

Ce travail n'aurait pas été possible sans l'aide, le soutien, et les précieuses informations fournies par de nombreuses personnes. Je tiens à remercier en premier lieu tous les acteurs de la scène reggae suisse – ou de la scène musicale *underground* – de ces cinquante dernières années qui ont aimablement accepté de partager avec moi une partie de leurs parcours de vie et de leurs souvenirs : Philipp Schnyder von Wartensee, Sandro Galli, Marc Ismail, Gilles Geuggis, Stéphane Lamercy, Asher Selector, Philippe Santschi, Antonello Lubello, Alain Salvi, Armando Ribeiro, Daniel Spahni, Cédric Vuille, Victor de Bros, René Hauri, Cyrill Schläpfer, Jörg Wechsler, Pierre Wichser, Nicolas Meury, Nicolas Beguin, Bastien Oberhuber, Markus Vogel, Marc Stüssi, Michael Burkhalter, Philippe Castella, Markus Hayoz, Res Kaufmann, Victor Pelli, Eric Merz, Peter MacTaggart, Küre Güdel, Peter Gurtner, John Woolloff, Dominique Torche, Bernie Constantin, Paul Zouridis, Kiet Tuan Nguyen, Alexandre Nussbaum, Max Jacot, Christian Steulet, Yves Menestrier, Mauro Bozzi, Samuel Mumenthaler et Andy Bassford. Merci également à mes informateurs informels : Gilbert Novelli, Timothée Paul Gourdou-Labourdette, Jack Davet, Raphaël Anker, Julien Grünhagel et Didier Chatenoux ; Patrick Pignolo pour son aide dans la compréhension du suisse-allemand ; Loïc Pignolo pour son regard de sociologue ; Antonin Chatelain pour ses conseils, les nombreuses discussions, l'accès illimité à ses archives personnelles et les disques qu'il m'a fait découvrir ; Thomas Florin pour son aide indispensable dans les transcriptions musicales ; Léa Giotto et Camille Chappuis pour leurs relectures infailibles et si précieuses ; et finalement Madeleine Leclair pour son suivi attentif tout au long du processus de recherche, pour ses conseils avisés sans lesquels ce travail n'aurait pas été le même et pour m'avoir guidé dans les moments de doute.

Je tiens également à remercier les amis jamaïcains qui m'ont ouvert bien des portes et qui ont largement contribué à me définir comme musicien et producteur : I Kong, Horsemouth Wallace, Gaylard Bravo et Robbie Lyn ; ainsi que mes proches qui m'ont grandement soutenu durant la réalisation de ce travail : Manon, Solène, Léonie, Jean-Jacques, Christiane, Christophe, Laurent, Till, Mathilde, Macaire et Léonhard.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE : PANORAMA DE LA MUSIQUE JAMAÏCAINE, CRITÈRES LIMITES ET MÉTHODOLOGIE	5
CHAPITRE 1. PANORAMA DE LA MUSIQUE JAMAÏCAINE ET DE SON ANCRAGE CONTEXTUEL	7
1.1. Une société multiethnique	7
1.2. Le mento, source de l'identité musicale jamaïcaine	9
1.3. L'émergence du <i>sound system</i>	11
1.4. Le ska	14
1.5. L'impact des évolutions technologiques	19
1.6. Le rocksteady	20
1.7. Le early reggae	26
1.8. Le reggae	29
1.9. Le dancehall	36
CHAPITRE 2. CRITÈRES ET LIMITES	39
2.1. Définition du terme « musique jamaïcaine » dans son adaptation helvétique	39
2.2. Définition de la notion de « production suisse »	40
2.3. Période étudiée	46
2.4. Type de phonogrammes répertorié	47
CHAPITRE 3. CRÉATION DES CORPUS DE SOURCES ET MÉTHODOLOGIE	53
3.1. Repérage des phonogrammes	54
3.1.a. Recherche dans des espaces réels	54
3.1.b. Recherche dans des espaces virtuels	56
3.1.b.1. Discogs	56
3.1.b.2. La Phonothèque nationale suisse	58
3.1.b.3. MX3, The Swiss Music Portal	59
3.1.c. Prise de contact avec les musiciens et les producteurs	60
3.2. Entretiens	61
DEUXIÈME PARTIE : ANALYSE DU RÉPERTOIRE DE PHONOGRAMMES LA MUSIQUE JAMAÏCAINE DE PRODUCTION SUISSE	65
CHAPITRE 1. LES PRÉMICES : 1969 - 1979	67
1.1. The Gents	69
1.2. La scène bernoise	76
1.2.a. Rumpelstilz	77
1.2.b. Schnoutz Records	83
1.2.c. Sinus Studio	86
CHAPITRE 2. LE REGGAE, UNE <i>POP MUSIC</i> SUISSE : 1979 - 1989	92
2.1. Le reggae, bande-son des mouvements contestataires ?	93

2.1.a. Les émeutes de 1979	94
2.1.b. Les manifestations de 1980	94
2.1.c. Radio 24, reggae et liberté d'expression	96
2.2. <i>Dialäckt Rock</i> et <i>mundart</i> reggae : affirmation identitaire et territorialisation	98
2.3. <i>Punky reggae party</i> : les influences punk du reggae suisse	101
2.3.a. <i>Reggae meets Punk</i> à Zurich	102
2.3.b. L'influence de la vague two tone	104
2.4. Le reggae, une musique à la mode dans <i>l'underground</i> musical suisse	106
2.4.a. Slapstick	107
2.4.b. The Tickets	109
2.4.c. Aquarius Studio et la scène genevoise	112
2.4.c.1. The Zero Heroes	113
2.4.c.2. Bernie Constantin	115
2.4.d. <i>White spliff reggae</i>	117
2.5. Un nouveau champ d'exploration	118
2.6. La Jamaïque et sa musique, symbole d'exotisme ?	122
2.7. Les premiers groupes de reggae suisses : 1980 - 1989	126
2.7.a. X-Legs	127
2.7.b. Heart Beat Band	132
CHAPITRE 3. LA NAISSANCE D'UNE SCÈNE REGGAE SUISSE ET SON EXPLOSION : 1987 - 2010	138
3.1. Producteurs malgré eux	138
3.1.a. Roots Operator Records	138
3.1.b. Des petits Suisses en Jamaïque : les Ganglords et Restless Mashaits	142
3.1.b.1. Gangproduction	142
3.1.b.2. Addis Record	152
3.1.c. Des promoteurs producteurs : RootsMan Records	160
3.2. L'explosion des labels suisses	165
3.2.a. Cultural Warriors Music	166
3.2.b. La production suisse alémanique des années 2000	169
CHAPITRE 4. LA PRODUCTION SUISSE ACTUELLE : 2010 - 2020	172
4.1. Des labels en phase avec l'actualité musicale	174
4.2. Des labels à la recherche du son perdu	178
CONCLUSION	189
BIBLIOGRAPHIE	194
ACTES LÉGISLATIFS	203
FILMOGRAPHIE	204
LISTE DES ENTRETIENS	206
DISCOGRAPHIE	209
LISTE DES FIGURES	214
ANNEXE 1 : RÉPERTOIRE DE PHONOGRAMMES	216
ANNEXE 2 : CD	227
ANNEXE 3 : TEXTES COMPLETS DES CHANSONS ANALYSÉES AU POINT II.2.6.	229
ANNEXE 4 : DOCUMENTS CITÉS NON PUBLIÉS	233
ANNEXE 5 : SÉLECTION DE TRANSCRIPTIONS D'ENTRETIEN	237

INTRODUCTION

Lorsque l'on évoque les termes « reggae » et « suisse », la première connexion qui vient en tête de nombreux Suisses romands ayant vécu les années 1980 est le morceau que Bernie Constantin enregistre en 1982 : « Switzerland Reggae ». Blague musicale écrite au sommet des alpages valaisans, cette chanson n'a pourtant pas grand-chose de jamaïcain, si ce n'est la deuxième moitié de son titre. Cependant, le succès a été tel que, aujourd'hui encore, l'humour décalé d'un rockeur valaisan est synonyme de reggae helvétique, malgré un demi-siècle d'appropriation du genre par les musiciens et les producteurs suisses, et près de 700 disques vinyles publiés. Aussi surprenant que cela puisse paraître, les Suisses ont été des pionniers de l'adaptation de la musique jamaïcaine en Europe continentale sur plusieurs aspects décisifs : produire des disques de reggae avec des musiciens locaux, incorporer le rythme idiosyncratique de la musique jamaïcaine dans d'autres répertoires, construire un *sound system*, publier un fanzine, créer des micro-labels spécialisés, partir enregistrer sa propre musique sur l'île du reggae afin d'être connecté à l'actualité musicale du pays, ou même porter de l'intérêt à une génération de musiciens oubliés, n'hésitant pas à travailler à contre-courant de la mouvance générale. Les musiciens et producteurs suisses ont eu des idées avant-gardistes et se sont donné les moyens de les réaliser. Si, en Suisse, cette musique est rarement parvenue à s'imposer auprès du grand public, elle a toujours été très présente dans les milieux musicaux *underground* et s'est enracinée solidement dans le cœur de plusieurs générations de fans qui l'ont accueillie, adoptée, puis adaptée, et finalement humblement diffusée aux quatre coins du monde dans des marchés de niche très spécifiques. La Suisse a produit une quantité importante de phonogrammes de musique jamaïcaine et continue, en 2020, d'être à la pointe du reggae international par la qualité et la densité de sa production. Or, si cette production *Swiss made* est reconnue depuis près de trente ans par les spécialistes du monde entier, peu nombreux sont les Suisses qui en ont connaissance.

Plus qu'étudier le reggae en Suisse, ce travail cherche à étudier le reggae suisse ou qui peut revendiquer une certaine appartenance territoriale. Il s'agit de chercher à comprendre le lien qu'ont entretenu les Suisses, en particulier les acteurs du milieu musical que sont les musiciens et les producteurs, avec la Jamaïque et sa musique. Comment cette musique a-t-elle été réceptionnée en terre helvétique ? Comment a-t-elle été comprise et adaptée ? Comment et pourquoi les Suisses se la sont-ils appropriée ? Comment l'ont-ils diffusée ? Ce sont les questions auxquelles la présente recherche tente de répondre à travers le prisme des phonogrammes, plus particulièrement du disque

microsillon, objet-traceur, témoin matériel de l'histoire de la musique jamaïcaine de production suisse.

Ce travail sera structuré en deux parties : dans un premier temps, il sera nécessaire de rappeler le contexte dans lequel la musique jamaïcaine s'est développée et de décortiquer sa structure musicale pour en comprendre les codes. Ensuite, il faudra définir un certain nombre de concepts clefs et délimiter les frontières de la recherche en s'appuyant sur des critères précis. Il faudra également poser le cadre méthodologique et détailler le processus de création des corpus de sources que constituent, d'une part, le répertoire de phonogrammes situé en annexe 1, et, d'autre part, des entretiens avec les acteurs essentiels du développement de la production de musique jamaïcaine en Suisse. Dans un deuxième temps, il s'agira d'analyser le répertoire de phonogrammes à l'aune des entretiens effectués afin d'en ressortir les traits caractéristiques et d'en dégager une structure globale qui réponde aux questions soulevées précédemment. Par une approche diachronique et synchronique à la fois, il sera possible d'appréhender l'ensemble des cinquante ans d'évolution de la production suisse, tout en analysant en détail les mécanismes de quatre périodes clefs. Le premier chapitre de cette seconde partie se concentrera donc sur les prémices du genre, de 1969 à 1979. Le deuxième chapitre s'intéressera aux liens importants qui ont existé entre le mouvement punk, la vague new wave et la musique jamaïcaine du tournant des années 1980 à la fin de la décennie, moment où une véritable scène reggae suisse se met en place. Le troisième chapitre se focalisera sur le développement de cette scène locale et l'explosion du reggae en Suisse, et pour finir, le quatrième chapitre abordera la question de la production suisse actuelle, de sa vivacité, de ses points forts et de ses faiblesses.

Ce travail cherche à dresser un panorama complet et représentatif de cinquante ans de production suisse de musique jamaïcaine. Il n'a évidemment pas été possible de parler en détail de tous les acteurs, ni de tous les phonogrammes intéressants de ce demi-siècle d'histoire. Ce que certains pourraient considérer comme des oublis sont des choix que j'ai dû effectuer afin de dresser un portrait cohérent et relativement concis du reggae suisse, de ses prémices à aujourd'hui. En revanche, le répertoire de phonogrammes situé en annexe, bien qu'il ne puisse pas prétendre à l'exhaustivité, tente d'être le plus complet possible selon les critères définis dans la première partie de la présente recherche. Il s'agit du premier document qui répertorie autant que possible les phonogrammes vinyles de musique jamaïcaine de production suisse. Ce sujet ayant été peu étudié par la recherche académique jusque-là, le présent travail, essentiellement basé sur des entretiens, apporte, toute proportion gardée, un éclairage inédit sur la question de la production suisse de

musique jamaïcaine, et fait donc modestement office de pionnier aux côtés du mémoire de licence rédigé par l'historien Marc Ismail il y a seize ans, *It a go dread inna Switzerland* (2004), qui traite, non pas du reggae suisse, mais des débuts du reggae en Suisse et plus spécifiquement de l'arrivée de cette musique à travers les concerts de vedettes internationales, sa réception dans les médias helvétiques, et le développement des principaux foyers que sont Zurich, Neuchâtel et Genève.

**PREMIÈRE PARTIE : PANORAMA DE LA MUSIQUE JAMAÏCAINE, CRITÈRES
LIMITES ET MÉTHODOLOGIE**

Cette partie expose, dans un premier temps, les grandes lignes de l'histoire de la musique jamaïcaine sur l'île où elle est apparue initialement. Il s'agit d'un premier chapitre conséquent, ne traitant pas directement de la question centrale qui est celle de la production suisse, mais absolument indispensable à la compréhension du reste du travail. Des termes propres à la musique jamaïcaine et à la culture qui l'entoure y seront définis, ce chapitre fera ainsi également office d'aide-mémoire et de glossaire pour les lecteurs non initiés. Dans un deuxième temps, cette première partie présente les critères de sélection que j'ai utilisés pour délimiter le champ d'investigation de ce travail de recherche. En effet, chacune des notions abordées est complexe et donc sujette à discussion. Qu'entend-on par « musique jamaïcaine » ou « production suisse » ? Ces deux termes peuvent-ils être associés ou ne sont-ils pas, par essence, antithétiques ? Est-il nécessaire de prendre en considération tous les types de phonogrammes qui ont existé ou est-il possible de se restreindre à un type de support sonore ? Quelle est la période couverte par cette étude ? En troisième lieu, une fois les limites de cette recherche définies, cette première partie pose les bases méthodologiques du présent travail en abordant notamment la question de la nature des sources. La littérature spécialisée sur le sujet est pratiquement inexistante, c'est pourquoi il a fallu constituer de toutes pièces un double corpus de sources : d'une part un répertoire aussi complet que possible des phonogrammes de musique jamaïcaine de production suisse¹, d'autre part une large série d'entretiens avec des acteurs importants de ce mouvement musical dont les prémices remontent en Suisse à la fin des années 1960.

