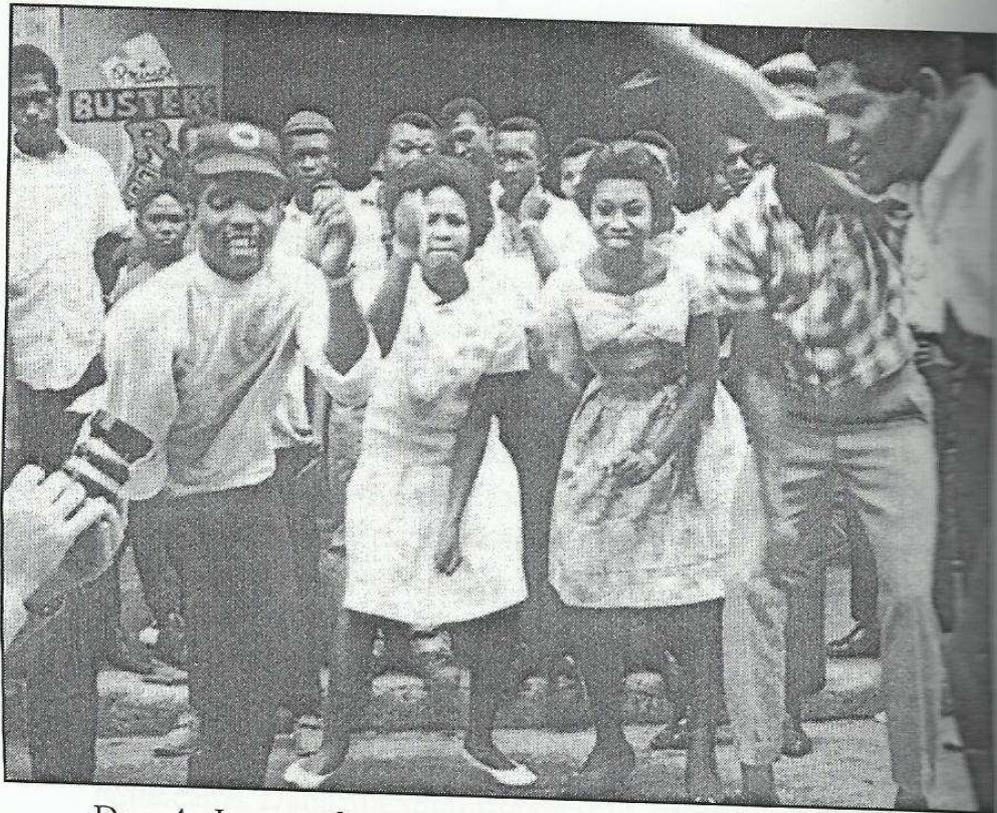
Cette culture marginale s'est développée pour des raisons bien précises. Les hôtels, salles de spectacles et autres discothèques qui accueillait régulièrement des groupes de mento et de jazz constituaient un luxe pour la plupart des Jamaïcains. Dans une moindre mesure, ce fut également le cas de la radio, laquelle d'ailleurs ne reflétait pas complètement les goûts et préférences de la jeunesse jamaïcaine. En effet, la Radio Jamaica Rediffusion (RJR) et la Jamaica Broadcasting Corporation (JBC), calquées sur la British Broadcasting Corporation (BBC) et entièrement contrôlées par le gouvernement jamaïcain, avaient tendance à programmer davantage des artistes comme Jim Reeves, Bing Crosby ou Frank Sinatra plutôt que Fats Domino ou Ray Charles. En d'autres termes, de nombreux Jamaïcains les considéraient comme étant trop conservatrices, trop politiquement correctes, voire trop « blanches », et préféraient se tourner vers les sound systems dans lesquels la censure n'existait pas et dont les droits d'entrée étaient ac-

cessibles à tous. De plus, ils étaient certains d'y écouter de la musique assurément entraînante, excitante et plus que jamais « noire ». Révolution culturelle à part entière, ces véritables discothèques ambulantes permirent aux jeunes des ghettos, puis à la Jamaïque tout entière, de découvrir et d'apprécier les nouvelles tendances musicales qui supplantèrent le mento telles que le rhythm and blues américain, le rhythm and blues jamaïcain et le ska.

LA CULTURE « SOUND SYSTEM » : DU RHYTHM AND BLUES AU SKA

Les premiers propriétaires de sound systems, appelés *operators* (« opérateurs ») dans le jargon local, se nommaient Thomas Wong alias Tom The Great Sebastian qui contrôlait Luke Lane et Charles Street à Kingston, Count Smith qui se produisait à Greenwich Town, V Rocket, Sir Nick, Admiral Cosmic, Lord Koos et Arthur « Duke » Reid. Mais, c'est la deuxième génération d'opérateurs, celle qui émergea au milieu des années 1950, qui révolutionna véritablement la culture musicale jamaïcaine. Coxson, King Edwards et Prince Buster respectivement à la tête des sound systems Sir Coxson's Downbeat (basé à l'intersection de Beeston Street et Love Lane), Giant (basé sur Maxfield Avenue) et Voice of the People (qui opéra à Charles Street) furent les piliers de cette nouvelle vague.

Âgés de moins de 20 ans, plus dynamiques et plus aguerris que leurs prédécesseurs qui ne maîtrisaient pas pleinement ce nouveau concept et qui devaient fournir de gros efforts pour fidéliser leur public, ces jeunes grandirent dans la culture du sound system et s'approprièrent naturellement les codes de ce nouvel outil de communication. Parmi leurs aînés, seul Duke Reid avec



Doc. 4 : Le sound system de Prince Buster (à gauche avec la casquette) dansant sur du ska. © Melodisc Records.

son sound system Trojan se permit de rivaliser avec eux. Très vite, ces quatre personnages devinrent des figures incontournables de la vie nocturne jamaïcaine, organisant des soirées dansantes en plein air aux quatre coins de l'île.

