

La musique Reggae

Sources

Sarah Daynes, « Frontières, sens, attribution symbolique : le cas du reggae », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 17 | 2004, 119-141.

<http://ethnomusicologie.revues.org/460>, mis en ligne le 13 janvier 2012.

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Reggae>

Résumé

En quarante ans d'existence, le genre musical « reggae » a grandement évolué : il a connu une diversification en son sein même, une diffusion internationale accompagnée d'un succès commercial important, et enfin une implantation locale hors de son foyer d'origine.

Cet article s'intéresse à la définition du genre reggae au travers de ses évolutions :

- le *reggae roots* ;
- le *reggae dancehall* ;
- l'implantation du reggae en-dehors de son lieu d'origine, la Jamaïque.

Introduction

1/ Qu'est-ce que le reggae ? Du rock steady au dancehall, un genre musical diversifié

2/ Reggae roots ou reggae dancehall

3/ Local ou global

Conclusion : Musique mondiale ou musique du monde ?

Introduction

La musique reggae a émergé en Jamaïque à la fin des années soixante, et a immédiatement connu un vaste succès, devenu international durant les années soixante-dix.

Cette évolution a constitué plus qu'un simple accès à de nouveaux marchés. Dès la fin des années soixante-dix par exemple, un « reggae britannique », avec ses propres artistes, ses studios d'enregistrement, ses réseaux de distribution et, surtout, son propre « son », distinct du son jamaïcain, était établi en Grande-Bretagne.

Aujourd'hui, presque quarante ans après sa naissance, le reggae est écouté et joué sur les cinq continents, et chanté dans (presque) toutes les langues.

En Grande-Bretagne, cette rhétorique a été liée aux mouvements ouvriers et au marxisme, ainsi qu'à la lutte contre le racisme. En Nouvelle-Zélande ou dans les Antilles Françaises, elle a été réinterprétée à la lumière des mouvements indépendantistes. Dans les pays africains, elle a été associée aux problématiques coloniales et post-coloniales. Aux Etats-Unis, elle a été reformulée en opposition à l'impérialisme nord-américain et en conjonction avec la question de l'immigration.

La musique reggae est continuellement modifiée et réinterprétée en fonction du contexte, qu'il s'agisse du « paysage socio-culturel » dans lequel elle se développe ou des expériences individuelles de ceux qui la jouent ou l'écoutent.

- La définition de la musique reggae : qu'est-ce que le reggae ? quelle musique peut être, ou doit être, qualifiée de reggae ? quelle diversité musicale recouvre le genre ?
- La tension entre les deux styles majeurs : le *reggae roots* et le *reggae dancehall*
- L'interprétation ou la réinterprétation du reggae jamaïcain : local ou mondial ?
- Musique du monde ou genre à part entière.

Qu'est-ce qu'est-ce que le reggae ?

Du rock steady au dancehall, un genre musical diversifié

Le terme reggae est utilisé de manière générique pour désigner la musique qui a émergé en Jamaïque à la fin des années 1960, et dont l'ambassadeur le plus célèbre est Bob Marley.

Le rythme reggae

Le reggae est caractérisé par l'importance et la liberté de la ligne de basse, et par une guitare rythmique à contretemps (parfois remplacée par un piano ou un clavier).

Le reggae se caractérise par sa polyrythmie, qui induit une différence diffuse entre base et mélodie, de telle façon que les phrases mélodiques peuvent être jouées par des sons graves, ici la basse, à laquelle peuvent s'ajouter des percussions. La structuration de la base et de la mélodie est un signe distinctif de la présence africaine dans la musique caribéenne : comme les tambours *bata* de la *Santería* cubaine, le reggae serait ainsi techniquement porteur de l'influence musicale de l'Afrique.

De plus, l'accentuation des temps dits faibles est elle-même dite caractéristique des rythmes d'origine africaine.