¹ cf. annexe 1.

CHAPITRE 1. PANORAMA DE LA MUSIQUE JAMAÏCAINE ET DE SON ANCRAGE CONTEXTUEL

Définir la musique jamaïcaine pourrait prendre plusieurs centaines de pages. Pour bien comprendre ses dynamiques et son histoire, il faudrait remonter à l'arrivée sur l'île des esclaves déportés d'Afrique au XVI^e siècle, se pencher sur 300 ans d'esclavage, puis sur cent ans de domination coloniale britannique, et pour finir étudier en détail la période charnière du passage de la fin de la domination britannique à l'indépendance, le début du tourisme et les enjeux politiques, économiques et sociaux qui sont intrinsèquement liés au développement culturel de la Jamaïque des années 1950 à aujourd'hui. Ces sujets, aussi passionnants soient-ils, ne sont pas ceux de la présente recherche et il serait vain de tenter de réécrire – de manière infiniment moins fine et détaillée – ce qui a déjà été écrit plusieurs fois². L'objectif de ce premier chapitre n'est donc pas de retracer avec précision et exhaustivité l'évolution de la musique populaire jamaïcaine, mais plutôt de donner quelques bases historiques et musicales indispensables au lecteur en évoquant les grandes lignes de cette évolution. Les explications qui suivent sont donc sensiblement résumées et schématiques, le but étant avant tout de montrer les principaux courants musicaux et leurs particularités rythmiques à l'aide de quelques transcriptions.

1.1. Une société multiethnique

La Jamaïque est une île des Caraïbes d'un peu moins de 11'000 [km²] située à 140 [km] au sud de Cuba³. Sa population actuelle est de 2,8 millions d'habitants (Statistical Institute of Jamaica 2020). Il est important de rappeler qu'il s'agit d'un petit pays malgré l'image forte que cette île peut occuper dans l'imaginaire collectif suite au développement de sa musique, du mouvement spirituel qui y est partiellement lié et de ses sportifs à succès.

Près de deux millions d'esclaves issus majoritairement d'Afrique centrale et d'Afrique de l'Ouest furent déportés en Jamaïque entre le XVI^e et le XIX^e siècle (Sherlock & Bennett 1998 : 14). La culture, par son caractère immatériel, est un des rares éléments qui a pu traverser l'Atlantique.

² Pour une histoire détaillée de la musique jamaïcaine : cf. BRADLEY Lloyd. 2017. *Bass Culture : quand le reggae était roi*. Paris : Éditions Allia. 642 p. ; KROUBO DAGNINI Jérémie. 2011. *Vibrations jamaïcaines : l'Histoire des musiques populaires jamaïcaines au XX^e siècle*. Rosières en Haye : Camion Blanc. 770 p. ; BARROW Steve, DALTON Peter. 2001. *The rough guide to Reggae : The definitive guide to Jamaican Music, from Ska through Roots to Raggae*. Londres : Rough Guides. 496 p.

³ La Jamaïque est donc à peine plus grande que la Suisse romande qui fait un peu moins de 10'000 [km²].

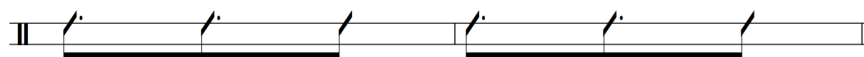
La musique a donc voyagé par cette migration forcée (Lewin 2001). Parmi la grande diversité des instruments de musique que l'on trouve dans ces régions d'Afrique, les percussions ont une place toute particulière, certains tambours servant même de moyen de communication entre les hommes en imitant les tons des langues (Kroubo Dagnini 2008 : 36). Si les esclaves déportés n'ont bien évidemment pas eu la possibilité d'emmener des instruments sur les bateaux négriers, ils ont pu, à travers « leur mémoire et leur volonté de ne pas rompre avec leur héritage culturel » (Kroubo Dagnini 2008 : 37), recréer ces instruments à partir de matériaux trouvés en Jamaïque qui étaient proches, voire similaires à ceux qu'ils connaissaient sur leur continent natal. C'est ainsi que des versions adaptées – légèrement différentes – de tambours et autres idiophones d'origine africaine se sont retrouvés aux Caraïbes. Entre 1870 et 1920, alors que l'esclavage est aboli depuis 1838, de nombreux Jamaïcains, fraîchement libérés, quittent la Jamaïque pour chercher du travail à l'étranger, notamment aux États-Unis et en Amérique latine, ainsi que dans les îles voisines des Caraïbes, où la plupart d'entre eux travaillent dans la construction et dans l'agriculture (Kroubo Dagnini 2008 : 46). Cette forte émigration engendre une pénurie de main-d'œuvre agricole en Jamaïque. Le gouvernement colonial doit, par conséquent, réagir et embauche des travailleurs étrangers venant notamment d'Europe (principalement d'Angleterre, d'Écosse, d'Irlande et d'Allemagne), mais aussi d'Afrique (ce sont majoritairement d'anciens esclaves libérés par la marine britannique et réfugiés sur l'île de Sainte-Hélène ou en Sierra Leone), des Caraïbes, et plus tard d'Inde et de Chine. Ajoutons à ces vagues d'immigration successives, les Libanais et les Syriens venus faire du commerce à la fin du XIX^e siècle, et les émigrés jamaïcains revenant sur l'île avec, dans leurs bagages, de nouveaux apports culturels. Cela donne au tournant du siècle une société véritablement multiculturelle et multiethnique, un *melting pot* dont émergent, entre autres productions culturelles, une langue, le « patois⁴ », des courants religieux généralement regroupés sous l'appellation *Great Revival*⁵, et une musique, le mento (Kroubo Dagnini 2008 : 48-53).

⁴ Le patois, parfois également orthographié *patwa*, aussi surprenant que cela puisse paraître à des oreilles francophones, est le terme vernaculaire utilisé pour désigner le créole jamaïcain.

⁵ Le « Grand Réveil » regroupe différentes formes de courants religieux syncrétiques mélangeant des croyances et des pratiques à la fois chrétiennes et animistes. Le *Zion Revival* est considéré comme étant la forme la plus proche du christianisme, ses pratiquants se considérant comme des chrétiens. Ils lisent la Bible, prient Dieu, Jésus et le Saint-Esprit et fréquentent des églises. Toutefois, ils pratiquent la transe de possession et rendent des cultes à certains esprits, comme le Poisson ou le Chasseur (Guano 1994 : 521). Le pukumina, anciennement orthographié pocomania, est une autre pratique religieuse très proche du *Zion Revival*, mais dénoncée comme malfaisante par les prêcheurs du Réveil et qui a aujourd'hui pratiquement disparu (Guano 1994 : 518). Le kumina, une troisième forme de culte revivaliste, serait le moins créolisé des trois et « s'apparenterait davantage aux myal et vaudou africains » (Kroubo Dagnini 2008 : 54). La musique et, en particulier, les polyrythmies de tambours sont au cœur de cette pratique culturelle.

1.2. Le mento, source de l'identité musicale jamaïcaine

Le mento, fruit de toutes ces rencontres culturelles, est une musique de danse typiquement rurale jouée par des petits orchestres, généralement composés de quatre musiciens. La rumba box, un lamellophone d'origine afro-cubaine qui ressemble à une sanza africaine mais de taille géante sur laquelle le musicien s'assied, et le banjo sont les deux instruments incontournables du genre. Ils sont généralement accompagnés par une guitare, un violon, une flûte, un piccolo, une trompe de bambou, un harmonica, un tambour et toutes sortes d'idiophones par secouement ou frottement. Il est intéressant de noter la diversité des possibles instrumentations, témoin d'un métissage culturel aux croisements de l'Afrique, de l'Europe et des Caraïbes. Olive Lewin décrit le mento comme une musique en 4/4 dont l'accentuation rythmique serait mise sur le quatrième temps de la mesure (1983 : 38-42). En réalité, il conviendrait mieux de décrire le mento comme une musique en 2/4 basée sur la clave caractéristique de la plupart des musiques afro-caribéennes.



Cette figure rythmique que le musicologue brésilien Mário de Andrade appelle la « syncope caractéristique » (Sandroni 1997 : 154) est principalement connue pour son importance dans le samba brésilien ou dans les musiques afro-cubaines, mais se retrouve également dans le calypso puis dans la soca de Trinité-et-Tobago, et ici, dans le mento et plus tard dans le dancehall jamaïcain. Ce que Lewin voit comme un accent sur le quatrième temps correspond à la troisième frappe de la clave.

Les thématiques des chansons abordent souvent le quotidien sous forme de chroniques sociales satiriques et humoristiques, vantent la beauté de l'île, son soleil et son rhum, ou font preuve d'une créativité débordante pour dépeindre des aventures grivoises⁶. Genre musical profondément ancré dans les campagnes du pays et toujours chanté en patois, le mento va devenir célèbre à partir des années 1930 en s'exportant sur les côtes, dans la région de Kingston et au nord de l'île, là où les hôtels pour touristes commencent à fleurir dès la fin du XIX^e siècle. Le mento est désormais le symbole exotique du parfait divertissement pour riches touristes : « Pour ces Blancs fortunés, à l'instar des fruits exotiques, des jolies filles au teint bronzé et des cocktails faits à base de bon rhum

⁶ Écoutes recommandées :

BENNETT Louise. 1950. « Linstead Market ». Melodisc, 1139 (MEL 28). 10" single - 78 RPM.

LORD POWER and his Calypso Quartet. 1953. « Miss Goosey ». Motta's Recording Studio, MOT2153 (16B). 10" single - 78 RPM.

local, le mento symbolisait le folklore caribéen par excellence » (Kroubo Dagnini 2008 : 66). Jérémie Kroubo Dagnini soutient fermement que la musique a été adoucie par cette exotisation. Une version urbaine, plus sophistiquée autant dans l'instrumentation, que dans l'habillement, ou même dans la langue, et formatée afin de plaire à une nouvelle audience à la recherche d'un idéal exotique serait alors apparue (2008 : 67-68). Cette urbanisation aurait coïncidé avec l'émergence de l'industrie du disque au début des années 1950. En effet, c'est dans ces années-là que Stanley Motta ouvre le premier studio d'enregistrement privé qui a pour but d'enregistrer de la musique populaire et de la vendre aux touristes comme souvenir de leur passage à la Jamaïque. Selon Ray Hitchins qui s'intéresse principalement aux techniques d'enregistrement de la musique populaire jamaïcaine à travers l'histoire, Motta qui enregistrait alors avec un seul microphone en gravure directe dans un disque 78 tours en laque, cherchait volontairement à conserver l'esprit le plus rural possible de cette musique. Il voulait capter la performance brute, telle qu'on pouvait l'entendre lors d'un concert. Les apparentes variations de tempo et autres erreurs des musiciens, inexistantes chez les orchestres d'hôtels, auraient été jouées intentionnellement dans le but de donner un aspect rural et rudimentaire aux enregistrements. Le bon musicien professionnel dans les années 1950 était jugé non seulement à son habileté technique, mais aussi à sa capacité à reproduire en studio le côté brut de décoffrage du mento campagnard (Hitchins 2014 : 18-19). Cette théorie va à l'encontre de la position de Kroubo Dagnini, puisque ces disques, que Motta faisait presser en Angleterre par Decca puis réexpédier en Jamaïque, étaient destinés majoritairement au marché des touristes étrangers. Quoi qu'il en soit, le mento est la première musique populaire jamaïcaine à être enregistrée sur disque dans l'idée d'être commercialisée. Les disques seront d'ailleurs souvent estampillés « calypso » et les noms des orchestres des hôtels parfois modifiés⁷ pour attirer l'attention des acheteurs, plus familiers avec le répertoire trinitadien. En effet, le calypso de Trinité-et-Tobago, semblable au mento dans son instrumentation, sa forme et ses sujets, connaît, dans les années 1950, un succès planétaire suite au passage, dans les bases militaires de l'île de Trinité, des soldats américains qui y ont découvert cette musique durant la Seconde Guerre mondiale. En outre, un jeune Jamaïcain vivant aux États-Unis contribue à rendre le calypso célèbre : Harry Belafonte. Il interprète des morceaux comme « Day-O (The Banana Boat Song) » ou « Island In The Sun » qui sont en réalité inspirés du répertoire traditionnel mento (Kroubo Dagnini 2008 : 77). Au vu du succès international du calypso et des similitudes qu'il existe entre les deux genres, les producteurs jamaïcains n'hésitent pas à donner l'appellation « calypso » à leur mento national.

⁷ The Hiltonaires par exemple, musiciens résidents de l'hôtel Hilton, seront ponctuellement renommés The Hiltonaires Calypso Band par le propriétaire de l'hôtel (Kroubo Dagnini 2008 : 74).

1.3. L'émergence du *sound system*

Dans le Kingston du milieu des années 1940 qui voit apparaître la formation des premiers ghettos, puisque la population a largement augmenté suite à vingt ans d'exode rural, naît un nouveau concept qui va bouleverser la Jamaïque et, quelques décennies plus tard, le reste du monde : le *sound system*. À l'origine, le but est d'augmenter l'affluence des bars et des petites boutiques en y passant de la musique. Des sortes de disco-mobiles urbaines se créent de toute part et jouent en plein air, dans la rue ou dans les jardins. En moins de dix ans, les *sound systems* deviennent un véritable phénomène de société : ils sont le centre d'intérêt numéro un des habitants des bas quartiers de Kingston. Lloyd Bradley, dans son ouvrage de référence *Bass Culture*, résume parfaitement ce que cette mouvance représente pour l'époque :

Pour les foules qui se rassemblaient dans les endroits où le « gros son » résonnait, ces soirées étaient tout à la fois une agence de rencontres en direct, un défilé de mode, une bourse aux informations, une parade où se mesurait dans la rue le statut social des gens, un forum politique, un centre commercial. Et à partir du moment où les *disc jockeys* prirent le micro pour parler d'autre chose que de leur *sound system*, de leurs disques, de leurs femmes et d'eux-mêmes, elles devinrent le journal quotidien du ghetto. (Bradley 2017 : 23)

Ce phénomène est d'une importance toute particulière, puisqu'il émerge des quartiers défavorisés dans un contexte où toute initiative noire est découragée et dévalorisée, notamment dans le domaine artistique (Bradley 2017 : 25). Les propriétaires de *sound* que l'on appelle des *soundmen* ou des *operators*⁸ construisent des murs d'enceintes de plusieurs mètres de haut généralement composés de gigantesques caissons de basses⁹ et de différents caissons d'enceintes plus petites destinés à reproduire séparément les fréquences médiums et aiguës, le but étant d'être

⁸ Dans un premier temps, le *soundman* occupe tous les postes. Il choisit les disques, les passe et anime la soirée. Rapidement, il sera accompagné par ce que les Jamaïcains appellent un *deejay* (DJ) ou un *toaster*, c'est-à-dire une personne qui tient le micro et s'occupe exclusivement d'animer la soirée. Celui qui choisit les disques, contrairement au *disc jockey* (DJ) des discothèques occidentales, est alors désigné par le terme *selecter* ou *operator*. Ce dernier terme pouvant aussi renvoyer à une troisième personne qui s'occupe uniquement des réglages techniques des amplificateurs et du système de son. La pratique jamaïcaine du *deejaying*, qui consiste à animer d'une façon mi-chantée mi-parlée les soirées en racontant, par exemple, les événements du jour en musique, est rendue célèbre par des artistes comme U Roy ou Big Youth à la fin des années 1960. C'est ce qui inspirera dix ans plus tard les émigrés jamaïcains aux États-Unis comme DJ Kool Herc et donnera naissance au rap.