Lors d'une interview accordée au journaliste Vincent Tarrière, Coxson revint sur cette époque :

« Nous organisons des parties un peu partout sur l'île, en déplaçant notre sono à l'aide d'un camion. Avant chaque party, une voiture équipée d'un système amplificateur circulait dans le voisinage et prévenait la population. Nous imprimions aussi des petites cartes que nous

distributions aux mêmes, car nous n'avions pas les moyens de nous offrir des encarts publicitaires dans les journaux et sur les radios. À cette époque, nous ne jouions que des disques importés des USA, principalement du rhythm and blues »⁷⁵².

Musicalement, ils passaient effectivement essentiellement de la musique noire importée des États-Unis : du jazz (Louis Armstrong, Cab Calloway), du swing (Duke Ellington, Count Basie), du be-bop (Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Thelonious Monk, Miles Davis), de la pop (Shirley & Lee, les Platters, les Dominoes, Chuck Berry) et par-dessus tout du rhythm and blues avec des artistes comme Bill Doggett, Ernie Freeman, Fats Domino, Ray Charles, James Brown, Amos Milburn, Rosco Gordon, Smiley Lewis, Brook Benton et probablement le plus influent, Louis Jordan, parmi tant d'autres.

À cette époque, le rhythm and blues était de loin la musique favorite du public sound system. En effet, la musique jamaïcaine commençait à ne plus être à la mode même s'il arrivait parfois que le *selector*⁷⁵³ rende hommage aux stars locales de mento en passant quelques-uns de leurs titres phares. Quant au jazz, bien qu'entraînant, il ne faisait pas l'unanimité auprès des jeunes des ghettos car dans l'esprit de certains, ce style était trop associé à la musique appréciée des classes moyennes et de la bourgeoisie. En revanche, il était facile à tous de s'identifier au rhythm and blues qui véhiculait une connotation plus proche de

752 Interview de Coxsonne réalisée par Vincent Tarrière à New York en 1994. Cette interview fut publiée en 1995 dans le magazine *Vibrations* (numéro de mars-avril) sous le titre « Le studio enchanté de Clement 'Coxsonne' Dodd ».

753 Le programmeur de disque dans un sound system aussi appelé *selector*.

leur existence : celle d'une musique liée aux classes sociales noires urbaines défavorisées. Il faut rappeler que lorsque le rhythm and blues émergea dans l'Amérique des années 1950, les Noirs du sud migraient en masse vers les villes du nord, fuyant la pénurie d'emplois et l'hégémonie ségrégationniste blanche. De plus, ce style tirait ses influences du gospel et du blues, c'est-à-dire de formes musicales vocales et instrumentales dérivées des chants de travail exprimant la tristesse, la souffrance et la dureté de la vie dans une Amérique blanche et raciste⁷⁵⁴. Tout ceci n'était donc pas sans rappeler l'histoire de ces Jamaïcains. Par ailleurs, les sonorités nouvelles et modernes du rhythm and blues ainsi que son rythme à la fois désinvolte, sautillant et dansant, en un mot « excitant », constituaient d'autres facteurs contribuant à faire de ce courant musical le préféré du public sound system.

Il est important de préciser que même si le fait de détenir son propre sound system revenait beaucoup moins cher que de posséder une boîte de nuit ou une salle de spectacle⁷⁵⁵, cette activité engageait tout de même quelques investissements financiers tels que l'achat de matériel hi-fi et bien entendu de disques. Ainsi, la plupart des premiers opérateurs de sound systems ne faisaient pas partie des plus démunis des ghettos, mais venaient plutôt d'une classe sociale située entre la classe pauvre et la classe moyenne.

754 Le rhythm and blues est un style de musique noire américaine issu d'un mélange de blues, de jazz, de swing, de boogie-woogie et de gospel. Comme le dit LeRoi Jones (alias Amiri Baraka), c'est aussi l'expression urbaine et moderne du blues. LeRoi Jones (A. Baraka), *Blues People : Negro Music in White America*, New York, Harper Collins Publishers, 2002, p. 222.