Les origines de la musique reggae

Le reggae est le fruit de multiples influences : percussions africaines (les tambours *burru*) et chants rastafariens, jazz, soul et rhythm'n'blues nord-américains, *mento* jamaïcain, ainsi que diverses traditions musicales populaires liées à la religion (*myal*, *kumina*) ou au travail.

Le *mento* est une sorte de calypso rural jamaïcain avec une syncope soulignant le dernier temps de chaque mesure, apparu dans les années 1940 et joué avec des instruments de fortune (cuillères, bouteilles, *rhumba box*), auxquels s'ajoutèrent rapidement le banjo, la flûte, la guitare, le violon et des percussions.

Les **tambours *burru*** sont des percussions traditionnelles jamaïcaines composées d'un *bass drum*, d'un *fundeh* long et étroit, et d'un *repeater* de structure semblable mais plus court. Dans les années 1930 et 1940, beaucoup de *burru men* ont quitté la campagne et se sont dirigés vers les quartiers pauvres de Kingston, Spanish Town, Port Antonio ou Montego Bay. C'est là qu'ils rencontrèrent les rastas, dès la fin des années 1940, et qu'ils leur enseignèrent leur art musical.

Les **chants rastafariens**, tels qu'ils se sont développés depuis les années 1940, sont donc un mélange de percussions *burru*, auxquelles se sont ajoutés d'autres instruments comme le tambourin, les maracas ou l'harmonica, et de chants religieux souvent issus de la tradition protestante et modifiés.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, de nombreux soldats nord-américains basés en Jamaïque amènent avec eux la musique populaire afro-américaine. Les Jamaïcains se mettent à écouter massivement du **rhythm'n'blues et du jazz**, notamment celui qu'on joue à la Nouvelle-Orléans, caractérisé par son *back beat* qui accentue les deuxième et quatrième temps.

L'importance des sound systems

Après la guerre, les Jamaïcains organisent des discothèques ambulantes appelées *sound systems* qui s'installent au gré des déplacements, en plein air ou dans des salles. Le personnage central du *sound system* est le *selector*, qui joue ses disques. Il est parfois accompagné d'un « assistant » au micro qui a pour tâche de présenter les disques, d'encourager le public et de réclamer un *rewind*, c'est-à-dire que le morceau soit rejoué depuis le début.

Le but du *sound system* est tout simplement de faire danser les gens. Les premiers *sound systems* célèbres en Jamaïque sont le Coxson Downbeat de Clement Dodd, le Dickie's Dynamic de Dickie Wong (dans lequel a débuté U Roy), ou encore El Paso de Dennis Alcapone.

Le *sound system* prit rapidement une importance essentielle de par une très large production de disques *single*, parce qu'ils sont propres à passer en *sound system* et par le fait qu'un petit nombre de chanteurs accède à l'enregistrement. En outre, les *sound systems* ont joué un rôle central dans l'évolution des styles et des techniques. Des sonorisateurs des platines de leurs *sound systems* aux tables de mixage des studios d'enregistrement, dans les années 1960, va naître le *ska*, le *rock steady* puis le reggae, développer le *dub* et rendre inévitable l'interdépendance entre la musique jouée en formations classiques et celle des *sound systems*.

A la fin des années 1950, en effet, les grands propriétaires de *sound systems*, comme Duke Reid, King Edwards ou Clement « Coxson » Dodd, vont devenir des producteurs. Ils engagent des musiciens locaux pour enregistrer eux-mêmes des disques, sans avoir à les importer des Etats-Unis.

Du ska au reggae

La musique devient de moins en moins américaine et de plus en plus jamaïcaine. Entre 1960 et 1962, dans le studio de Clement Coxson, le mythique *Studio One*, émerge alors un son nouveau qu'on appelle *ska*, en même temps que la Jamaïque devient indépendante.

Le *ska* se caractérise par l'accentuation des temps à la guitare rythmique, avec une forte utilisation des cuivres et du piano, généralement dans de grandes formations de type *big band*. Vers 1965, le *ska* fait place au *rock steady*, qui évolue sur un rythme plus lent et fait une moindre place aux cuivres, au profit de la basse et de la batterie. Produit par Duke Reid, c'est « *Get ready, rock steady* » d'Alton Ellis qui marque son apparition officielle. Déjà on sent dans le *rock steady* la préfiguration du reggae.