⁹ Les basses proéminentes qui seront une des caractéristiques principales de la musique populaire jamaïcaine dès la fin des années 1950 sont un héritage direct de la culture *sound system* et auront ultérieurement un impact bien au-delà de la Jamaïque.

plus puissant que le *sound* voisin. Dans la compétition effrénée que se livrent les propriétaires de *sound system*, leur valeur est estimée à la puissance du système sonore, à la popularité de la soirée, et surtout à la rareté de la sélection musicale. L'exclusivité est le maître mot de ce monde. La musique du moment est le rhythm'n'blues américain, un son explosif et dansant qui enflamme les soirées, les *operators* doivent donc à tout prix jouer des disques importés des États-Unis que les autres n'ont pas encore¹⁰. Le rock'n'roll, qui apparaît quelques années plus tard aux États-Unis lorsque le rhythm'n'blues perd de la vitesse, ne parviendra, quant à lui, jamais à s'imposer en Jamaïque. Comme il est difficile et coûteux de se procurer des exclusivités américaines et que la production de rhythm'n'blues diminue, il devient intéressant pour les *sound systems* de plus petite envergure de se tourner vers les musiciens locaux lorsque les premiers studios privés de l'île ouvrent leurs portes. Ainsi, dès fin 1957, Arthur « Duke » Reid, Clement « Coxsone » Dodd, et Cecil « Prince Buster » Campbell, trois des plus importants *sounds* de la deuxième génération¹¹, commencent à enregistrer du rhythm'n'blues au Federal Record Manufacturing Co. Ltd récemment ouvert par Ken Khouri (Bradley 2017 : 62-63). La musique qu'ils y enregistrent est une sorte de copie du rhythm'n'blues américain interprétée par des musiciens jamaïcains¹² issus de la scène jazz de Kingston et gravée en exemplaires uniques sur disque acétate¹³. Les musiciens qui enregistrent

¹⁰ Écoute recommandée :

JACKSON Willis, and His Orchestra. 1950. « Later For The Gator ». Apollo, R-1431 (806). 10" single - 78 RPM
Ce disque est connu en Jamaïque sous le nom de « Coxsone Hop » pour avoir été la pièce maîtresse des soirées de Clement Dodd à partir de 1956 et jusqu'à ce que son grand rival, Duke Reid, découvre le vrai titre et se le procure également.

¹¹ Respectivement propriétaires des *sounds* Duke Reid The Trojan, Sir Coxsone's Downbeat, et Voice of the People. Parmi les plus célèbres noms de la première génération de *sound systems*, on peut mentionner Tom the Great Sebastian, King Edwards, Count Smith the Blues Blaster, Lord Koos and the Universe,...

¹² Écoute recommandée : AITKEN Laurel. 1958. « Boogie In My Bones ». Starlight, ST45 (011). 7" single - 45 RPM

¹³ Lors de ces sessions, les propriétaires de *sound systems* sont les producteurs exécutifs des morceaux enregistrés : ils payent les frais de studio ainsi que les musiciens et repartent avec leurs disques sous le bras dont ils sont les propriétaires exclusifs. Ils deviennent propriétaires du *master*, c'est-à-dire de la laque physique, de la session d'enregistrement, et des droits d'utilisation (et plus tard de commercialisation) qui s'y rattachent. En revanche, ils ne sont pas propriétaires de la composition et cela ne les intéresse pas, puisque le but est d'avoir une interprétation exclusive de la composition (Bradley 2017 : 63). Cette façon de procéder est non seulement à l'origine de tous les problèmes de redevances et de droits d'auteur qu'a connus la musique populaire jamaïcaine au cours des décennies suivantes – l'artiste ayant été payé pour la session, il ne touche plus de *royalties* après coup –, mais aussi à l'origine du concept du *riddim*. Un *riddim* (transcription phonétique de la prononciation jamaïcaine du mot *rhythm*) est en quelque sorte l'équivalent d'un standard en jazz. C'est une composition instrumentale qui a du succès et qui entre dans le canon des compositions classiques. Cet instrumental peut servir de bande-son à différents chanteurs, mais il a son identité propre en tant qu'instrumental. La composition est ensuite ré-enregistrée par tous les producteurs qui veulent eux-aussi avoir leur version du morceau du moment. En la ré-enregistrant, ils créent une nouvelle version exclusive du morceau à la mode, ce qui garantit un succès plus immédiat qu'une nouvelle composition à laquelle le public devra d'abord s'habituer avant de la demander ardemment (pour autant qu'elle plaise). Pour en savoir plus sur la notion de *riddim* : cf. MANUEL Peter, MARSHALL Wayne. 2006. « The riddim method : aesthetics, practice, and ownership in Jamaican dancehall », *Popular Music* 25, p. 447-470

ces disques de rhythm'n'blues jamaïcain (aussi appelé *Jamaican shuffle*¹⁴) à la fin des années 1950 pour tous ces producteurs concurrents, ne sont en réalité qu'une poignée, bien que chaque producteur donne un nom différent au groupe, l'identifiant ainsi à son propre *sound system*¹⁵. Grâce à cette culture du *sound system*, la musique de manière générale devient extrêmement populaire dans la société jamaïcaine des années 1950. Elle est intrinsèquement liée au public qui l'écoute, car ce sont ses réactions qui guident le *selecter* – toujours attentif au moindre coup de mou des danseurs –, dans sa sélection de disques. Par conséquent, le *selecter* joue uniquement ce que le public apprécie. La musique des *sound systems* est donc avant tout la musique du peuple. Toute une jeune génération de musiciens grandit dans cette société fortement centrée sur la diffusion de musique américaine et forme son oreille grâce à l'expérience de la *dance*¹⁶. Ces musiciens savent comment le public kingstonien réagit à la musique, puisqu'ils en sont issus. Ainsi, au tournant des années 1960, ces jeunes musiciens sont prêts à développer leur propre musique.

Parallèlement à l'émergence de cette production musicale locale, la Jamaïque voit son économie en pleine ascension grâce à l'exploitation de la bauxite – minéral nécessaire à la confection de l'aluminium – et à l'arrivée des entreprises américaines. Une classe ouvrière apparaît et les foyers, une fois sortis du ghetto, ont pour première priorité de s'acheter un radiogramme Philips, gros meuble en bois équipé d'une radio, d'un tourne-disque et d'enceintes, synonyme de réussite sociale (Bradley 2017 : 66). Les juke-boxes, les quelques magasins de disques, les *soundmen* et cette nouvelle clientèle privée constituent dès lors le début d'un petit marché local. Cela devient soudainement plus intéressant pour un producteur de presser quelques centaines de disques 45 tours de son dernier enregistrement que de le garder en exclusivité pour ses soirées *sound system*. Toute une série de petits labels voit ainsi le jour, notamment All Stars et Worldisc pour Coxson, Treasure Isle pour Duke Reid, et Voice of the People pour Prince Buster. L'industrie discographique jamaïcaine moderne est lancée et ces trois producteurs vont régner en maîtres sur la production locale jusqu'au tournant des années 1970. Mais pour que ce nouveau modèle économique puisse vraiment se développer, il manque encore à la Jamaïque une chose : sa propre identité musicale moderne.

¹⁴ Le terme *shuffle*, dans ce contexte-ci, est défini par Bradley comme étant une « accentuation légèrement en arrière du temps donnant un balancement nonchalant typique de la musique de la Nouvelle-Orléans » (2017 : 75). En d'autres termes, il s'agit d'une interprétation légèrement ternaire d'une musique binaire. Lorsque cette musique est écrite, la partition est binaire. Il est, cependant, indiqué que – à la façon du swing dans le jazz – les croches doivent être interprétées comme des triolets dont le deuxième triolet n'est pas joué.

¹⁵ The Duke Reid Group, Cluett J & his Blues Blasters, All Stars,...

¹⁶ Terme jamaïcain pour désigner une soirée *sound system*.

1.4. Le ska

Simultanément au processus d'émancipation du joug colonial britannique qui aboutira à l'indépendance politique de la Jamaïque le 6 août 1962, les Jamaïcains s'émancipent culturellement de leur grand voisin également anglophone et géant de production culturelle que sont les États-Unis d'Amérique, en créant un nouveau genre musical, le ska : « Un courant musical urbain, essentiellement instrumental, et issu principalement d'un mélange de mento, de jazz et de rhythm'n'blues jamaïcain » (Kroubo Dagnini 2008 : 30). Bradley insiste sur le fait que l'invention du ska n'a rien d'accidentelle, mais qu'elle est le fruit d'une volonté commune de la part du petit groupe de musiciens de studio du début des années 1960 de créer quelque chose de nouveau à travers « un authentique effort collectif » et « des contributions positives et totalement concertées d'individus exceptionnellement doués » (2017 : 73).

Deux versions communément admises par les chercheurs revendiquent la paternité du ska : il y a d'une part le morceau « Easy Snapping » de Theophilus Beckford enregistré en 1959 par Coxson, et d'autre part le morceau « Oh Carolina » des Folks Brothers, enregistré peu après par Prince Buster¹⁷. Le premier est encore très proche du shuffle jamaïcain. La contrebasse et la main gauche du pianiste jouent une *walking bass* typique du rhythm'n'blues et suivent la structure harmonique classique d'un blues majeur en douze mesures. La batterie est relativement en retrait et semble accentuer très légèrement, par le jeu de balais sur la caisse claire et les cymbales ouvertes du charleston, les deuxième et quatrième temps de la mesure. Jusque-là, il n'y a pas de différence majeure avec le « Boogie In My Bones » de Laurel Aitken, sorti l'année d'avant. Cependant, le son est radicalement différent, car la main droite du pianiste et la guitare, jouant toutes deux les accords, accentuent de façon marquée les contre-temps. Ainsi, tout le reste de l'instrumentation passe au second plan, dominé par la voix et la section harmonique. Cette accentuation extrême des contre-temps serait un arrangement du guitariste Ernest Ranglin, sur une idée mûrement réfléchie de Coxson Dodd qui désirait garder une base rhythm'n'blues tout en y ajoutant un élément surprenant, essayant de faire quelque chose d'un peu différent. Cette accentuation caractéristique qui définira dès lors toute la production musicale jamaïcaine est en réalité une innovation toute relative, car il n'était pas rare d'entendre les pianistes de rhythm'n'blues américains des années 1950 jouer des accords en contre-temps. Rosco Gordon, notamment, pianiste originaire de

¹⁷ Écoutes recommandées :

BECKFORD Theophilus, CLUE J and His Blues Blasters. 1959. « Easy Snapping ». Worldisc, CK105. 7" single - 45 RPM
THE FOLKS BROTHERS. 1960. « Oh Carolina ». Buster Wild Bells, 001. 7" single - 45 RPM

Memphis, avait l'habitude de jouer de cette façon-là¹⁸ et était non seulement très apprécié chez les *sound systems* jamaïcains, mais se produisait aussi régulièrement en concert à Kingston (Bradley 2017 : 76). Il semble peu probable que Coxson ait pu l'ignorer, d'autant plus qu'il a produit des morceaux de lui quelques années plus tard sur son label Studio One. Néanmoins, faire de cet accent le centre du rythme et surtout le centre du son était novateur.

Le deuxième morceau à revendiquer la paternité du ska est, quant à lui, bien différent de tout ce qui s'était fait auparavant, pas tant parce qu'il change de rythme – le pianiste accentue effectivement les contre-temps de sa main droite tout en jouant une ligne de basse à la main gauche –, mais parce que la traditionnelle batterie du *rhythm'n'blues* est remplacée par des tambours rastas¹⁹. C'est la première fois dans l'histoire de la musique jamaïcaine qu'une forme artistique – ici des percussions – revendiquant ouvertement un héritage africain rencontrent les instruments modernes de la musique commerciale urbaine. Bradley résume bien l'impact de cette fusion :

« Oh Carolina » devint un énorme tube. La Voix du Peuple²⁰ avait donné une voix au peuple, point de départ de la transfiguration de ce que l'on nomme ska, reggae ou tout autre terme, en une authentique musique traditionnelle populaire. (Bradley 2017 : 85)

Ce morceau marque l'avènement du ska comme étant *la* musique du peuple jamaïcain. Il faudra toutefois encore quelques années pour que le ska trouve sa forme archétypale et c'est avec la création d'un nouveau groupe de studio caractérisé par une section de cuivres et saxophones bien fournie, à la façon des big bands jazz de l'époque, les Skatalites, que le genre va connaître ses danses les plus effrénées. Formés par Coxson en 1963 pour remplir le rôle de groupe résident dans

¹⁸ Écoute recommandée : GORDON Rosco. 1990 (1956). « Let's Get High ». Sun, 801 (7-1517). 7" Single - 45 RPM

¹⁹ La musique rastafari est basée sur les polyrythmies d'un ensemble de trois tambours membranophones sur caisses cylindriques d'ascendance africaine. Le tambour basse à double membrane s'appelle *thunder drum* et contient une peau à chaque extrémité de la caisse de résonance qui sont reliées par une armature en métal permettant de régler leur tension. Il n'y a généralement qu'un seul *thunder drum* dans l'ensemble de tambours. Il est frappé avec une mailloche et joue d'un point de vue rythmique des rondes tenues sur chaque premier temps. Sa taille est d'environ 80 [cm] de diamètre par 1 [m] de profondeur. Le *fundeh* mesure environ 25 [cm] de diamètre par 50 [cm] de hauteur. Il n'a qu'une seule peau, également tendue par une structure métallique, et joue les deux premières croches de chaque mesure. Rarement seuls, les *fundeh* peuvent être aussi nombreux qu'il y a de tambourinaires dans l'assemblée et sont toujours joués avec la paume des deux mains alternativement. Le troisième tambour est le *repeater*, parfois aussi appelé *kette* ou *akete*. Similaire au *fundeh* dans sa construction, mais plus petit, environ 18 [cm] par 40 [cm], il est le plus aigu de l'ensemble et joue le rôle de soliste. Il est frappé des deux mains et est, en général, joué par l'*elder* qui mène la cérémonie et qui est le tambourinaire le plus expérimenté.