755 Avec le sound system, la fête avait lieu en plein air et il n'y avait pas de musiciens à rémunérer.

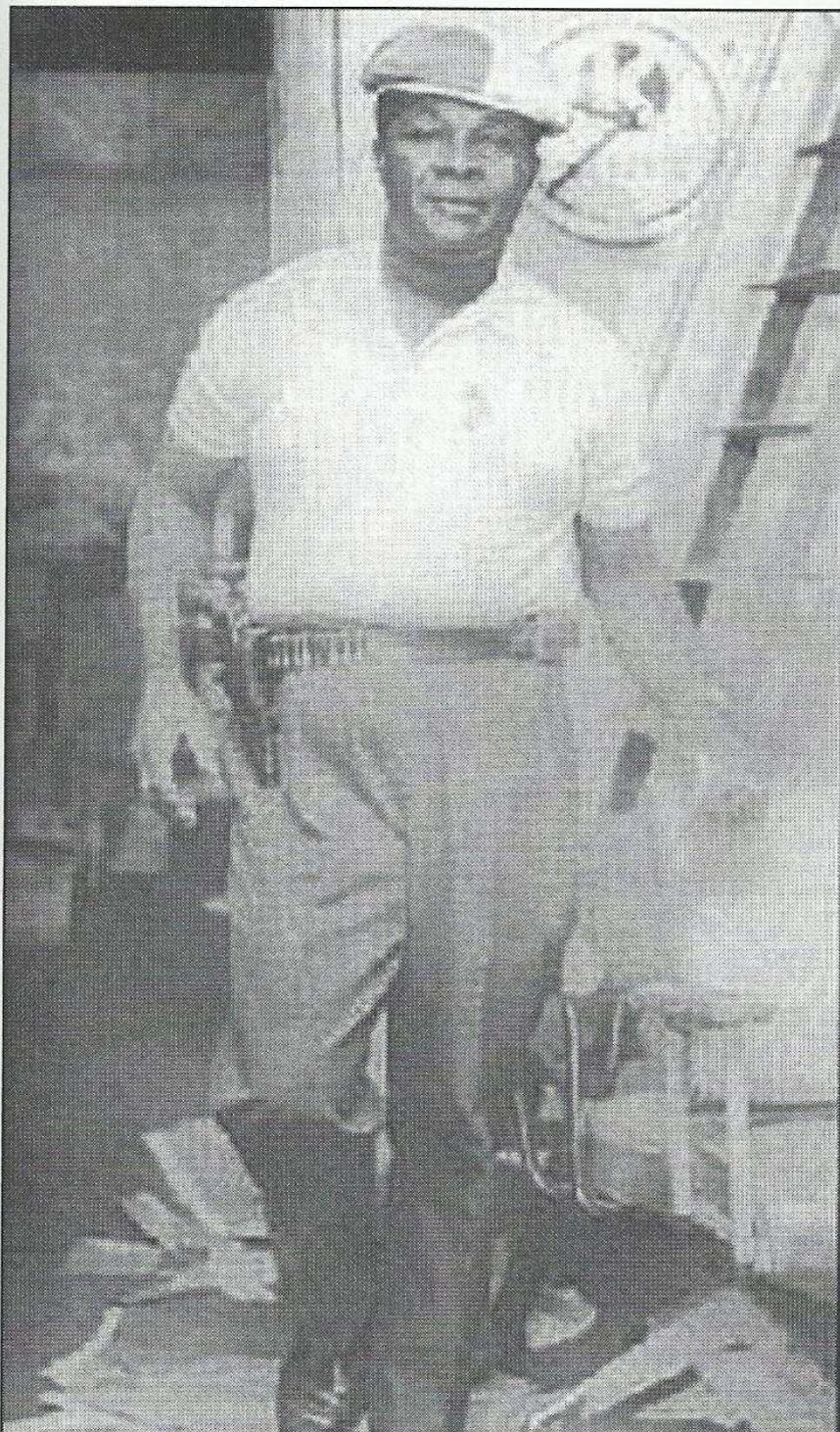
Thomas Wong, par exemple, possédait une quincaillerie avant d'intégrer l'univers du sound system. De même, Duke Reid était agent de police et propriétaire d'une petite boutique d'alcool, située au 33 Bond Street et appelée Treasure Isle, avant d'acquérir son propre sound system. Coxson ne dérogea pas non plus à la règle. Ses parents tenaient, eux aussi, une boutique de vins et spiritueux ; quant à lui, il faisait partie de ces nombreux Jamaïcains qui avaient migré dans le sud des États-Unis (en Floride en ce qui le concerne) pour y travailler en tant qu'ouvrier agricole saisonnier. Remarquons enfin que le sound system représentait pour ces personnes un moyen de gagner un supplément de revenus dans une économie instable. Les opérateurs faisaient du profit en demandant un petit droit d'entrée et en vendant de l'alcool et de la nourriture.

De la sorte, pour s'attirer les faveurs du public, la concurrence était rude entre les différents sound systems. Coxson, King Edwards, Prince Buster et Duke Reid se menèrent une guerre sans merci et usèrent de divers stratagèmes plus ou moins légaux pour perfectionner et maximaliser leurs sound systems, devenus un médium à la fois social et commercial. Tout d'abord, ils tentaient en permanence d'améliorer la qualité et la puissance de leur équipement de sonorisation. Aussi, ils réactualisaient constamment leurs discographies et, surtout, essayaient coûte que coûte de dénicher des disques de rhythm and blues inédits sur l'île. Or, à cette époque, même s'il existait quelques magasins de disques tels que le Times Store, Depas, Wonards et la boutique de Stanley Motta, ces derniers vendaient principalement des 78 tours de mento, de jazz et de pop, mais quasiment pas de rhythm and blues. Ils n'hésitaient donc pas à traverser l'Atlantique pour

se rendre aux États-Unis, dans le berceau du rhythm and blues, et écumer les boutiques de disques de Miami ou de la Nouvelle Orléans à la recherche de « perles » rares. De retour à la Jamaïque, pour s'en assurer l'exclusivité, ils arrachaient l'étiquette apposée sur les disques qu'ils renommaient avec des titres accrocheurs, laissant alors peu d'espoir à leurs concurrents de découvrir les véritables noms des artistes et des chansons. « Certains de ces disques, tels que 'Later for Gator' de Willie Jackson que Clement Dodd nomma 'Coxsone's Hop', restèrent non identifiés pendant plus de 5 ans »⁷⁵⁶, remarque Norman Stolzoff. Lorsqu'ils ne pouvaient pas se rendre en personne aux États-Unis, ils avaient recours à d'autres stratagèmes pour obtenir ces disques de rhythm and blues indispensables au succès des soirées qu'ils organisaient. Il leur arrivait, par exemple, d'écrire à leurs connaissances vivant sur place, voire directement aux maisons de disques et radios, pour qu'elles les leur expédient. Ils pouvaient également s'approvisionner auprès des soldats, marins ou touristes américains de passage sur l'île. Dans ce cas, deux alternatives s'offraient à eux : les leur acheter ou alors se les procurer gratuitement en échange de services rendus. Pour être plus explicite, il s'agissait surtout de mettre ces Américains en contact avec des prostituées. D'ailleurs, paraît-il, c'est ainsi que procédait régulièrement Thomas Wong⁷⁵⁷. Enfin, certains opérateurs n'hésitaient pas à avoir recours à la violence physique pour capter un vaste public et faire du tort à la concurrence. L'ancien policier, Duke Reid, se démarquait très clairement dans ce domaine et était réputé pour la crainte