La transition du *ska* vers le reggae se fait principalement à travers l'émergence de la guitare basse comme instrument central et indépendant, et c'est le ralentissement du rythme qui permet cela.

Avec le *rock steady* puis le reggae, la rythmique devient reine, au détriment des cuivres, et les grandes formations typiques du *ska* sont progressivement remplacées par les petites formations caractéristiques du reggae. Dès 1968, le reggae supplante le *rock steady*.

Avec « *Do the reggay* », la même année, Toots & the Maytals est le premier groupe à utiliser le terme dans un enregistrement.

C'est donc à la fin des années 1960 que se situe l'émergence du reggae. Dès le début des années 1970, le reggae connaît un succès massif et on peut en parler comme d'un genre musical établi et stabilisé.

La guitare à contretemps et la ligne de basse deviennent dès lors les signes distinctifs d'une musique qui va s'exporter rapidement, mais qui va aussi influencer et enrichir d'autres styles.

Influences du reggae sur les autres styles musicaux

C'est en particulier le cas avec le **rock and roll** dans toutes ses tendances, qu'il s'agisse de la reprise de « *I shot the sheriff* » par Eric Clapton qui, par ailleurs, propulsa Bob Marley lui-même sur le marché nord-américain, de groupes de rock indépendant : The Clash, Bad Brains, Rage Against The Machine, ou mainstream tel No Doubt, de Ben Harper & The Innocent Criminals, ou encore du français Manu Chao.

Parfois, le mélange a été si profond et durable qu'il a donné lieu à des genres complètement nouveaux :

- le *drum 'n' bass* (reggae / *house* londonienne) ;
- le *samba-reggae* au Brésil ;
- la *champetta* colombienne (dont l'autre influence majeure est le *soukous*).

Le reggae est multiforme et pourtant il est aussi homogène. Ce paradoxe a donné lieu, au sein du reggae, à une tension persistante entre le *reggae roots* et le *reggae dancehall*, une tension qui, comme cela va maintenant être abordé, est lié à des enjeux symboliques importants.

Reggae roots ou reggae dancehall

Le roots reggae

Le terme *roots reggae* est employé pour désigner, de manière générique, la majeure partie des enregistrements de reggae effectués entre 1970 et 1981.

Ils sont caractérisés

- par un « son » commun (formation classique : guitare rythmique, basse, batterie, à laquelle peuvent s'ajouter une guitare solo, un piano, des percussions ou des cuivres, la partie vocale se composant la plupart du temps de trois voix, dont l'une est en solo) ;
- un engagement socio-politique fort, en étroite relation avec le mouvement rastafari.

La plupart des artistes importants de l'époque, **Bob Marley & the Wailers**, **Burning Spear**, **Israel Vibration**, **Big Youth**, **The Mighty Diamonds**, **U Roy**, **The Abyssinians**, **Pablo Moses**, **Jacob Miller**, **The Gladiators**, **Dennis Brown**, **Big Youth** et des producteurs ou ingénieurs du son (Lee « Scratch » Perry, Yabby You, Junior Byles, Augustus Pablo...) étaient en effet des rastas proclamés, ou de fervents sympathisants du mouvement.

Le *roots reggae* aborde dans ses textes un éventail de thèmes socio-politiques, religieux et identitaires : le passé de l'esclavage, l'Afrique (réelle et/ou mythique), l'oppression, la pauvreté, la violence, la vie politique jamaïcaine, le capitalisme, la guerre, mais aussi le religieux et la prière. Bien sûr, il aborde aussi les thèmes plus traditionnels de l'amour et du sexe.