²⁰ Traduction de « *Voice of the People* », nom du *sound system* et du label de Prince Buster.

son studio fraîchement ouvert du 13 Brentford Road, Studio One, les Skatalites²¹ sont composés d'une jeune, mais déjà expérimentée, génération de musiciens éduqués au jazz et à la fanfare, notamment grâce à l'Alpha Boys School²² dont plusieurs proviennent, et pleinement prêts à développer leur nouvelle musique populaire en lui donnant quelques-unes des compositions les plus abouties et des *solis* les plus virtuoses. Le ska, tel qu'il a été défini par les Skatalites en un peu plus d'un an d'existence et plusieurs centaines de classiques, peut musicalement être décrit comme suit : c'est une musique en 4/4 dont le tempo à la noire peut varier entre 110 et 130 battements par minute (BPM). La batterie accentue les deuxième et quatrième temps de la mesure en frappant lourdement et simultanément la grosse caisse et la caisse claire jouée en *cross stick*²³. Ainsi, les premier et troisième temps de la mesure, généralement considérés dans les autres musiques populaires comme les temps forts, ne sont pas marqués (Romano 2012). Cette particularité du jeu de la batterie va devenir *le* trait caractéristique de toute la musique populaire jamaïcaine qui va suivre, en particulier du reggae. C'est ce qui s'appelle le *one drop*. Pour terminer avec le jeu de la batterie dans le ska, les cymbales du charleston sont jouées entre-ouvertes sur chaque croche paire de la mesure, puis jouées généralement fermées sur les deuxième et quatrième temps.



ALPHONSO Roland, and The Ska-talites. 1964. « Dick Tracy ». Studio One, CSD54. 7" Single - 45 RPM

Cette première transcription montre le *pattern* global joué par Lloyd Knibb sur le morceau « Dick Tracy ». Le tout est ponctué, au bon vouloir du batteur, de roulements de toms de batterie fougueux et explosifs, de coups de *rimshot*²⁴ tonitruants, et de variations syncopées de grosse caisse,

²¹ Dirigé par le tromboniste de génie Don Drummond, le groupe est principalement composé de Lloyd Knibbs (batterie), Lloyd Brevett (contrebasse), Jackie Mittoo (piano et orgue), Jah Jerry et Harold Moore (guitares), Tommy McCook et Roland Alphonso (saxophones ténor), Lester Sterling (saxophone alto), Johnny Moore et Ba Ba Brooks (trompettes) (Bradley 2017 : 127).

²² L'Alpha Boys School est une école catholique à la discipline très stricte, tenue par des nonnes qui accueillait – et accueille encore aujourd'hui – des jeunes garçons au comportement difficile et qui leur donnait comme principale occupation l'apprentissage de la musique. Un nombre incalculable de grands musiciens jamaïcains provient de cette école dont Don Drummond, Tommy McCook et Johnny Moore des Skatalites, mais aussi Rico Rodriguez, Vin Gordon, Bobby Ellis, Leroy Wallace,...

²³ C'est-à-dire en frappant le cercle métallique supérieur de la caisse claire avec la tranche de la baguette qui est tenue à l'envers, sur la peau de frappe par la paume de la main. Cette technique de jeu est très souvent appelée, à tort, *rimshot* par les musiciens et amateurs de musique jamaïcaine en Europe.

²⁴ Le *rimshot*, quant à lui, est un coup de baguette qui frappe à la fois la peau de frappe et le cerclage supérieur du tambour, généralement de la caisse claire. Dans le ska, la peau de frappe doit être extrêmement tendue afin que les fréquences aiguës résonnent violemment.

de caisse claire et de charleston. Si globalement ce genre est plutôt binaire (même s'il peut arriver que certains morceaux soient ternaires), le plus souvent l'interprétation se situe dans un entre-deux impossible à transcrire dans lequel réside toute la finesse et la complexité de cette musique. On retrouve là aussi une des marques de fabrique du rythme jamaïcain, qui sous une apparente simplicité, se révèle être extrêmement difficile à interpréter et fortement lié aux quelques individualités qui l'ont développé dans les studios de l'île.

Pour ce qui est des autres instruments, la contrebasse, toujours jouée au doigt, peut soit suivre une *walking bass* typique d'un blues ou d'un rhythm'n'blues accentuant chacune des noires de la mesure, soit jouer un court motif d'une ou deux mesures répété invariablement à la façon d'un ostinato qui suit la progression harmonique. Ce motif qui deviendra la « ligne de basse » du morceau est le plus souvent structuré comme une alternance de noires et de croches autour des toniques et quintes, marquant les temps, aussi bien faibles que forts, et laissant régulièrement de courts silences.

The image displays a musical score for the song "Dick Tracy" by Alphonso Roland and The Ska-talites. It consists of two staves: "Batterie" (Drums) and "Contrebasse" (Double Bass). The tempo is indicated as ♩ = 123. The Batterie staff features a complex rhythmic pattern with various notes, rests, and accents. The Contrebasse staff shows a walking bass line with a mix of eighth and quarter notes, primarily on the tonic and fifth degrees of the scale.

ALPHONSO Roland, and The Ska-talites. 1964. « Dick Tracy ». Studio One, CSD54. 7" Single - 45 RPM

La régularité et la stabilité de la ligne de basse, toujours jouée de façon très percussive, sont essentielles au *groove* général du morceau. Elles permettent au batteur d'ajouter avec vigueur quelques variations dans son jeu tout en menant continuellement et inéluctablement l'avancée de la locomotive à double moteur vers la fin du sillon.

Finalement, pour que cette section rythmique soit complète, il manque l'onomatopée qui a donné son nom au genre musical, le « ska²⁵ », l'accentuation à contre-temps des croches paires. Cet accent est joué entre les temps, de façon très sèche et agressive (ce qui le différencie notamment du

²⁵ D'après Ernest Ranglin, lors de la répétition du morceau « Easy Snapping » en 1959, Coxsonne lui aurait demandé de jouer la guitare non pas sur le temps, mais sur le contre-temps en lui chantant : « *Play it ska...ska...ska...* » (Bradley 2017 : 71). Dérivé du mot ska, le *skank* désigne dans le jargon musical jamaïcain le contre-temps joué simultanément par la guitare et le piano sur les croches paires de la mesure. On parle aussi parfois de *bang* pour le piano en référence à l'attitude très appuyée dont le pianiste doit faire preuve pour obtenir le son désiré.

piano joué à contre-temps dans le rhythm'n'blues de Rosco) et est non seulement marqué par le piano, mais aussi par la guitare et par au minimum un saxophone²⁶.

♩=123

Batterie

Contrebasse

Guitare Ebmin

Piano Ebmin

ALPHONSO Roland, and The Ska-talites. 1964. « Dick Tracy ». Studio One, CSD54. 7" Single - 45 RPM

Le reste de la section de cuivres, composée au minimum d'un trombone, d'un saxophone ténor, d'un saxophone alto et d'une trompette, est responsable de jouer les thèmes mélodiques, puis les improvisations solistes. Le ska, et les genres qui en découleront plus tard comme le reggae, sont avant tout des musiques de danse. Les musiciens jouent leur instrument à fort volume, toujours de façon très percussive et incisive²⁷. Hors de la Jamaïque, en Europe notamment, les musiques jamaïcaines ont souvent l'image stéréotypée de musiques « cool » et chaloupées provenant d'une île ensoleillée au milieu des Caraïbes où musique serait synonyme de plage, de cocotiers et de *ganja*²⁸. Il n'en est rien. Bien au contraire même, puisque l'agressivité est au centre du jeu des musiciens, et quelques années plus tard, de la vie du peuple jamaïcain qui voit son île transformée en un théâtre de guerres de gangs et de manipulations politiques.

²⁶ Deux saxophonistes sont connus pour avoir occupé le rôle difficile et quelque peu ingrat, mais ô combien essentiel à cette musique, de saxophoniste rythmique : Stanley « Ribs » Notice (Bradley 2017 : 80) et Dennis « Ska » Campbell (Ever Rey D 2002 : 14)

²⁷ Écoutes recommandées :

ALPHONSO Roland, and The Ska-talites. 1964. « Dick Tracy ». Studio One, CSD54. 7" Single - 45 RPM
 BOOTHE Ken, COLE Stranger. 1965. « Artebela ». Coxson Records, 512. 7" Single - 45 RPM Ce dernier est un morceau chanté par un duo, mais il est intéressant de noter qu'il est originellement sorti en face B d'un 45 tours contenant un instrumental de Jackie Mittoo sur la face A. En effet, le ska est une musique essentiellement instrumentale.

²⁸ La *ganja* est un des nombreux termes employés en Jamaïque pour désigner le cannabis. Cette herbe occupe une place essentielle dans la culture jamaïcaine, notamment chez les rastafaris, mais aussi pour l'ensemble de la population.

1.5. L'impact des évolutions technologiques

Il n'est pas possible de définir la musique populaire jamaïcaine sans évoquer deux facteurs, eux-mêmes interdépendants, auxquels elle a toujours été intimement liée : les innovations technologiques et le besoin de se renouveler constamment pour vendre plus que la concurrence. Un des aspects fondamentaux de cette musique, quel que soit le genre, est le son de l'enregistrement. Sous l'influence des *sound systems*, les producteurs et ingénieurs du son jamaïcains ont développé une esthétique sonore très novatrice pour l'époque qui consiste à mettre la batterie, et surtout la basse particulièrement en avant²⁹. Les basses proéminentes permettaient non seulement aux *sound systems* d'être entendus loin à la ronde, mais aussi de faire danser davantage le public qui se sentait physiquement emporté par la musique, et permettaient par la même occasion de prouver la qualité de l'infrastructure sonore. En effet, les fréquences basses sont les plus difficiles à recréer à travers un phonogramme. Un *sound* qui avait de belles basses rondes et puissantes était donc techniquement meilleur que son voisin (Hitchins 2014 : 79). Lorsque les acétates 78 tours de dix pouces ont été remplacées par les premiers vinyles sept pouces 45 tours, les disques ont perdu considérablement de leurs basses. Pour remédier à ce phénomène provoqué par la limitation physique du disque 45 tours, les ingénieurs du son ont réduit la durée des chansons. En effet, plus le sillon du disque est large et profond, plus les basses sont importantes, mais plus ce sillon prend aussi de la place sur un disque matériellement limité à sept pouces de diamètre. Un sillon large est donc synonyme de morceau court. Pour atteindre le son désiré, les producteurs ont dû adapter la musique en n'enregistrant plus que des morceaux de moins de deux minutes quarante-cinq³⁰ (Hitchins 2014 : 92). Cet exemple est significatif, car il montre comment la musique elle-même a été impactée par les évolutions technologiques de l'industrie du disque. Il en va de même avec l'arrivée des enregistreurs multipistes qui permirent de mieux traiter le son des différents instruments en post- production, des effets spatio-temporels qui créèrent de nouveaux espaces

²⁹ Cette nouvelle esthétique sonore va avoir un impact colossal sur l'industrie de la musique à l'échelle mondiale dans les décennies qui suivront.

³⁰ Un disque sept pouces en vitesse 45 tours par minute peut normalement accueillir jusqu'à quatre minutes de musique, voire parfois davantage.

sonores et un nouveau genre à part entière dès la fin des années 1960, le dub³¹, et plus tard des synthétiseurs et autres *drum machines* qui révolutionnèrent tous les codes sonores de la musique jamaïcaine. Les Jamaïcains ont toujours suivi l'évolution des technologies de la musique avec quelques années de retard, mais ont su, sous la contrainte de moyens limités, repousser ces technologies dans leurs retranchements les plus inattendus. Cette créativité forcée a contribué à définir une identité sonore bien particulière toujours liée aux impératifs du marché local. Dans un monde de concurrence féroce où la densité de producteurs, d'artistes et de studios au mètre carré n'a d'égal que leur volonté de sortir de la misère du ghetto, il fallait que la musique se vende. Cette concurrence créa une certaine émulation dont jaillit une créativité exceptionnelle : il fallait innover, surprendre, faire mieux que les autres, et se renouveler sans cesse pour rester dans la course. C'est pour cela que la musique jamaïcaine n'est jamais restée très longtemps figée dans un même genre musical. Le rythme des innovations et des changements de style va s'accélérer considérablement à partir de la période rocksteady.

1.6. Le rocksteady

Après six années de ska, le public désire un peu de changement. Alors, une nouvelle danse – plus lente et moins exténuante – et *a fortiori* un nouveau répertoire apparaissent, le rocksteady.

³¹ Le dub est une technique de création liée aux studios d'enregistrement et aux ingénieurs du son. Il s'agit de déconstruire une chanson à partir d'un multipiste existant : l'ingénieur retravaille un matériau pré-existant en supprimant certains instruments à tour de rôle et en y ajoutant des effets spatio-temporels poussés dans leurs extrêmes (notamment de la réverbération et de l'écho), des filtres ou des bruitages extérieurs. Il existe deux approches principales, la première consistant à transformer le son (rendue célèbre par Osbourne « King Tubby » Ruddock) et la deuxième consistant à créer des paysages sonores (rendue célèbre par Lee « Scratch » Perry). L'ingénieur du son devient alors un artiste créateur à part entière et son studio un véritable instrument de musique. Cette technique de création est à l'origine de nombreux genres de musique électronique actuels. Justin Quirk dans un article pour la BBC décrit l'influence de ces « Picassos du son » comme suit : « Mais peut-être qu'aucune innovation n'a eu la même portée que l'ensemble d'expériences qui ont fait voler en éclats les codes par un petit groupe de producteurs sur des machines d'enregistrement multipistes et des tables de mixage dans une poignée de studios jamaïcains pendant une période étonnamment créative il y a près de cinquante ans. Ces pionniers n'ont pas seulement créé une vaste collection d'enregistrements toujours aussi exaltants, mais ils ont complètement réinventé la façon dont un studio d'enregistrement pouvait être utilisé, ce qu'un producteur était capable de faire et ce que les auditeurs attendaient de la musique. Ils ont préfiguré le monde de la musique électronique dans lequel nous vivons aujourd'hui – de montages et de réarrangements sans fin, de la technologie comme outil et comme source d'inspiration, du producteur comme artiste à part entière, et du fait que tout le passé de la musique est décomposé en éléments individuels à sélectionner, à échantillonner et à transformer en quelque chose de nouveau. » / « *But perhaps no innovations have been as far-reaching as the set of boundary-smashing experiments that a small group of producers performed on multi-track recording machines and mixing desks in a handful of Jamaican studios throughout an astonishingly creative period almost 50 years ago. These pioneers created not just a vast trove of still-exhilarating recordings, but completely reinvented how a recording studio could be used, what a producer was able to do, and what listeners expected from music. It prefigured the world of electronic music which we now live in – of endless editing and rearranging, of technology as both tool and inspiration, of producer as an artist in their own right, and of music's entire past being broken down into individual elements to be selected, sampled and turned into something new* » (Quirk 2020). (Toutes les traductions sont de l'auteur.) Pour une histoire détaillée du dub : cf. VEAL Michael E. 2007. *Dub: Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae*. Middletown : Wesleyan University Press. 352 p.