756 N. C. Stolzoff, *Wake the Town and Tell the People : Dancehall Culture in Jamaica*, Durham, Duke University Press, 2000, p. 51. Traduction personnelle.

757 Stolzoff, *op. cit.*, p. 51.



qu'il inspirait à ses concurrents. Par exemple, il ne sortait jamais, dit-on, sans un revolver et une ceinture de munitions autour de la taille.

[Page précédente : Doc. 5 : Duke Reid muni de son revolver qui ne le quittait jamais. © Treasure Isle/ Enzo Hamilton.]

De plus, selon de nombreux artistes qui le côtoyaient à l'époque tels que Cebert « Jackie » Bernard des Kingstonians ou encore Toots Hibbert des Maytals⁷⁵⁸, il était connu pour s'octroyer les services de *dance crashers*, des voyous dont le rôle consistait à saboter le matériel hi-fi des sound systems rivaux et à provoquer des bagarres dans l'unique but d'en affaiblir la notoriété. Ses méthodes musclées d'intimidation furent, semble-t-il, d'une certaine efficacité puisqu'il fut couronné roi du Sound and Blues⁷⁵⁹ de 1956 à 1958. Ainsi, la rivalité fut particulièrement féroce dans cet univers du sound system où le rhythm and blues occupa une place de premier ordre.

Mais, durant la seconde moitié des années 1950, un tournant s'opéra à nouveau dans l'histoire de la musique américaine. La vague du rhythm and blues s'essouffla au profit d'une nouvelle ère, celle du rock and roll, issu d'un croisement entre le rhythm and blues noir américain et la musique country. Bill Haley et Elvis Presley furent les pionniers de ce nouveau mouvement qu'ils révélèrent au monde entier avec des titres légendaires comme « Rock

758 D'après des entretiens personnels réalisés à Kingston le 5 août 2005 avec Cebert « Jackie » Bernard et le 2 décembre 2006 avec Toots Hibbert.

759 Il s'agissait d'une compétition réunissant les meilleurs sound systems de la ville (*sound clash* dans le jargon local). Lorsque Duke Reid remporta cette compétition en 1956, il détrôna Thomas Wong plus connu sous le nom de Tom The Great Sebastian. En 1959, ce fut au tour de Vincent King Edwards de détrôner Duke Reid.

Around The Clock »⁷⁶⁰ et « That's All Right (Mama) »⁷⁶¹. Ils marquèrent de leur empreinte indélébile l'histoire du rock and roll et influencèrent tout un panel d'artistes tels que Buddy Holly, Jerry Lee Lewis, Eddie Cochran et Gene Vincent. Le point commun de tous ces chanteurs ? Leur couleur blanche. En effet, ils révolutionnèrent l'univers de la musique en devenant les premiers Blancs à propager des rythmes jusque là réservés aux Noirs. Par conséquent, le rock and roll devint un symbole de liberté. Toute une partie de la jeunesse blanche se reconnut dans ses rythmes endiablés et dans la manière dont Elvis Presley et les autres se rebellaient contre la morale américaine puritaine de l'époque. Parallèlement à cette « tornade blanche », quelques artistes noirs parvinrent tout de même au sommet des hit-parades américains tels que Chuck Berry, Little Richard et Fats Domino. En l'espace de quelques années seulement, le rock and roll déferla alors sur le monde comme un raz-de-marée.

Néanmoins, à la Jamaïque, le rock and roll ne parvint pas à séduire le public des sound systems qui réclamait encore et toujours plus de rhythm and blues. Certains comme Mutabaruka⁷⁶² attribuent cela au fait que ces jeunes noirs des ghettos percevaient cette musique comme une pâle copie du rhythm and blues afro-américain, une sorte de rhythm and blues « blanc », ce qui n'est pas incorrect puisque le terme « rock and roll » aurait été inventé par le DJ radio Alan Freed pour distinguer le rhythm and blues

760 Decca/1954.

761 Sun Records/1954.

762 D'après un entretien personnel réalisé à Kingston le 6 décembre 2006 avec le *dub poet* Mutabaruka.

des Noirs de celui des Blancs⁷⁶³. D'autres, pensent que ce style de musique n'était tout simplement pas assez excitant pour eux. En fait, le rock and roll ne parvint à séduire qu'une petite minorité jamaïcaine, la bourgeoisie et une partie de la classe moyenne. Quelles que fussent les raisons de ce rejet, une chose était certaine : ces jeunes issus des bas quartiers étaient avides de rhythm and blues et les opérateurs de sound systems dépendants de cette musique noire américaine. À la fin des années 1950, pour pallier le déclin de production de disques de rhythm and blues aux États-Unis et pour continuer à faire danser le public des sound systems, certains opérateurs comme Coxson et Duke Reid se mirent à enregistrer des morceaux de rhythm and blues réalisés par des chanteurs locaux et destinés à être joués dans les soirées qu'ils organisaient⁷⁶⁴. Les concours de nouveaux talents qui avaient régulièrement lieu sur l'île, dont le célèbre *Vere Johns Opportunity Hour* au Palace Theatre, et certaines émissions de radio, comme le *Vere Johns Radio Show Opportunity Knocks* programmé sur la RJR, les aidèrent dans leurs quêtes d'artistes. Ainsi naquit le rhythm and blues jamaïcain, également appelé *shuffle*⁷⁶⁵, qui par la suite donnerait naissance au ska.