La décennie 1970 est souvent considérée par les auditeurs, les artistes et les critiques musicaux comme « l'âge d'or » du reggae. Elle se caractérise en effet :

- par une production numériquement importante et considérée par les critiques comme étant de haute qualité ;
- par une profusion de nouveaux artistes en même temps que la reconnaissance des plus anciens, par une ouverture à un public international ;
- et enfin par une présence essentielle dans la vie socio-politique de l'île.

Cette décennie voit aussi l'émergence du **reggae anglais**, avec notamment des groupes comme **Aswad à Londres** ou **Steel Pulse à Birmingham**.

On peut distinguer dans cette longue période foisonnante plusieurs styles différents, certains ont même impulsé de véritables « écoles » : c'est notamment le cas d'**Augustus Pablo**, de **King Tubby**, de **Lee Perry** ou de Prince Jammy. Certains musiciens étaient engagés à plein temps par chaque studio dont les plus célèbres sont Channel One, Randy's, Dynamic, Black Ark.

Le *roots reggae* des années 1970 est articulé avec le développement du *reggae digital* et du *reggae dancehall*, à partir du début des années 80.

Le reggae dance hall

Le *talk over* est la base du reggae *dancehall*, qui désigne ces artistes individuels, sans formation de groupe, qui toastent et chantent sur des disques pendant les *sound systems*.

Dès l'apparition des *sound systems*, l'assistant du sonorisateur « scattait » (de l'anglais *to scat*) c'est-à-dire qu'il émettait des sons ou des mots dépourvus de sens dans le micro, pour encourager les danseurs.

Ce style s'est développé au point de devenir un genre particulier du reggae en devenant un style propre : une sorte de chant parlé parfois très rapide, parfois accompagné d'un chant ou de chœurs. Parmi les plus célèbres sont les pionniers U Roy et Big Youth, U Brown, Dillinger, General Levy, Cutty Ranks, Shabba Ranks, Supercat, et aujourd'hui Sizzla, Buju Banton, Anthony B, Mikey General, Capleton, Beenie Man...

Souvent, un *dee-jay* et un chanteur sont couplés, afin de produire un morceau avec deux styles différents et complémentaires (un phrasé et un chanté), ce qui est le cas de U Roy et du chanteur Barrington Spence, ou plus récemment du chanteur Garnet Silk (aujourd'hui décédé) avec Anthony B, Tony Rebel ou Buju Banton.

L'influence du mouvement rastafari reste présente, mais moins marquée dans le *reggae dancehall*, en particulier à partir des années 1980, pendant lesquelles se développe le *slackness*. Les paroles des chansons se font l'écho de la violence croissante en Jamaïque : le *reggae dancehall* se met à parler presque exclusivement d'armes, de gangs, de femmes, de sexe, critique violemment l'homosexualité... De *cultural* et *conscious*, il devient *slackness*.

La mort de Bob Marley, en 1981, marque une charnière dans l'évolution du reggae. Dans une Jamaïque de plus en plus pauvre et de plus en plus violente, le *roots reggae* va être remplacé par le *reggae digital*, caractérisé par l'absence de musiciens : des sons électroniques remplacent les instruments, et la rythmique est construite sur boîte à rythme.

C'est King Jammy qui sera le principal instigateur de la naissance du *reggae digital*, produisant le morceau de Wayne Smith « *Under me sleng teng* ». Dès le milieu des années 1980, le *reggae digital* aura presque complètement remplacé le *roots reggae* dans les *hit-parades*.

Le conflit entre le reggae roots et le reggae dancehall

C'est l'engagement (ou son manque d'engagement) socio-politique et culturel qui provoque une fissure entre le *reggae roots* et le *reggae dancehall*.

Cet abandon du politique et du religieux, et surtout de la « mission de résistance » que s'était donnée le reggae des années 1970, provoque les plus importantes critiques faites au *reggae dancehall*.

A trop forte majorité *slackness*, le *reggae dancehall* se fait le relais d'une culture considérée comme individualiste, sexiste, violente, apolitique et consumériste, et d'une musique qui privilégie les rythmes électroniques et la compétition entre artistes individuels.