Pendant jamaïcain de la *soul music* américaine des années 1960 produite par les labels Motown et Stax, ce genre n'est joué que pendant deux petites années, de 1966 à 1968. Des groupes vocaux, souvent sous forme de trio, se forment de tous côtés et font la part belle aux reprises des plus grands succès américains de l'époque et aux chansons d'amour en particulier. Curtis Mayfield et ses Impressions, par exemple, voient non seulement leur répertoire largement adapté à la sauce jamaïcaine par des groupes comme les Uniques, les Techniques, les Minstrels ou les Wailers, mais aussi leur style vocal, tant dans le phrasé de Mayfield que dans la façon d'harmoniser les chœurs, copié par ces jeunes chanteurs jamaïcains (Kroubo Dagnini 2011 : 216-217). Le rocksteady est d'ailleurs souvent surnommé la soul jamaïcaine et reste dans le cœur de nombreux Jamaïcains ayant vécu cette période comme l'âge d'or de leur musique populaire. Sur le plan de l'accompagnement musical, des changements majeurs s'opèrent, bien que la structure rythmique développée au début de la décennie avec le ska reste à peu de chose près identique. Le tempo, tout d'abord, ralentit radicalement. Alors que le ska se jouait aux alentours de 120 BPM, le rocksteady varie de 75 BPM pour les plus lents, à 95 BPM pour les plus rapides. La contrebasse est définitivement remplacée par la basse électrique qui pouvait déjà se faire entendre sur la fin de la période ska (Bradley 2017 : 188). Les bassistes abandonnent les lignes de type *walking bass* pour ne jouer plus que de courts ostinato de quelques mesures alternant savamment toniques, quintes et silences. La durée des notes aussi bien jouées que tuées est une composante essentielle d'une bonne ligne de basse. Et c'est à partir de cette époque-là que la ligne de basse devient incontestablement l'élément le plus important du morceau. En effet, non contente d'être mixée plus forte que tous les autres instruments, la basse occupe dorénavant ce que Dennis Bovell³² appelle, dans une conférence donnée à la Red Bull Music Academy en 2004, la « *top line* », c'est-à-dire la ligne mélodique principale : « La basse a toujours joué la ligne mélodique principale dans le reggae. Ce qui définissait un nouveau morceau de reggae n'était pas ce que le chanteur chantait, mais ce que le bassiste jouait³³. » Bovell parle ici de reggae, mais c'est un héritage de la période rocksteady. Une composition est dès lors identifiée à sa ligne de basse, c'est elle qui définit le *riddim*. Et le rocksteady est une période où d'innombrables

³² Originaire de l'île de la Barbade, Dennis Bovell est probablement le musicien – bassiste, guitariste, batteur, pianiste, chanteur –, l'ingénieur du son et le producteur ayant eu le plus d'influence sur le reggae en Angleterre des années 1960 à aujourd'hui. Il est notamment célèbre pour avoir arrangé, mixé et produit tous les albums du poète anglais Linton Kwesi Johnson.

³³ « *Bass has always been the top line in reggae. What made a new reggae tune wasn't what the guy was singing but what the bass player was playing.* »

riddims voient le jour. Ils seront plus tard ré-enregistrés, parfois des dizaines, voire des centaines de fois³⁴.

PRATT Phil, BOOTHE Ken. 1968. « Sweet Song For My Baby ». Caltone. 7" Single - 45 RPM

Ensuite, la basse est doublée une ou deux octaves en-dessus par une guitare qui joue le *picking*. Cette technique consiste, dans le rocksteady, à jouer des notes piquées très courtes et assourdies par la paume de la main droite qui appuie légèrement sur l'extrémité des cordes, tout en les grattant à l'aide d'un plectre. Cette guitare principale alterne entre des variations autour de la ligne de basse (en y ajoutant souvent des doubles et des triples croches), et les thèmes ou soli du morceau. Ce style guitaristique a été largement développé et popularisé par le musicien trinitadien Lynn Taitt et son groupe, The Jets. La deuxième guitare quant à elle joue toujours le *skank* sur les contre-temps avec le piano, mais renforce sa position en étant souvent particulièrement mise en avant au mixage et se distingue en jouant de petits glissements d'accords liés et autres accents rythmiques sur les levées de doubles croches³⁵. Les grosses

³⁴ Par exemple, 297 versions du *riddim* « Darker Shade of Black », enregistré originellement par Jackie Mittoo et les Soul Vendors en 1968 pour le label Studio One, sont recensées sur la plateforme Roots Knotty Roots. Sur ces 297 versions, les différents passages d'un même morceau apparaissent comme des versions différentes, donc ce chiffre ne peut pas être pris tel quel, mais doit être revu à la baisse. Cela montre toutefois le nombre impressionnant de versions que les Jamaïcains peuvent faire d'un même instrumental. La base de données Roots Knotty Roots, créée par Michael Turner et Robert Schoenfeld, recense depuis plus de vingt-cinq ans tous les disques sortis en Jamaïque entre 1950 et 1985. Si elle n'est évidemment pas exhaustive, elle est une des ressources les plus complètes en matière de musique jamaïcaine fournissant des informations comme les numéros de matrices, les numéros de catalogue, les années, les *riddims*, etc. Pour en savoir plus : cf. TURNER Michael, SCHOENFELD Robert. 2004. *Roots Knotty Roots: The Discography of Jamaican Music*. St-Louis : Nighthawk Records. 716 p.

³⁵ Écoutes recommandées :

PRATT Phil, BOOTHE Ken. 1968. « Sweet Song For My Baby ». Caltone. 7" Single - 45 RPM

THE MINSTRELS. 1968. « Yours Until Tomorrow ». Studio One, SO-2050-B. 7" Single - 45 RPM

sections de cuivres disparaissent peu à peu au profit de la guitare, de l'orgue, ou de petites sections composées de deux, voire trois vents. La mode est aux voix *soul*, non plus aux morceaux instrumentaux.

Pour finir, la batterie se fait bien plus discrète que dans le ska. Elle conserve le *one drop* amené par Lloyd Knibb, mais l'accompagne d'un charleston très épuré qui se contente de battre à la façon d'un métronome les croches de la mesure. Les roulements se font plus rares et surtout plus humbles. La batterie pose solidement le tempo et le maintient, afin que les autres instruments puissent orner et improviser plus librement.

Un point mérite d'être encore éclairci. La littérature spécialisée – abondamment citée dans les paragraphes précédents pour les informations d'ordre historique – s'accorde à dire que le *one drop*, c'est-à-dire l'accent sur le temps faible de la mesure par la grosse caisse et la caisse claire de la batterie, tombe sur le troisième temps de la mesure, alors que j'ai jusqu'à présent expliqué qu'il tombait sur les deuxième et quatrième temps. Cela soulève la question de la perception du tempo de la musique jamaïcaine. Les historiens cités, tout comme de nombreux musiciens non jamaïcains, n'adoptent pas le point de vueémique des Jamaïcains et comptent deux fois trop vite. Les historiens de la musique jamaïcaine disent que le *skank* est joué sur les deuxième et quatrième temps de la mesure. Pour Kroubo Dagnini, le jeu de la guitare dans le ska est « marqué par un temps fort sur les deuxième et quatrième temps de la mesure » (2011 : 157) – ce qui signifie que le *one drop* est sur le troisième temps –, et le reggae, qui a « le tempo ralenti » (2011 : 180), est caractérisé notamment « par le couple basse-batterie qui accentue les temps faibles (en particulier le troisième temps appelé *one drop*) » (2008 : 197). Bradley quant à lui dit explicitement que « la pulsation de ce nouveau rythme repos[e] sur un tempo ralenti, marqué par la grosse caisse qui accentu[e], dorénavant, seulement le troisième temps » (2017 : 196). Ces auteurs, dont le travail d'historien est au demeurant remarquable, n'ont probablement pas discuté de ce sujet-là avec de nombreux musiciens jamaïcains et n'ont vraisemblablement jamais pratiqué ces répertoires avec eux non plus. En effet, de mon expérience de musicien ayant pratiqué ce répertoire avec plus d'un musicien jamaïcain de cette génération-là, aucun d'entre eux ne pense la musique de cette manière-là. Andy

Bassford³⁶, au cours d'un débat sur cette même question dans le groupe Facebook spécialisé « Roots Knotty Roots », confirme cette position :

Je n'ai jamais entendu ce débat dans aucun autre genre, alors que j'ai joué tout un tas de styles différents : rock, blues, country, R'n'B, folk, vieux gospel, latin, bebop... Jamais un musicien de R'n'B ne défendra que la caisse claire est sur le trois. On se moquerait de lui pendant les répétitions et à juste titre. À mon avis, il ne devrait pas y avoir de débat dans ce genre non plus. Lorsque j'ai commencé, personne d'autre que les Jamaïcains ne jouait du reggae. Ils comptaient toujours cette musique comme un 4/4 lent et c'est ainsi qu'ils la jouaient. Avec le *drop* sur deux et quatre et le *ska* sur les « et ». C'est comme cela que l'audience dansait dessus. Tous les batteurs, lors de toutes les sessions [d'enregistrement] et tous les concerts que j'ai effectués à Kingston, comptaient de cette façon-ci. Il n'y avait aucune discussion. Je ne savais vraiment pas que l'on pouvait compter autrement jusqu'à ce que je lise un article dans un magazine américain qui décrivait cette musique comme un rythme sur un et trois. Je n'en revenais pas. Je ne dis pas qu'il n'est pas possible de jouer du reggae assez efficacement en pensant le *drop* sur le trois. Certains le font. Cela sonne rigide à mes oreilles, mais cela peut fonctionner. Mais ce n'est pas la façon dont nous le jouions à l'époque, vraiment pas³⁷. (Bassford 2020a)

Puisque les genres jamaïcains sont toujours liés à une danse, que ce soit le ska, le rocksteady ou le reggae, il faut effectivement se demander comment dansent les Jamaïcains sur ce rythme du *one drop*. Il devient alors incontestable que le tempo de la musique est lent, tout comme le rythme de la danse. Dans un entretien par courriel, Bassford précise sa pensée :

Il y a deux problèmes à entendre le temps fort sur trois à mon avis. Premièrement, aucun des idiomes dont provient le reggae (mento, R'n'B, jazz, musique latine, percussions rastas) n'a le temps fort sur le trois. Donc défendre que, soudainement, en 1968, les batteurs ont commencé à compter deux fois plus vite et à jouer le temps fort sur le trois ne me paraît avoir aucun sens. C'est simplement contre-historique. Je n'ai jamais entendu qui que ce soit dire que c'est ce qui

³⁶ Andy Bassford est un guitariste américain qui a vécu pendant près de dix ans à Kingston à partir de 1976. Il a joué sur d'innombrables disques du début des années 1980, notamment avec les Roots Radics pour le producteur Henry « Junjo » Lawes. Il a ensuite tourné pendant plusieurs années avec ce qui est peut-être, des années 1970 à aujourd'hui, le groupe accompagnateur le plus prisé de Jamaïque par les artistes pour les concerts, le We The People Band du bassiste Lloyd Parks. Il a également tourné pendant vingt-deux ans avec Toots & The Maytals, puis Monty Alexander et beaucoup d'autres. Bassford est probablement le musicien étranger ayant eu la plus grande carrière en Jamaïque et ayant été le mieux accepté par ses pairs musiciens de session.

³⁷ « *I've never seen this debate in any other genre. And I play a bunch of styles. Rock, blues, country, R&B, folk, old school gospel, latin, bebop... No one playing R&B argues that the snare is on three. They'd be laughed out of rehearsal and rightfully so. In my opinion it should not be a debate in this genre either. When I started there were no people to play reggae with except Jamaicans. They always counted it as a slow 4/4 and that's how they played it. With the drop on two and four and the ska on the "ands". That's how the audience danced to it. That's how every drummer on every session and stage show I played on in Kingston counted it. There was no debate. I literally was not aware that anyone could think of it any other way until I read an article in an American magazine describing it as a one and three beat. I was amazed. I'm not saying that you can't play reggae fairly effectively by thinking of the drop on three. People do it. It sounds stiff to me, but it can work. But it's not the way we did it back in the day. It just isn't.* »

était arrivé. [...] Deuxièmement, si vous pensez le temps fort sur le trois dans un 4/4 rapide, votre ressenti va être plus crispé et plus proche du Rock'n'Roll. C'est l'un des éléments les plus évidents qui permet de savoir quand un groupe interprète la musique de cette façon-là³⁸. (Bassford 2020b)

Et bien que cela puisse sembler être un détail de transcripteur de partitions, je pense que cela a une importance capitale dans la compréhension de cette musique pour nous, non-Jamaïcains, qui abordons une culture qui n'est pas la nôtre. Ce que disent les auteurs précités reflète la compréhension qu'ont eue les musiciens non jamaïcains, ou du moins une partie d'entre eux, de la musique jamaïcaine. Le ressenti de la musique change du tout au tout selon la vitesse à laquelle on compte les temps comme l'explique Andy Bassford. Le musicien français Patrick Buchman, dans son ouvrage *Batterie : reggae vibrations, les bases incontournables du style*, explique que « littéralement, “one drop” signifie entre autres, laisser tomber (omettre) un coup sur deux. Il met ainsi en valeur le temps fort, coup unique de la mesure qui tombe sur la troisième noire (4/4) à la grosse caisse et au cross stick » (2013 : 11). Bien qu'il soit effectivement plus simple d'écrire une partition en comptant le rythme deux fois plus vite, cette affirmation paraît tout à fait étonnante, car Buchman n'est pas historien de la musique, mais musicien lui-même et il prétend avoir « rencontré les principaux protagonistes de ce style » (2013 : 270) dont Sly Dunbar, Leroy Wallace et Santa Davis. Au cours de nombreux entretiens et leçons d'apprentissage avec le célèbre batteur Leroy « Horsemouth » Wallace³⁹, je l'ai entendu maintes fois insister sur le fait qu'il n'était pas possible de « groover » du reggae – ou toute autre déclinaison du *one drop* – de la bonne façon en comptant les temps deux fois trop vite. Un très bel exemple de cette mauvaise compréhension du rythme jamaïcain est donnée dans la série musicale *Rockschool* de la BBC tournée entre 1983 et 1987 et

³⁸ « *There are two problems with hearing the strong beat on the three in my opinion. The first is that NONE of the idioms reggae comes from (mento, R&B, jazz, latin, rasta drumming) have the strong beat on the three. So to argue that all of a sudden in 1968 drummers started counting things twice as fast and putting the strong beat on three doesn't make sense to me. It's simply ahistorical. I never heard anyone say that's what happened. [...] The second is that, if you think of the strong beat as a three in a fast 4/4 your feel will be stiffer and more Rock'n'Roll. It's one of the obvious things that tells when a band is interpreting the music that way.* »

³⁹ Ce batteur, et occasionnellement chanteur, est devenu extrêmement célèbre grâce à son rôle principal dans le film culte de Theodoros Bafaloukos sorti en 1978, *Rockers*. Véritable plongée dans le monde musical de Kingston de la grande période du reggae roots, Horsemouth y interprète son propre rôle, aux côtés de Burning Spear, Gregory Isaacs, Jacob Miller, Big Youth... En dehors de son rôle dans ce film, il a joué sur certains des plus grands disques de reggae de la fin des années 1960 à aujourd'hui et est, malgré son caractère difficile, incontestablement considéré comme un des tout grands musiciens de l'histoire de la musique populaire jamaïcaine par ses pairs. S'il fallait ne retenir qu'un seul disque pour aborder son jeu de batterie si particulier, je recommanderais l'album *Marcus Garvey* de Burning Spear, sorti en 1975 chez Island Records. Entre 2011 et 2017, j'ai eu l'occasion de le fréquenter assidûment, en Suisse en tant que musicien dans son groupe lors de tournées européennes, et chez lui en Jamaïque, où il m'a accueilli pendant trois mois en 2013. J'ai mené de nombreux entretiens informels avec lui durant cette période.

présentée par Herbie Hancock. Le batteur du *Rockschool band*, Geoff Nicholls, explique aux téléspectateurs comment jouer les rythmes caractéristiques du reggae :

La grosse caisse tombe sur le troisième temps avec la caisse claire. [...] Cela s'appelle le *one drop*. Et c'est ceci qui, quand c'est apparu dans les années 1960 et début 1970, a vraiment troublé les batteurs de rock, parce que le premier temps de la mesure, qui donne la stabilité du rythme, n'est pas marqué par la grosse caisse. [...] Cela sonne presque comme si c'était [joué] à l'envers⁴⁰. (Hancock 1987)

En effet, lorsque le *Rockschool band* exemplifie ces dires, cela donne presque l'impression que les musiciens jouent à l'envers parce qu'ils n'ont absolument pas saisi le ressenti de ce rythme, le *feeling*. Cette incompréhension de la culture musicale jamaïcaine est bien sûr plus globale, mais je pense pouvoir dire, en m'appuyant sur les enseignements de Wallace, que la façon de compter les temps est significative. Cela reflète une certaine incapacité à concevoir un tempo lent et surtout à sortir des schémas connus. Une approche occidentale de la musique a été plaquée, et l'est toujours en partie, sur la musique jamaïcaine. Lorsque cette musique est ainsi jouée, cela donne souvent une copie si éloignée que l'on reconnaît à peine ce que les musiciens essaient de faire. On verra dans la seconde partie de ce travail que la différence entre du reggae fait par des musiciens suisses qui abordent la musique jamaïcaine dans sa globalité, à travers sa culture et son histoire, et du reggae fait par des musiciens, suisses également, qui empruntent des caractéristiques musicales à un style à la mode pour surfer sur la vague sans être davantage intéressés par ce que cette musique veut dire, est flagrante.