Parmi les premiers enregistrements réalisés par Clement Dodd, citons entre autres « Easy Snapping »⁷⁶⁶ de Theophilus Beckford et « Blues Blasters Shuffle » de Clue J

763 U. Poschardt, *DJ Culture*, Paris, Kargo, 2002, p. 59.

764 En Jamaïque, les soirées sont également appelées *dancehalls*, soit l'endroit, très souvent en extérieur, où l'on danse. Petit à petit, cette expression s'est mise à désigner le style de musique qu'on y joue.

765 En raison de son rythme languissant ; *shuffle* signifie « traînement de pieds » en anglais.

766 Worldisc/1960.

& His Blues Blasters. Quant à Duke Reid, il créa son propre studio d'enregistrement juste au-dessus de sa boutique d'alcool qu'il baptisa logiquement Treasure Isle. Il forma un groupe de studio, le Duke Reid Band, dans lequel les trombonistes Rico Rodriguez et Don Drummond⁷⁶⁷, le saxophoniste Roland Alphonso, le trompettiste Johnny « Dizzy » Moore et le virtuose de la guitare Ernest Ranglin firent des apparitions ponctuelles⁷⁶⁸. Il enregistra un nombre important de chansons, parmi lesquelles « Cool School »⁷⁶⁹ de Chuck and Dobby, « Lollipop Girl »⁷⁷⁰ des Jiving Juniors (le groupe de Derrick Harriott) et « More Whiskey »⁷⁷¹ de Laurel Aitken. À cette époque, Duke Reid et Coxson n'avaient pas encore l'intention de vendre les disques qu'ils produisaient. Le seul but de leur démarche était d'obtenir de la matière musicalement similaire au rhythm and blues et suffisamment vibrante et émotionnelle pour « déchaîner les foules » lors des soirées qu'ils organisaient. Bien que proche du rhythm and blues américain, le rhythm and blues jamaïcain se différenciait de son modèle à plusieurs niveaux. D'une part, on y retrouvait naturellement des influences venant du mento et du calypso, lesquelles étaient complètement absentes du rhythm and blues américain. D'autre part, le shuffle étant à l'origine créé pour être joué en sound systems, les lignes de basse étaient volontairement accentuées afin de faire vibrer le

767 Rico Rodriguez et Don Drummond sont considérés comme faisant partie des meilleurs trombonistes de l'histoire de la musique jamaïcaine.

768 Signalons que tous ces musiciens furent plus ou moins membres des Skatalites, le groupe phare de la période ska.

769 Duke Reid's/1960.

770 *Idem.*

771 *Idem.*

public. Enfin, contrairement aux chanteurs de rhythm and blues américain qui puisaient leur inspiration dans le gospel issu du protestantisme, les chanteurs de rhythm and blues jamaïcain s'inspiraient du gospel des églises revivalistes (cultes fusionnant des pratiques animistes africaines avec des éléments issus du protestantisme très influent en Jamaïque).

Ainsi, le rhythm and blues jamaïcain apparut vers la fin des années 1950 pour combler le vide laissé par la disparition progressive du rhythm and blues américain. Puis, au début des années 1960, à l'aube de l'indépendance politique de la Jamaïque, le rythme s'accéléra et le style muta à nouveau pour donner naissance au ska. Comme le mento auparavant, le ska, naquit d'un brassage de diverses influences musicales tel que l'explique le producteur Bunny Lee dans le paragraphe suivant : « 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 du dernier son à la mode. En raison de la popularité d'artistes américains de rhythm and blues tels que Fats Domino et Louis Jordan, les musiciens jamaïcains ont intégré le blues de 12 mesures '12 bar Blues' et des lignes de basse de boogie-woogie à des rythmes mento de guitare. On a aussi de plus en plus 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 Ernest Ranglin lorsqu'il jouait avec Cluett Johnson (Clue J.) et les Blues Blasters. Un jour il essayait de faire sortir un son de sa guitare et il a fait son-

ner la guitare ska! ska! ska! Et c'est ainsi que le nom 'ska' est né »⁷⁷². Le ska qui par la suite engendrerait le rocksteady et, surtout, le reggae, fer de lance de la religion rasta et révolution musicale à part entière dont l'ambassadeur le plus emblématique reste incontestablement Bob Marley.