On peut voir dans ce conflit **un facteur générationnel** :

- le *dancehall* est le reggae de la jeune génération et il est donc logiquement critiqué par la génération qui le précède ;
- le *reggae roots*, est l'objet d'un sentiment nostalgique : le reggae n'est plus « ce qu'il fut », son caractère spirituel et politique a disparu, il s'est vendu au consumérisme capitaliste du marché musical, il s'est américanisé.

La question de l'authenticité et de l'engagement

Le *reggae roots* est considéré comme « plus authentique » et « plus jamaïcain », mais cela dépend bien sûr de la conception que chacun a de l'authentique. Il paraît évident qu'ici se trouvent des représentations subjectives du reggae, de « ce que l'on voudrait qu'il soit ».

Le succès massif du *reggae roots* dès les années 1970 en Occident pose la question de son authenticité, sa « jamaïcanité », et son engagement politique.

C'est précisément sur ces points que de nombreux défenseurs du *dancehall* se sont appuyés, montrant le caractère « africain » et « jamaïcain » du *dancehall* afin de contrer ceux qui disent qu'il est « moins authentique ».

C'est le cas de **Linton Kwesi Johnson**, un artiste très engagé politiquement et socialement, qui défend le *dancehall* comme étant, en fait, plus authentique que le *reggae roots* :

« D'un côté, cette musique est complètement technologique mais de l'autre, les rythmes sont beaucoup plus jamaïcains qu'avant : ils proviennent de l'*Etu*, du *Pocomania*, du *Kumina* – ce sont les cultes religieux afro-jamaïcains qui fournissent les rythmes utilisés par **Shabba Ranks** ou Buju Banton. Ainsi, malgré l'importance de la technologie, la musique devient en fait encore plus "roots", et possède une résonance même pour un public plus âgé, parce qu'elle évoque et renvoie à ce qu'ils ont pu entendre auparavant dans la Jamaïque rurale ».

De même le rejet du *dancehall* par l'audience occidentale a pu être considéré comme une preuve de son authenticité culturelle : si les Occidentaux « ont du mal » avec le *dancehall*, c'est peut-être parce qu'il n'est pas « assez occidental ».

Le *reggae roots* et le *dancehall* sont définis en relation l'un avec l'autre, mais aussi au sein de la relation entre la « culture jamaïcaine » et le reste du monde.

Style musical local ou style musical global ?

L'implantation du reggae sur les cinq continents met en jeu d'une part la question de l'authenticité culturelle, et d'autre part celle de l'interprétation, de la réinterprétation et de la réinvention culturelles.

En d'autres termes, peut-on vraiment « comprendre » et « sentir » le reggae si l'on n'est pas jamaïcain ?

Les paroles mais aussi la musique et l'expérience musicale qui l'accompagne ne seraient pleinement compréhensibles que par les individus qui appartiennent au groupe ?

La question de l'authenticité de la musique reggae se pose-t-elle lorsque l'artiste n'est pas d'origine jamaïcain ?

Le reggae est non seulement né en Jamaïque, mais il est aussi explicitement revendiqué comme une musique de résistance fondamentalement inscrite au sein d'une dichotomie culturelle : colonisés ou colonisateurs, opprimés ou oppresseurs, esclaves ou esclavagistes, africains ou européens, noirs ou blancs. Ceci se retrouve dans tous les sous-genres développés au sein du reggae, du *reggae roots* au *dancehall*.

L'inscription historique du reggae, de par son lieu de naissance, dans une problématique post-coloniale et post-esclavagiste, est renforcée par un mouvement volontariste des artistes et des auditeurs, qui inscrit le reggae au cœur même de la résistance au pouvoir colonial et impérialiste.