1.7. Le early reggae

Revenons à notre bref historique de la musique populaire jamaïcaine et de ses principales caractéristiques musicales. Après deux courtes, mais très prolifiques années où le rocksteady est la danse à la mode, le mot « reggae » ou plutôt « reggay » apparaît pour les premières fois. Il s'agit, encore une fois, d'une nouvelle danse comme le chantent Toots et ses Maytals dans le morceau « Do The Reggay » de 1968. Si les chansons dont le titre contient le terme reggae commencent à être légion, il ne s'agit pas encore véritablement du reggae tel qu'on le connaîtra plus tard, mais du

⁴⁰ « *The bass drum drops on beat three with the snare drum. [...] This is called a one drop. And it's this that, when it first came along in the late sixties, early seventies, really confused rock drummers, because there's no first beat to the bar on the bass drum which gives you the solidness of the time. [...] It sounds like it's upside down almost.* »

genre aujourd'hui appelé « early reggae », « skinhead reggae » ou parfois « boss reggae ». Early reggae est le terme utilisé en Jamaïque, skinhead reggae et boss reggae sont des appellations anglaises. En effet, en 1967, Lee Gopthal et Chris Blackwell – ce dernier est déjà dans le commerce du disque depuis près de dix ans avec son label Island Records –, lancent une filiale destinée à distribuer sous licence les productions jamaïcaines en Angleterre. Il fondent ainsi « la société la plus remarquable de toute l'histoire du reggae en Grande-Bretagne » (Bradley 2017 : 161) : Trojan Records. Trojan, dont le nom fait référence au *sound system* de Duke Reid, parvient à développer de façon considérable le marché des musiques jamaïcaines à la fin des années 1960 en touchant non seulement la large communauté d'immigrés jamaïcains, mais surtout les jeunes Blancs de la classe ouvrière, les skinheads et avant eux, les mods. Trojan est la maison de disque qui a fait découvrir la musique jamaïcaine aux anglais. Dans une société profondément raciste, Trojan réussit l'exploit de réunir les jeunes Blancs et les jeunes Noirs autour d'une même musique. Dans le film *Rudeboy: The story of Trojan Records*, le vidéaste et activiste Don Letts rappelle : « Trojan est devenu la bande-son de ce qui a été le premier mouvement multiculturel de ce pays : les skinheads⁴¹ » (Davies 2018). Entre mars et juin 1969, Trojan vend plus d'un million de disques du morceau « Israelites » de Desmond Dekker et hisse la musique jamaïcaine au rang de *pop music* en Grande-Bretagne. Trojan a su adoucir le son jamaïcain pour charmer ceux qui n'aimaient pas le reggae, notamment les radios anglaises. La démarche a consisté à mixer les morceaux différemment et surtout à y ajouter, après-coup, des orchestrations pop, par exemple des ensembles de cordes, rapprochant le reggae de la *soul music* américaine. Cela a permis de faire des numéros un dans le hit-parade britannique et de faire passer les artistes dans des émissions grand public comme *Top Of The Pop*. En revanche, à l'opposé de cette sophistication à but purement commercial, les skinheads, eux, restaient friands du son brut jamaïcain, celui du rocksteady et du early reggae⁴². Ce son est devenu tellement populaire dans les classes ouvrières anglaises que le genre a pris le nom de skinhead ou boss reggae en Angleterre et qu'aujourd'hui encore, « Liquidator » des Harry J All Stars est l'hymne des supporters du club de football de Chelsea.

Plus qu'une transition entre la période rocksteady et la période reggae des années 1970, le early reggae est un genre important parce qu'il incorpore un nouvel élément musical tiré du mento qui est essentiel au reggae : le *shuffle* de guitare et d'orgue. Par rapport au rocksteady, la basse

⁴¹ « Trojan became the soundtrack of what was the first multicultural movement in this country: the skinheads. »

⁴² Écoutes recommandées :

ANDY BOB, GRIFFITHS Marcia. 1971. « Young Gifted and Black (Strings) ». Trojan, TR7812-A. 7" Single - 45 RPM
HARRY J ALL STARS. 1969. « Liquidator ». Harry J / Trojan, TR675-A. 7" Single - 45 RPM

change peu restant relativement lente et épurée, et le rythme de la batterie, tout en gardant le même principe de charleston fermé et d'accentuation simultanée grosse caisse - caisse claire, subit une division. Le batteur double alors la cadence. Ce jeu a pour avantage de donner l'impression que le morceau est rapide, alors que le tempo est en réalité encore plus lent que celui du rocksteady. Le *one drop* tombe désormais sur les contre-temps qui sont également accentués par le jeu du *skank*. La guitare, maintenant doublée d'un orgue au rôle principalement rythmique, laisse sonner la double croche qui précède le contre-temps pour ensuite l'arrêter sèchement en accentuant le contre-temps avec la batterie, avant de rejouer la double croche qui suit le contre-temps, nette et sèche cette fois-ci. Ces trois doubles croches jouées à la suite sont issues du jeu de la guitare du mento⁴³ et ont pour effet d'accentuer le contre-temps (Bassford 2020b). Bunny « Striker » Lee, producteur de légende, affirme que sans le *shuffle* d'orgue, le early reggae ne peut pas exister (Davies 2018).

THE MAYTALS. 1969. « Monkey Man ». Trojan, TR7711-A. 7" Single - 45 RPM

Il se peut aussi parfois que la guitare et l'orgue jouent exactement ce même rythme et que la batterie ne divise pas la mesure, on retrouve alors le *one drop* sur les deuxième et quatrième temps. C'est un des rares genres jamaïcains où la question du tempo du morceau est moins évidente, le but étant justement d'être lent tout en paraissant rapide⁴⁴. Néanmoins, comme le rappelle Bassford, ce sont les mouvements de danse des musiciens qui doivent clarifier la situation en cas de doute :

⁴³ Écoute recommandées : THE WIGGLERS. « Day Oh Linstead Market ». Kalypso, X011. 10" Single - 78 RPM

⁴⁴ Écoutes recommandées :

THE MAYTALS. 1969. « Monkey Man ». Trojan, TR7711-A. 7" Single - 45 RPM

THE PIONEERS. 1969. « Long Shot Kick The Bucket ». Trojan, TR672-A. 7" Single - 45 RPM

Regarde comment le groupe et les chanteurs dansent. Cela te dit où se trouve la pulsation (ce n'est pas valable uniquement pour le reggae !). C'est très clair, dans chaque vidéo : 1 ah et ah 2 ah et ah 3 ah et ah 4 ah et ah. Toots parfois danse deux fois plus vite, en particulier dans les vieilles vidéos. Mais si tu observes le groupe, qui est en réalité le moteur de la pulsation sur laquelle Toots peut danser, il est très clair qu'il s'agit d'un 2/4 lent ou d'un 4/4 lent, mais pas d'un *groove* rapide⁴⁵. (Bassford 2020b)

Pour finir, cette période est importante car elle voit l'émergence de deux nouveaux courants dans la musique jamaïcaine : le dub et le *deejay style* sur enregistrement. Ces deux styles qui ont brièvement été décrits précédemment découlent du phénomène de la *version*. Une *version* est un morceau dépouillé de sa piste de voix qui est pressé en face B du même 45 tours. La face A propose alors le titre original, et la face B le même titre mais dans sa version instrumentale. Cette technique a deux avantages importants : (1) il est désormais possible de sortir un disque en n'enregistrant qu'une seule chanson au lieu de deux, ce qui diminue les frais de production par deux – musiciens, chanteurs, heures de studio, bandes magnétiques –, et (2) cela permet aux *sound systems* de jouer dans un premier temps le morceau original, puis en retournant le disque aussi rapidement que possible, d'enchaîner avec l'instrumental afin que le *deejay* improvise en direct un autre texte en lien avec la chanson originale ou avec l'actualité de la soirée.

1.8. Le reggae

Au début des années 1970, le early reggae disparaît au profit d'un son plus lent, plus lourd, plus militant : le reggae. Il faudrait parler en détail du contexte, indissociable de la musique, dans lequel ce nouveau son voit le jour : une situation extrêmement tendue entre les deux partis

⁴⁵ « Watch the dancing in the band and the singers. That tells you where the pulse is. (Not just true for reggae!) It's clear in every single live video. 1 ah and ah 2 ah and ah 3 ah and ah 4 ah and ah. Toots will sometimes double time the dancing, particularly in the older videos. But if you look at the band that's actually creating the pulse for him to dance to, it's quite clear that it's a slow 2/4 or 4/4. Not a fast groove. »

politiques de l'île qui vire de plus en plus à la guerre civile⁴⁶ ; l'affirmation d'une conscience noire qui déjà depuis la période rocksteady se fait sentir suite au message de Marcus Garvey et de ses successeurs militant pour les droits des Noirs aux États-Unis⁴⁷ ; une influence croissante du mouvement rastafari qui devient très présent dans le milieu musical et qui fera du reggae un puissant véhicule pour diffuser son message⁴⁸. C'est donc dans un contexte de luttes socio-politiques que naît ce nouveau genre profondément rebelle et revendicateur que l'on va qualifier de reggae roots, parce que son message est fortement tourné vers l'Afrique, la terre des racines. Dans le contexte de pauvreté et de violence omniprésentes de la Jamaïque des années 1970, le reggae représente un véritable contre-pouvoir. C'est une musique qui, comme le dit Hélène Lee, « naît dans le sang des émeutes, le saccage des ghettos, le feu des “nettoyages ethniques” » (2004: 139).

Le reggae est aussi la forme musicale jamaïcaine qui va conquérir le monde dès le milieu des années 1970 à travers le message de son plus célèbre représentant : Bob Marley. Mais il est important de rappeler que Marley, malgré son statut incontestable d'icône et de première superstar du tiers-monde, *n'est pas* le reggae. Il faut entendre par là que les grands disques à succès de la période Island Records de Marley ne sont pas paradigmatiques de la musique jamaïcaine de

⁴⁶ Le People National Party (PNP) de Michael Manley, prônant un socialisme éclairé et inévitablement perçu comme une menace communiste par Washington, livre une guerre sans merci au Jamaican Labour Party (JLP), d'Edward Seaga. Alors que le JLP est au pouvoir depuis l'Indépendance, Manley remporte les élections de 1972 et de 1976, ce qui réjouit de nombreux artistes qui lui apportent leur soutien comme Max Romeo ou Prince Jazzbo. À l'approche de chaque session électorale, la criminalité augmente dangereusement. Durant ses deux mandats, Manley ne parvient pas à sortir le pays de la crise et finit par céder aux exigences du FMI. Le JLP, soutenu par la CIA, reprend le pouvoir en 1980 après les élections les plus sanglantes de l'histoire du pays : entre 800 et 900 personnes sont tuées (Ehregardt 2016 : 206). De nombreux morceaux parlent des événements liés à la politique tout au long de la décennie et ont souvent été compris par les Occidentaux comme des appels universels à la paix et à l'amour, dans le sillage du message hippie. En réalité, ces textes parlent de la situation très locale des quartiers de Kingston et sont destinés avant tout aux belligérants jamaïcains. Pour en savoir plus sur ce sujet : cf. EHRENGARDT Thibault. 2016. *Reggae et politique dans les années 70*. Paris : Dread Editions. 220 p.

⁴⁷ Marcus Garvey (1887 - 1940), Jamaïcain d'origine, est célèbre pour avoir développé aux États-Unis l'Universal Negro Improvement Association (UNIA). En 1921, sept ans après sa création, l'UNIA aurait compté quatre millions de membres (Kroubo Dagnini 2011 : 265). Garvey est un des militants noirs les plus importants du XX^e siècle. Il fonde notamment la Black Star Line, une compagnie maritime qui a pour but de rapatrier les descendants d'esclaves en Afrique. Outre le panafricanisme et le rapatriement en Afrique qu'il défend ardemment, il plante aussi, malgré lui, une autre graine du mouvement rastafari en prédisant l'arrivée imminente d'un roi noir, sauveur des peuples noirs, en Afrique à la fin des années 1920.