LE STYLE DJ : L'ART D'IMPROVISER

Avant de conclure, il convient de mentionner une autre forme artistique, intrinsèquement liée à la culture sound system: le style DJ ou *toasting*. Il s'agit de l'art pratiqué par le DJ qui consistait initialement à improviser des paroles pour introduire ou conclure des morceaux au cours d'un sound system. À la fin des années 1940 et au début des années 1950, lors des premiers sound systems, le DJ animait ou *toastait* entre deux chansons de façon à ne faire entendre aucune transition notable pendant l'enchaînement de ces dernières et à maintenir le public en état d'excitation. Le premier grand DJ jamaïcain se nomme Count Matchuki (Winston Cooper), lequel officia au sein du sound system tenu par Tom The Great Sebastian avant d'intégrer celui de Coxsone Dodd. Count Matchuki se distinguait notamment pour son habilité à faire le spectacle et à endosser plusieurs rôles : celui de danseur, de boute-en-train, de satiriste et de bonimenteur. Lorsqu'il toastait, il pouvait par exemple, selon son humeur, se dandiner, ce qui rendait la foule hystérique, ou délivrer ses textes en plusieurs langues (en anglais standard, en patois jamaïcain ou même en espagnol), ce qui ne manquait pas d'impres-

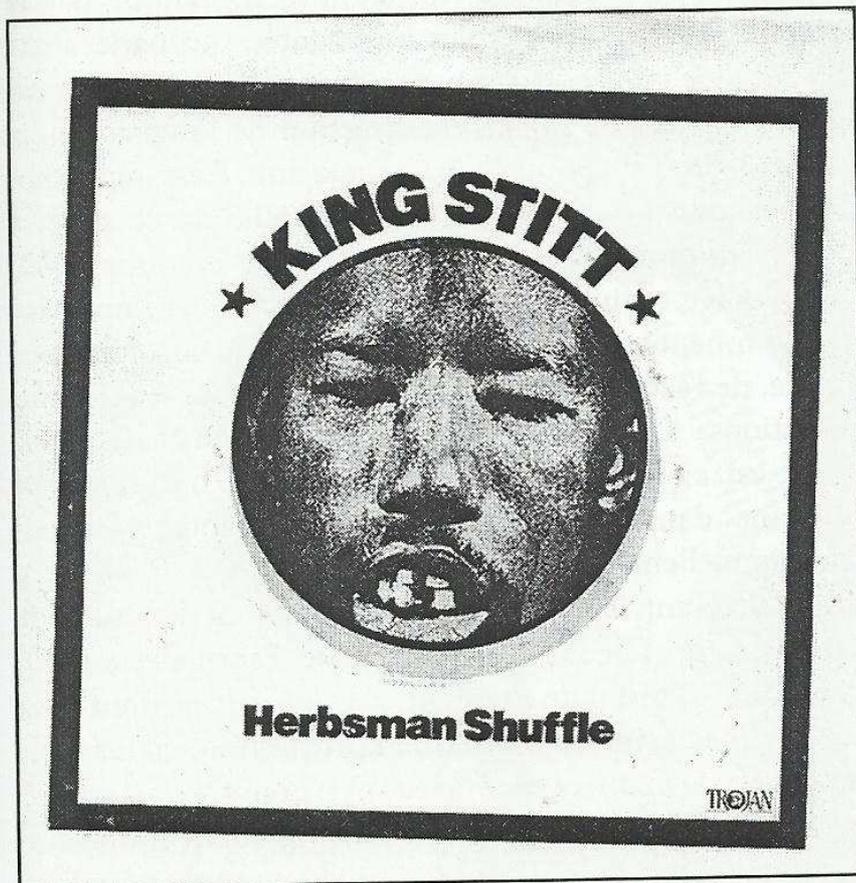
772 H. Johnson, J. Pines, *Reggae : Deep Roots Music*, Londres et New York, Proteus Books, 1982, p. 49. Voir aussi le documentaire *Deep Roots Music 2 : Bunny Lee Story / Black Ark*, Reggae Nashville, États-Unis, Screen Edge, 2007.

sionner l'auditoire. Il lui arrivait également de fanfaronner, de lancer des piques satiriques à ses concurrents ou au public, ou tout simplement de dire des absurdités. Par exemple, il lui arrivait souvent de prendre le micro et de répéter *chicka-a-took* (« je me suis fait une nana ») pour « revigorer » une chanson qu'il considérait comme « trop molle »⁷⁷³. Pour Count Matchuki, le ton employé, l'intonation de la voix, la rime, la fluidité de la diction, le sens du rythme et du spectacle étaient tout aussi importants que le contenu du texte, posant ainsi les bases fondatrices du toasting. Précisons par ailleurs que le DJ joua un rôle aussi décisif que la discothèque dans le succès ou non d'un sound system. En effet, il était souvent sollicité pour poser sa voix sur des *specials*, des disques gravés en un seul et unique exemplaire pour un sound system. En général, le special, également appelé *dubplate*, n'était pas destiné à être commercialisé mais conçu pour être joué en sound systems. Lors des compétitions de sound systems également appelées *sound clash*, les sound operators faisaient en sorte de posséder les specials les plus originaux et imaginatifs afin de battre leurs rivaux.

À son époque, Count Matchuki inspira tout un groupe de DJs, les plus célèbres étant King Sporty (Noel G. Williams) et King Stitt (Winston George Sparkes) qui, à l'instar de leur aîné, mirent leurs talents au service du Sir Coxsones' Downbeat puis de Studio One. King Stitt, fidèle parmi les fidèles de Coxsones, est notamment connu pour sa malformation faciale congénitale, laquelle fut à l'origine de son phrasé si particulier. En référence au western spa-

773 B. Brewster, F. Broughton, *Last night a dj saved my life : the history of the disc jockey*, New York, Grove Press, 2000, p. 115.

ghetti de Sergio Leone, *The Good, The Bad and The Ugly*⁷⁷⁴, King Stitt fut surnommé *The Ugly* (« Le vilain »).



Doc. 6 : King Stitt alias The Ugly (« Le vilain »). © Trojan Records, 1980.