Dès son émergence, le reggae a été défini et revendiqué comme la musique des « *sufferers* », ceux qui souffrent. C'est cette articulation autour de la souffrance, du statut d'opprimé, qui rend universelle la possibilité d'une identification. Quoi de plus universel en effet que la faim, la pauvreté, la domination ? Le succès du reggae, au-delà des frontières sociales, raciales, culturelles, nationales ou linguistique, a été en effet déterminé par cette possibilité pour chacun de s'identifier, de partager, d'interpréter et de « faire siens » les combats qui apparaissent dans le reggae et qui constituent un noyau universel, susceptible de faire sens pour tout être humain.

A partir de ce noyau universel, le reggae est dès lors réinterprété, et enrichi des expériences de chacun.

En Grande-Bretagne, au Japon, en France, à l'Île Maurice, en Nouvelle-Zélande, en Côte-d'Ivoire, au Brésil ou en Allemagne, le reggae joue ajoute, ses problématiques locales, mais aussi son langage, ses instruments, ses traditions musicales, qui sont tous différents de l'original jamaïcain.

Le genre reggae se diversifie, sans pour autant perdre son identité, au sein d'une dialectique entre l'inclusion et l'exclusion.

Conclusion : genre à part entière ou « musique du monde » ?

Aujourd'hui, le *reggae roots* a un public fidèle à travers le monde, tout comme le *reggae dancehall* lui-même, qui fait partie des programmes télévisés.

Aujourd'hui, **tout le monde, ou presque, connaît le reggae** même si cette connaissance est souvent limitée à Bob Marley, et est capable de reconnaître sa caractéristique guitare rythmique à contretemps.

Il est maintenant aussi possible d'acheter les albums (format CD) dans les réseaux de **grande distribution**, bien que moins exhaustive que celle des magasins spécialisés.

Un autre aspect intéressant de cette inclusion du reggae dans les magasins généralistes est sa **classification**, qui se trouve être variable. Ce qui est intéressant dans le cas du reggae, c'est qu'il se trouve quelque part **entre la reconnaissance universelle et la présence exotique, classé en musique du monde**. En Grande-Bretagne ou au Japon, il possède sa propre section. Aux États-Unis il est classé au sein des « musiques du monde », sous-catégorie « reggae ».

Cette classification variable pose une triple question :

- celle de la stabilisation du reggae en tant que genre propre ;
- celle du reggae « local » ;
- celle, plus générale, des difficultés liées à la catégorie « musiques du monde ».

L'appellation de « musiques du monde » est récente, et connaît un succès florissant dans les pays occidentaux. Cette catégorie a été inventée à partir du « centre » (occidental), ce qui implique qu'elle se trouve définie à partir des désirs de l'Occident aussi bien que de ses exigences commerciales.

L'authenticité d'une « musique du monde » est définie selon des critères qui répondent aux demandes et conceptions du public occidental. Et l'on rejoint ici la question de l'authenticité, qui, pour un même style, sera définie de manière différente selon le point d'ancrage d'où l'on parle de ce style.

Au-delà du classement problématique du reggae, le cas des « genres hybrides » auxquels il a contribué montre aussi le caractère subjectif et dynamique de la constitution d'un « genre musical ».

Le *samba-reggae* est un genre au Brésil, le *drum'n'bass* un genre en Grande-Bretagne, la *champetta* un genre en Colombie, alors que le *ragga-hip hop* est resté un style particulier au sein du *hip-hop* et n'a pas su évoluer.

Un « genre » musical n'est que ce que l'on reconnaît être un « genre musical », par un subtil jeu d'attribution de sens, ce qui explique que les frontières entre différents genres, tout aussi bien que leur statut en tant que tels, sont variables, et cela aussi bien diachroniquement que synchroniquement.

Les tensions qui apparaissent dans le cas du reggae quant à sa définition en tant que genre musical se jouent à différents niveaux, aussi bien internes qu'externes.

Sa propre définition comme sa reconnaissance en tant que genre musical à part entière, et les conflits qui le traversent quant à son évolution, *reggae roots* et *reggae dancehall* ou de celle, par exemple, entre le reggae français, le reggae jamaïcain et le reggae japonais, sont des illustrations du dynamisme symbolique à l'œuvre dans la construction et la définition de tout genre musical.