⁴⁸ Le mouvement rastafari naît en Jamaïque au début des années 1930 avec Leonard Percival Howell et sa communauté du Pinnacle. Suite à la prophétie de Marcus Garvey, les rastafaris associent l'Empereur d'Éthiopie Haïlé Selassié I^{er} couronné en 1930 (Ras Tafari Makonnen avant son couronnement), à Dieu qui revient sur terre pour libérer les peuples opprimés. Ils font une relecture panafricaine et afrocentrée de la Bible chrétienne se considérant comme le peuple d'Israël que Dieu, ou plutôt Jah, vient sauver de Babylon (allégorie du Mal) pour les guider vers la terre promise : Zion (Sion en français), l'Éthiopie, l'Afrique. Les couleurs rouge, jaune et vert, la *ganja*, les *dreadlocks* (les cheveux s'entremêlent naturellement lorsqu'ils sont crépus et non coupés ou brossés) et la musique nyabinghi basée sur les polyrythmies de tambours d'origine africaine (cf. note de bas de page 19) sont quelques-uns des attributs principaux des rastafaris. Il existe différentes façons d'interpréter la *livity* rasta (façon de vivre) selon l'ordre auquel un rasta s'identifie : Douze Tribus d'Israël, Nyabinghi, Bobo Ashanti,... Pour en savoir plus : cf. LEE Hélène. 2010. *Le premier rasta*. Paris : Flammarion. 353 p. ; CHEVANNES Barry. 1994. *Rastafari: Roots and Ideology*. Syracuse : Syracuse University Press. 298 p.

l'époque. Le son, l'orchestration et les arrangements des dix disques produits par Chris Blackwell entre 1973 et 1983 ont été conçus dans le but de toucher le grand public blanc, amateur de rock⁴⁹. Blackwell adoucit le côté brut et agressif du son jamaïcain pour séduire le public européen, tout comme Trojan l'avait fait quelques années plus tôt. C'est aussi lui qui popularise dans la musique jamaïcaine le concept d'album. En effet, le support numéro un de la musique jamaïcaine était le *single* sept pouces, disque 45 tours, et jusque-là, lorsqu'un album 33 tours était édité, il s'agissait d'une compilation de *singles*. C'est avec Blackwell et le genre reggae que les artistes jamaïcains ont commencé à produire des albums entiers, parfois même des albums conceptuels, comme cela se faisait beaucoup dans le rock des années 1970⁵⁰ (Kroubo Dagnini 2011 : 372). Dès le milieu des années 1970 et les prémices du succès international de Marley, les maisons de disque européennes comme Island Records et Virgin se rendent en Jamaïque et signent de nombreux artistes encore inconnus en dehors de l'île. La collection Frontline de Virgin va très fortement contribuer à faire découvrir le reggae roots en Europe avec des artistes comme U Roy, The Mighty Diamonds, The Gladiators, Johnny Clarke, Culture, The Abyssinians ou même Peter Tosh. Au même moment, la scène anglaise en pleine explosion voit apparaître de jeunes groupes formés par des enfants d'immigrés jamaïcains qui se reconnaissent dans le message de lutte contre l'oppression et de *black consciousness* du reggae jamaïcain comme Steel Pulse, Aswad, Misty In Roots ou le dub poète Linton Kwesi Johnson.

Le reggae roots est donc une musique très fortement liée à un contexte spécifique et à un message précis, mais il y a eu un processus d'universalisation du message et de la musique par la diffusion mondiale de Marley. Le reggae, qui est à la base « un instrument de libération » (Katz in Gorbauch 2015) pour le peuple jamaïcain et une affirmation de la conscience noire, en se globalisant, est devenu un instrument de libération pour tous les opprimés du monde. Le *deejay* Big Youth se plaît à dire que « dans le reggae il n'y a ni classe, ni race, ni couleur, ni religion, c'est la musique des hommes » (Gorbauch 2015). Il faut toutefois relativiser la taille du mouvement reggae roots en Jamaïque. Si cette musique est celle qui a été relayée jusqu'aux oreilles occidentales et qu'elle occupe par conséquent une place très importante dans l'imaginaire des amoureux du son jamaïcain, elle n'a jamais été un courant dominant en Jamaïque. En effet, la majorité de la population ne s'est pas convertie à la *livity* rastafari, loin de là, et les chansons d'amour restent la

⁴⁹ Pour s'en rendre compte, il est intéressant d'écouter le premier album des Wailers pour Island Records, *Catch A Fire*, dans ses deux versions : l'une mixée en Jamaïque, sans les *overdubs* (ajouts ultérieurs) de Blackwell, et l'autre mixée en Angleterre avec de nombreux *overdubs* de guitares saturées et de synthétiseurs dernier cri.

⁵⁰ Le plus bel exemple d'album concept jamaïcain est probablement *96° In The Shade* de Third World paru en 1977 chez Island Records.

part la plus importante de la production jamaïcaine. Comme le rappelle justement l'anthropologue jamaïcaine Carolyn Cooper :

Pour les forces au pouvoir, mais aussi pour les classes moyennes de Jamaïque, les rastafaris n'étaient qu'une bande de délinquants malpropres accros à la marijuana, des fous potentiellement dangereux. Les rastafaris vivaient donc en marge de la société, ils étaient chassés et persécutés. (Gorbauch 2015)

Si « le reggae est par excellence l'espace de diffusion d'une identité rastafari et de ses représentations » (Bonacci 2017 : 84), il n'est pas réductible à cela et doit aussi être analysé dans sa forme musicale. Comme le rappelle Giulia Bonacci, « le terme reggae est utilisé de manière générique pour désigner la musique produite en Jamaïque à partir de la fin des années 1960 » (2017 : 83). Ce terme peut désigner deux choses différentes : (1) à la fois, il désigne une forme musicale précise qui s'est développée entre le début des années 1970 et le début des années 1980 en plusieurs sous-genres (*flying cymbals*, *rockers*, *rub a dub*), (2) et à la fois il est utilisé – abusivement pourrait-on dire – pour désigner l'ensemble de la musique populaire urbaine jamaïcaine. Reggae est souvent le terme générique employé, par les néophytes évidemment, mais aussi par les spécialistes dans un contexte de vulgarisation ou de simplification, pour désigner le rocksteady, le early reggae, le dub, le reggae roots, les différents sous-genres des années 1970, le dancehall, et parfois même le ska. Le reggae devient alors un terme fourre-tout synonyme de musique populaire jamaïcaine. Cette utilisation excessivement englobante du terme reggae est probablement due au succès de Marley et des quelques autres grands noms du reggae roots de la fin des années 1970 qui ont touché le grand public grâce aux systèmes de diffusion des labels anglais. Ces artistes et leur musique sont ce qui a mis la Jamaïque sur la carte du monde, ils sont donc devenus synonymes de Jamaïque et dès lors, tout ce qui a été découvert ultérieurement a été rapporté à cette image réduite de la Jamaïque et de sa musique.

Les caractéristiques musicales du ska, du rocksteady et du early reggae ont été éclaircies précédemment, il faut maintenant voir comment est structurée la forme rythmique reggae. Le *one drop* de la batterie devient plus que jamais le centre du balancement rythmique et peut être vu comme le premier niveau de « contre-temps », d'accentuation des temps faibles, deux et quatre. Il existe de multiples façons de marquer le *groove* dans le jeu du charleston, mais de manière générale les seize doubles croches de la mesure sont jouées avec un léger accent sur les doubles croches impaires. Certains batteurs aiment ajouter des syncopes ou des triples croches à intervalles

réguliers, tout en jouant des variations de *cross stick* et de grosse caisse autour du *one drop*. La basse devient encore plus lourde et oppressante que dans le rocksteady et le early reggae, tout en gardant le même type d'ostinato rythmique développé sur une ou deux mesures. Elle peut marquer les temps ou, à l'inverse, volontairement ne pas les jouer pour laisser de véritables silences entre les coups de la batterie et ainsi marquer davantage le *one drop*. Deuxième niveau d'accentuation des temps faibles, la guitare rythmique et le piano jouent toujours les *skanks* sur les croches paires de la mesure, ce qui est considéré dans le milieu des musiciens reggae comme les contre-temps, avec un son plus incisif et violent que jamais. La guitare doit être « tranchante comme une machette⁵¹ ». Comme un double coup de machette en réalité, puisqu'elle rebondit, le *skank* étant suivi par la double croche suivante, héritage du early reggae. Autre héritage du early reggae, l'orgue garde le *shuffle*, parfois aussi appelé *bubble*, qui ajoute un troisième niveau d'accentuation des temps faibles puisque ce sont toutes les doubles croches paires qui sont jouées par la main gauche.

THE ABYSSINIANS. 1976. « Declaration Of Rights ». *Satta Massagana*. Penetrate, LPPN 2001. LP - 33 RPM

Il faut bien comprendre cette imbrication de temps faibles accentués sur trois niveaux. Cette construction tripartite est la base de la forme reggae sur laquelle sont développés tous les sous-genres suivants. Elle offre une grande liberté au sein d'une forme relativement simple mais d'une grande efficacité et facilement adaptable à d'autres genres. La véritable complexité ne réside pas

⁵¹ Analogie fréquemment utilisée par Leroy « Horsemouth » Wallace.

dans le fait de jouer des temps faibles, mais dans l'interprétation de cette imbrication de contre-temps binaires qui doit être jouée dans un entre-deux ni véritablement binaire, ni véritablement ternaire. Le morceau transcrit ci-dessus est non seulement un très bon exemple de l'interprétation jamaïcaine du reggae du milieu des années 1970, mais aussi un bon exemple des thématiques abordées et de la puissance du message auquel cette musique sert de véhicule⁵².

Le reggae décrit ci-dessus est le modèle idiosyncratique dont découleront différentes variantes au cours des années 1970. La majorité des sous-branches suivantes ont pour principale différence le rythme de batterie, c'est pourquoi mes explications ne se concentreront plus que sur cette partie-là de l'instrumentation. Vers 1974, la mode est aux cymbales volantes, le *flying cymbals*. C'est peut-être le batteur Carlton « Santa » Davis qui, lors de la session d'enregistrement de « None Shall Escape The Judgement » pour Bunny Lee en 1974, « invente⁵³ » ce nouveau jeu, ou alors son confrère Sly Dunbar qui, l'année d'avant, joue déjà des cymbales volantes sur « Here I Am Baby » de Al Brown. Quoi qu'il en soit, c'est la combinaison *flying cymbals* de Santa Davis, production de Bunny Lee et mixage par King Tubby et son *high pass filter* qui fait de ce nouveau son un tel succès entre 1974 et 1976 (Ehregardt 2019 : 93). Et comme toujours en Jamaïque, quand une nouveauté fait sensation, tous les producteurs de l'île se ruent dans les studios pour surfer sur la vague, et c'est un nouveau style musical qui naît. Par rapport au reggae traditionnel, le *flying cymbals*, se joue généralement à un tempo un peu plus rapide que le reggae roots standard et consiste à frapper les cymbales du charleston entre-ouvertes sur les croches paires de la mesure.

The image shows a musical score for a drum part. It is labeled 'Batterie' and has a tempo of 85. There are two variants shown: 'Variante 1' and 'Variante 2'. The notation consists of a single staff with a treble clef. The rhythm is based on eighth notes. In Variante 1, there are cymbal hits (represented by 'x' marks) on the even-numbered eighth notes of each measure. In Variante 2, the cymbal hits are on the odd-numbered eighth notes. The notation is divided into two measures by a double bar line.

CAMPBELL Cornell. 1975. « A Dance In A Greenwich Farm ». Justice. 7" Single - 45 RPM

La variante une de la transcription ci-dessus ajoute une double croche avant l'ouverture des cymbales. Il est fréquent que le batteur alterne les deux variantes, voire qu'il joue soudainement les seize doubles croches de la mesure sur le charleston fermé pendant quelques mesures avant de

⁵² Écoutes recommandées :

THE ABYSSINIANS. 1976. « Declaration Of Rights ». *Satta Massagana*. Penetrate, LPPN 2001. LP - 33 RPM
 JACKSON Vivian, and The Prophets. 1975. « Walls Of Jerusalem ». Vivian Jackson. 7" Single - 45 RPM

⁵³ Invention toute relative à nouveau puisque Santa lui-même dit ouvertement : « L'inspiration m'est venue de ce groupe Soul-Disco The Sound of Philadelphia, tu entendais leurs morceaux partout en Jamaïque. Leur batteur, Earl Young, jouait comme ça : tsss-tsss-tsss... Alors j'ai décidé de reproduire ce son, ce jour-là » (Carayol 2005 : 40-42).

revenir aux cymbales volantes. On peut noter encore que le premier coup du *skank* de la guitare est souvent joué légèrement tenu, style développé par le guitariste Tony Chin⁵⁴.

Le sous-genre suivant est souvent appelé *rockers*, parce qu'il se développe à la période dite *rockers*, dont le célèbre film du même nom a capté l'ambiance. Cependant, un morceau *rockers* peut tout à fait avoir un rythme *one drop* comme vu précédemment, donc je vais privilégier l'appellation *stepper* ou *straight four* que Horsemouth Wallace utilise et qui renvoie explicitement au jeu de batterie caractéristique du style qui accentue chacune des croches à la grosse caisse⁵⁵.



THE VICEROYS. 1980. « Heart Made Of Stone ». Taxi, TX002. 12" Single - 45 RPM

L'accentuation de toutes les croches de la grosse caisse apporte un côté sautillant (*stepper*) et permet de jouer des tempi très lents, par exemple jusqu'à 58 ou 56 BPM. Ce style a été particulièrement développé par le batteur Sly Dunbar, résident du nouveau studio Channel One qui offrait un son bien meilleur que tous les autres studios de l'époque. Le jeu de Dunbar et la puissance du son de Channel One ont fait de ce style le rythme incontournable du reggae de 1976 à 1980. Pour la première fois depuis le rhythm'n'blues jamaïcain, le *cross stick* est régulièrement remplacé par une frappe de caisse claire ouverte, généralement recouverte d'un chiffon pour étouffer les résonances. C'est aussi un style qui permet au batteur qui veut jouer en *cross stick* de s'en donner à cœur joie et d'élaborer des *patterns* complexes. De plus, les premières imitations de percussions électroniques arrivent jusqu'en Jamaïque. Le *Synare 3* et ses sons futuristes deviennent alors immanquables. Le morceau « Daisy Temple » de Gainsbourg accompagné par les Revolutionaries de Sly est le parfait exemple de toutes ces nouveautés rythmiques⁵⁶.

⁵⁴ Écoutes recommandées :

CAMPBELL Cornell. 1975. « A Dance In A Greenwich Farm ». Justice. 7" Single - 45 RPM

ROSE Michael. 1976. « Born Free ». Boss. 7" Single - 45 RPM

⁵⁵ Santa Davis dans l'article cité précédemment dit que « Sly [l']a délivré en sortant le style *rockers* sur "I Need A Roof" » (Carayol 2005 : 42). (Il était tellement demandé pour son style *flying cymbals* qu'il était content que son concurrent invente un autre genre à la mode pour avoir des vacances...) Mais « I Need A Roof » des Mighty Diamonds n'a pas les caractéristiques du jeu de grosse caisse du *straight four*. Un des éléments qui peut définir le style *rockers* est le charleston doublé par un tambourine qui joue aussi les seize doubles croche. C'est ce qui s'appelle le *double hi hat*.