Le style DJ explosa véritablement à la fin des années 1960 avec l'apparition du dub. En effet, avec l'explosion des *riddims*⁷⁷⁵ et des versions instrumentales, la performance du DJ devint plus essentielle puisqu'il ne se

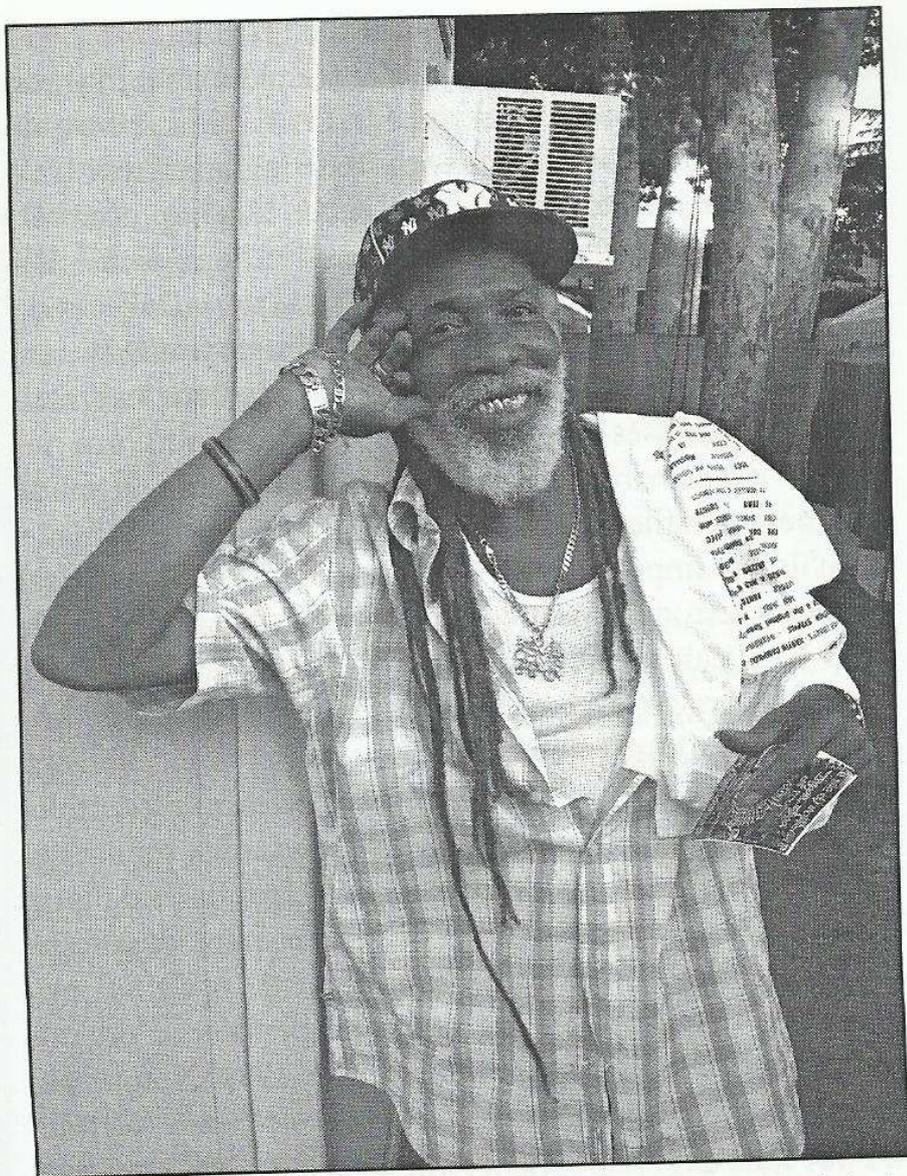
⁷⁷⁴ United Artist/1966.

⁷⁷⁵ Rythmique instrumentale comprenant un motif de batterie et une partie de basse originale.

contenta plus de toaster quelques secondes au début et à la fin des chansons, mais durant la quasi-totalité des morceaux. Le toasting devint alors l'art, pratiqué par le DJ, d'improviser des paroles mi-chantées mi-parlées sur des riddims reggae. Notons à ce propos que le toaster est parfois qualifié de *singjay*, contraction de l'anglais *singer* (« chanteur ») et *deejay* (« DJ »). Pour finir, il est important de souligner la caractéristique essentielle de ce style, à savoir l'improvisation. En effet, l'art que pratique le DJ n'est pas figé, ni limité, dans le sens où ce dernier improvise constamment en fonction de l'ambiance de la soirée qu'il anime, de l'actualité du moment ou même de ses propres sensations. Ce talent d'improvisation qui caractérise le DJ est en réalité hérité de la musique traditionnelle africaine dans laquelle musiciens et chanteurs jouent traditionnellement de manière instinctive et totalement libre, adaptant leurs musiques / chants en fonction de l'atmosphère et de l'ambiance générale. Esprit alerte, le DJ jamaïcain, à l'instar du chanteur ou griot africain dont l'une des qualités primordiales est l'improvisation, est capable de toaster de manière spontanée sur n'importe quel sujet⁷⁷⁶ et n'importe quel riddim. U Roy et Big Youth⁷⁷⁷ font notamment partie de ceux qui ont rendu ce genre populaire au début des années 1970.

776 Les textes des DJs prennent la forme de chroniques sociales dépeignant généralement leur quotidien ou l'actualité locale.

777 Surnommé « Le Gleaner humain », d'après le nom du quotidien jamaïcain *The Gleaner*. C'est en écoutant ses disques ou en assistant à ses performances live que les jeunes s'informaient sur l'actualité locale.



Doc. 7 : Big Youth alias « Le Gleaner humain ». © Jérémie Kroubo Dagnini, 2006.

CONCLUSION

Au fil du temps, via l'immigration jamaïcaine notamment, la culture sound system, le style DJ ainsi que les autres courants musicaux jamaïcains se sont exportés à

l'étranger, où, fusionnant avec des « ingrédients » locaux, ils ont participé à l'émergence de contre-cultures indigènes. Par exemple, au début des années 1970, l'exportation de la culture du sound system et du toasting aux États-Unis donna naissance au rap et à la culture hip-hop. Kool DJ Herc, qui quitta sa Jamaïque natale en 1967 pour s'installer avec sa famille dans le Bronx à New York, joua d'ailleurs un rôle majeur dans l'émergence de ces courants artistiques. En Angleterre, à la fin des années 1960, c'est dans les sound systems organisés par les immigrés jamaïcains que les *mods*⁷⁷⁸ découvrirent les sonorités jamaïcaines à la mode comme le shuffle, le ska, le rocksteady et le early reggae, et qu'ils s'en imprégnèrent. De même, c'est dans les soirées sound system qu'ils renforcèrent leurs liens avec les rude boys jamaïcains, ce qui donna naissance à la mouvance skinhead vers 1968. Dans un autre registre, toujours en Angleterre, la culture jamaïcaine du sound system influença également les *raves* ou *free parties*, ces célèbres rassemblements festifs, à l'origine clandestins et gratuits, réunissant des milliers d'amateurs de musiques électroniques dans un lieu inhabituel (prairie, forêt, plage, bâtiment désaffecté, etc.). Les Spiral Tribe, un collectif d'artistes et de DJs originaires de Londres, ont été parmi les premiers à organiser ce type de fêtes au début des années 1990. Notons par ailleurs que les musiques électroniques actuelles (techno, ambient, jungle, trip-hop, drum and bass, etc.) puisent leur source dans la technique du remix quasi-intrinsèque aux courants musicaux jamaïcains depuis l'émergence du

778 La vague *modernist* est un mouvement culturel avant-gardiste né à Londres à la fin des années 1950 et dont l'âge d'or correspond aux années 1960. Les mods étaient de jeunes Londoniens, issus en partie des milieux prolétaires, qui développèrent une certaine obsession pour l'apparence physique, la musique et la danse.

dub à la fin des années 1960. Ces tendances musicales ont perduré et essaimé au-delà du monde anglophone et se sont particulièrement bien implantées dans l'hexagone. En témoignent les scènes reggae / dancehall, électronique et rap francophones. En définitive, la culture sound system, née dans les ghettos de Kingston, a su rayonner et influencer au-delà de son milieu insulaire, engendrant des univers musicaux multiformes habités par une même soif de liberté et une même idée de révolte contre l'establishment.

L'AUTEUR :

Docteur en langues, littératures et civilisations anglaises et anglo-saxonnes de l'Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, Jérémie Kroubo Dagnini est spécialiste des musiques populaires jamaïcaines. Il est l'auteur de deux ouvrages, *Les origines du reggae : retour aux sources. Mento, ska, rocksteady, early reggae* (2008) et *Vibrations jamaïcaines. L'Histoire des musiques populaires jamaïcaines au XXe siècle* (décembre 2011). Par ailleurs, il enseigne actuellement à l'Université des Antilles et de la Guyane en Martinique.

POUR EN SAVOIR PLUS :

Lloyd Bradley, *Bass Culture : quand le reggae était roi*, Paris, Allia, 2005.

Bill Brewster, Frank Broughton, *Last night a dj saved my life : the history of the disc jockey*, New York, Grove Press, 2000.

Barry Chevannes, *Rastafari : Roots and Ideology*, New York, Syracuse University Press, 1994.

- Colin G. Clarke, *Kingston Jamaica : Urban Development and Social Change, 1692-2002*, Kingston, Ian Randle Publishers, 2006.
- Robin Cohen (dir.), *The Cambridge Survey of World Migration*, Cambridge : Cambridge University Press, 1995.
- LeRoi Jones (Amiri Baraka), *Blues People : Negro Music in White America*, New York, Harper Collins Publishers, 2002.
- Howard Johnson et Jim Pines, *Reggae : Deep Roots Music*. Londres et New York, Proteus Books, 1982.
- Jérémie Kroubo Dagnini, *Les origines du reggae : retour aux sources. Mento, ska, rocksteady, early reggae*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- Jérémie Kroubo Dagnini, *Vibrations jamaïcaines. L'Histoire des musiques populaires jamaïcaines au XXe siècle*, Rosières-en-Haye, Camion Blanc, 2011.
- Ceri Peach, « Anglophone Caribbean Migration to the USA and Canada », in Robin Cohen (dir.), *The Cambridge Survey of World Migration*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 245-247.
- Ulf Poschardt, *DJ Culture*, Paris, Kargo, 2002.
- George W. Roberts, *The Population of Jamaica*, Londres, Cambridge University Press, 1957.
- Richard Smith, *Jamaican Volunteers in the First World War: Race, Masculinity and the Development of National Consciousness*, Manchester, Manchester University Press, 2004.
- Norman C. Stolzoff, *Wake the Town and Tell the People: Dancehall Culture in Jamaica*, Durham, Duke University Press, 2000.
- Vincent Tarrière, « Le studio enchanté de Clement 'Coxsoné' Dodd », in *Vibrations*, mars-avril 1995.

MOTS CLEFS :

DJ – ghettos – shuffle – ska – sound system.