⁵⁶ Écoutes recommandées :

SMART Leroy. 1976. « Balistic Affair ». Well Charge. 7" Single - 45 RPM

GAINSBOURG Serge. 1979. « Daisy Temple ». Philips, 9198 278. 12" - 45 RPM

THE VICEROYS. 1980. « Heart Made Of Stone ». Taxi, TX002. 12" Single - 45 RPM

Le style suivant apparaît à la fin des années 1970, probablement vers 1978, et est le dernier sous-genre du reggae – reggae roots – des années 1970 et du début des années 1980. Parfois appelé *early dancehall* en raison du lieu où cette musique se danse, le *dancehall*, ce style peut aussi être appelé *boof baff*, mais je vais ici privilégier l'appellation *rub a dub* qui renvoie à la danse qui accompagne le répertoire. Le *rub a dub* est plus épuré que le *straight four*. La batterie et la basse sont plus en avant que jamais, les arrangements complexes se raréfient, le son jamaïcain atteint peut-être le sommet de sa puissance. Simple et brutal. Un nouveau groupe de musiciens, les Roots Radics, deviennent les spécialistes de ce nouveau son et prennent la place de groupe résident du studio Channel One que les Revolutionaries occupaient jusque-là. Dès 1981, le *rub a dub* devient le nouveau style omniprésent. Le rythme *rub a dub*, s'il est nouveau en Jamaïque, se rapproche en réalité fortement du rock. La grosse caisse accentue les premier et troisième temps, alors que la caisse claire, principalement jouée ouverte, accentue les deuxième et quatrième temps⁵⁷.



PROPHET Michael. 1980. « Gunman ». Volcano. 7" Single - 45 RPM

Le batteur est libre de varier les rythmes autour de cette base. La grosse caisse notamment peut jouer des *patterns* bien plus complexes. Le *skank* à rebond de la guitare du reggae des premières années disparaît au profit d'un *skank* plus simple, accentuant uniquement le contre-temps.

1.9. Le dancehall

Le 11 mai 1981, alors que le reggae roots explose en Europe, la figure de proue du mouvement, Bob Marley, meurt d'un cancer. Dans une Jamaïque au plus bas suite à plusieurs années de guerre civile, la musique des Jamaïcains, celle des *dancehalls*, se replie de plus en plus sur elle-même et les médias occidentaux qui ne se sont jamais vraiment intéressés à autre chose que Marley, voient déjà la fin d'un mouvement. La société est gangrenée par la violence et le

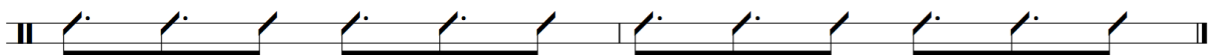
⁵⁷ Écoutes recommandées :

PROPHET Michael. 1980. « Gunman ». Volcano. 7" Single - 45 RPM

WAILER Bunny. 1981. « Rise & Shine ». Solomonic, SM007. 12" Single - 45 RPM

*slackness*⁵⁸ prend de plus en plus d'ampleur. Ainsi ce nouveau genre, le *dancehall*, aussi appelé parfois ragga ou raggamuffin sous nos latitudes, ne cherche plus à s'adapter pour plaire à une audience occidentale, mais se radicalise davantage, reflétant la Jamaïque de son époque. D'un point de vue musical, les premières machines de programmation, synthétiseurs digitaux et boîtes à rythmes, sont ramenées sur l'île. En 1985, le chanteur Wayne Smith et le producteur Prince Jammy sortent le morceau « Under Me Sleng Teng », entièrement fait à partir de sons pré-programmés d'un petit Casio MT-40. C'est une nouvelle révolution pour la musique jamaïcaine qui entre dans l'ère du reggae digital. Les puristes du reggae roots diront que la musique jamaïcaine n'est plus digne d'intérêt après 1985, d'autres verront là l'ouverture sur tout un monde de nouveaux possibles. Quoi qu'il en soit, les répertoires qui apparaissent entre 1985 et aujourd'hui, s'ils n'ont plus rien à voir dans le son, n'apportent pas de véritables innovations d'un point de vue rythmique. La triple structure de contre-temps reste la colonne vertébrale des rythmes jamaïcains qui vont en revanche renouer avec leur ancêtre : le mento et sa clave. Pour finir, voici deux transcriptions de rythmes *dancehall* qui vont me permettre de clore ce panorama des rythmes jamaïcains.

♩=92



LIZARD Daddy. 1987. « No Dibby Dibby ». Jammy's Records. 7" Single - 45 RPM

Ci-dessus la clave typique du rythme *bogle* et du *dancehall* en général. Ci-dessous, le rythme joué par Dunbar sur le *riddim* « Bam Bam » où l'on retrouve également la clave jouée entre la grosse caisse et la caisse claire⁵⁹.

♩=94



DEMUS Chaka, PLIERS. 1992. « Murder She Wrote ». Taxi, TAXT23. 12" Single - 45 RPM

⁵⁸ Répertoire de chansons qui font explicitement références au sexe ou à l'acte sexuel.

⁵⁹ Écoutes recommandées :

LIZARD Daddy. 1987. « No Dibby Dibby ». Jammy's Records. 7" Single - 45 RPM

DEMUS Chaka, PLIERS. 1992. « Murder She Wrote ». Taxi, TAXT23. 12" Single - 45 RPM

Afin de conclure ce premier point foisonnant, mais indispensable, me semble-t-il, à la compréhension de la suite de ce travail, il faut retenir que le caractère essentiel de la musique populaire jamaïcaine, outre tous les aspects contextuels qui ont continuellement contribué à la façonner dans sa forme autant que dans son contenu, réside dans son rythme et dans les gens qui la pratiquent. Si je me suis principalement arrêté sur les aspects rythmiques, c'est parce que les traits caractéristiques et novateurs de ces répertoires sont avant tout fondés là-dessus et que les chercheurs semblent peu s'y intéresser. Le schéma rythmique en trois étapes d'accentuation des temps faibles, la clave de la « syncope caractéristique », ainsi que l'interprétation dans un entre-deux binaire et ternaire à la fois, font de ces genres des répertoires extrêmement riches et complexes à jouer, qui en outre se prêtent à merveille à la fusion avec d'autres genres. Cette fusion, ou du moins l'adaptation qui peut être faite du répertoire jamaïcain, et surtout de son schéma rythmique, sont précisément ce qui va être intéressant pour la suite de ce travail.

Dans sa préface de *Bass Culture*, Prince Buster explique que la musique qui s'est développée en Jamaïque a toujours été le reflet des gens qui la faisaient, du peuple jamaïcain. Au cours du siècle passé, elle a changé en fonction des gens qui l'écoutaient, qui la jouaient et qui la produisaient. Puisque sa nature même est de refléter ceux qui la font vivre, cela semble cohérent qu'elle se soit adaptée aux différents lieux dans lesquels Marley l'a emmenée, qu'elle y ait fait des curieux, des adeptes, des passionnés, et que parmi ces nouveaux convertis, certains, fascinés par ce subtil mélange de simplicité et de complexité, aient désiré jouer leur propre version de cette musique authentiquement populaire. S'il est évident que la Jamaïque restera toujours la terre qui a vu naître le ska, le rocksteady, le reggae et tous ses sous-genres, il est aussi incontestable que ces genres, dans leur forme musicale du moins, ont été depuis adaptés, remaniés, fusionnés, copiés, et quelque fois égalés par des musiciens bien loin d'être Jamaïcains ou d'avoir une quelconque origine africaine. D'ailleurs, nombreux sont les musiciens de la vieille génération à reconnaître que le meilleur reggae actuel ne se fait pas toujours en Jamaïque.

CHAPITRE 2. CRITÈRES ET LIMITES

Maintenant que les bases contextuels et musicales des répertoires jamaïcains ont été exposées, il est nécessaire de définir les limites de la présente recherche qui se concentre sur la musique jamaïcaine de production suisse – c'est-à-dire comment cette musique est arrivée en Suisse, a-t-elle été adoptée, puis adaptée, et finalement diffusée à travers le prisme des phonogrammes – en posant quatre critères clefs, tels que (1) ce qui, dans la production de musique suisse, peut être qualifié de « musique jamaïcaine » ou de musique d'inspiration jamaïcaine, (2) ce qui peut être considéré comme une production suisse ou pas, (3) sur quelle période la recherche se concentre-t-elle, et (4) quel type de phonogrammes faut-il prendre en considération pour dresser un panorama représentatif de la production de musique jamaïcaine en Suisse.

2.1. Définition du terme « musique jamaïcaine » dans son adaptation helvétique

Dans la suite de ce travail, le terme « musique jamaïcaine » – au singulier – sera utilisé pour désigner tous les genres et sous-genres détaillés dans le chapitre précédent dans leur adaptation helvétique. Le terme « reggae » pourra être utilisé dans son sens générique comme un synonyme de « musique jamaïcaine » tant que cela ne prête pas à confusion. Ainsi, il se pourrait qu'un morceau de rocksteady, de dancehall, de dub, voire de ska, entre dans la catégorie reggae à certaines occasions. Si la musique jamaïcaine sous à peu près toutes ses formes a été produite en Suisse, le mento, à ma connaissance, est passé totalement inaperçu dans nos contrées, peut-être parce que ce genre a toujours été étiqueté « calypso ». Il serait aujourd'hui victime de cette appellation commerciale. Le mento suisse, s'il y en a eu, ne sera pas traité dans ce travail et n'est donc pas concerné – dans ce contexte uniquement – par la dénomination « musique jamaïcaine ». Nous verrons dans la suite de ce travail que, dans de nombreux cas, il serait abusif de désigner certaines fusions musicales comme de la musique jamaïcaine au sens où elle vient d'être définie, je privilégierai alors les appellations « musique à influences jamaïcaines » ou « musique d'inspiration jamaïcaine ». Certains genres musicaux pouvant revendiquer un lointain héritage jamaïcain comme le ska-punk, le ska-core, ou la oi!, ne seront pas traités⁶⁰. Il en va de même pour tous les genres qui

⁶⁰ Ces genres constituent ce qui s'appelle la troisième vague du ska. La première est celle détaillée dans le chapitre précédent et la seconde est une refonte anglaise du genre de la fin des années 1970, le two tone, qui aura un gros impact sur la scène *underground* européenne au tournant des années 1980. Je parlerai plus en détail de la deuxième vague du ska dans la seconde partie de ce travail.

découlent de la façon de déconstruire un matériel sonore pré-existant créée par le dub. Le dub en tant que technique de traitement sonore uniquement (s'il ne contient pas une base musicale d'inspiration jamaïcaine) ne sera pas traité, à moins qu'il ne fasse explicitement référence à la culture jamaïcaine⁶¹.

2.2. Définition de la notion de « production suisse »

La notion de musique jamaïcaine ayant désormais été discutée, il est essentiel de définir maintenant celle de « production suisse ». En effet, quels sont les critères qui définissent la musique suisse ? Faut-il que l'artiste ait la nationalité suisse ? Qu'il vive sur le territoire suisse ? Que la musique soit enregistrée en Suisse ? Qu'elle soit publiée par un label basé en Suisse ? Ces quatre critères doivent-ils être réunis pour qu'un disque soit considéré comme une production suisse ? Qu'en est-il si des artistes étrangers sont produits par des producteurs suisses ou si un label basé en Suisse sort une licence d'une production étrangère ? Et si un artiste suisse est produit et sorti par un label étranger ? D'emblée, on remarque que cette notion est plus complexe qu'elle n'y paraît. Toute une série de cas de figure sont à discuter avant de pouvoir donner une définition de ce qu'il est possible d'entendre par la dénomination « production suisse » dans le cadre de cette recherche.

Il existe en Suisse deux organismes fédéraux principaux qui ont pour rôle de soutenir la culture suisse et de promouvoir sa diversité : l'Office fédérale de la culture et Pro Helvetia. Il est intéressant de commencer par examiner ce que ces institutions entendent par « culture suisse » et comment le qualificatif « suisse » est défini dans les critères d'attribution de ces deux organismes. La culture suisse, ici, signifie deux choses : cela peut, d'une part, être la culture qui est reproduite en Suisse pour un public suisse, par exemple lors de festivals, de performances, d'expositions, c'est-à-dire des événements ou créations qui animent la vie culturelle nationale, et cela peut, d'autre part, désigner la production faite par des artistes suisses – ou considérés comme représentant la Suisse – destinée à un public régional ou international. Cette deuxième interprétation est celle qui est intéressante pour ce travail.

L'Office fédérale de la culture base ses décisions sur la *Loi fédérale du 11 décembre 2009 sur l'encouragement de la culture* (LEC; RS 442.1) arrêtée par l'Assemblée fédérale de la

⁶¹ cf. DIATRIBES. 2015. *Great Stone/Blood Dunza*. Aussenraum Records, AR-LP-003. LP - 33 RPM

Confédération suisse. Il est mentionné à l'article 6 alinéa 1 que le bénéficiaire doit présenter « un intérêt national ». Il est ensuite détaillé quel type de biens culturels est considéré comme étant d'intérêt national, mais rien n'est dit quant à la délimitation entre un bien culturel suisse et un bien culturel non-suisse. Rien n'est précisé non plus dans l'*Ordonnance du 23 novembre 2011 sur l'encouragement de la culture* (OLEC; RS 442.11) arrêtée par le Conseil fédéral suisse. Parmi les différentes formes de soutien qu'elle apporte, l'Office fédérale de la culture est notamment en charge de récompenser les artistes suisses ayant réalisé une œuvre particulièrement exceptionnelle par différents Prix suisses. Cela permet non seulement d'encourager la création culturelle, mais aussi de stimuler les créateurs culturels et de sensibiliser le public suisse à la création locale. Ainsi, dans l'*Ordonnance du 6 mai 2016 du DFI instituant un régime d'encouragement en matière de Prix suisses, de Grands Prix suisses et d'acquisitions pour les années 2017 à 2020* (RS 442.123) arrêtée par le Département fédéral de l'intérieur (DFI), les conditions d'encouragement pour l'attribution des Prix suisses sont les suivantes : « Les acteurs culturels de nationalité suisse et les acteurs culturels qui ont leur domicile ou leur siège en Suisse peuvent déposer leur candidature à l'obtention d'un Prix suisse » (Art. 5 al. 1). Et pour les Grands Prix suisses, les conditions sont les suivantes : « les Grands Prix suisses sont décernés à des acteurs culturels de nationalité suisse et à des acteurs culturels qui ont leur domicile ou leur siège en Suisse » (Art. 6 al. 1). Donc aux yeux de l'Office fédéral de la culture, ce qui définit l'art suisse est soit la nationalité de son auteur, soit la domiciliation de ce dernier sur le territoire helvétique.

Pro Helvetia est elle aussi une institution dépendante de la *Loi fédérale du 11 décembre 2009 sur l'encouragement de la culture* (LEC; RS 442.1). Son rôle est défini comme suit : « La fondation promeut la diversité de la création artistique et culturelle suisse, fait connaître celle-ci, promeut la culture populaire et entretient les échanges culturels » (Art. 32 al. 1). Jusqu'ici, tout comme pour l'Office fédéral de la culture, la notion de « suisse » n'est pas précisée. En revanche, dans l'*Ordonnance du 23 novembre 2011 sur les subventions de la fondation Pro Helvetia* (RS 442.132.2) du Conseil de fondation de la fondation Pro Helvetia, il est arrêté que « Pro Helvetia soutient [...] uniquement des projets : [...] (c) qui ont un rapport avec la Suisse » (Art. 4 al. 1). A l'alinéa suivant, il est précisé :

Il existe notamment un rapport avec la Suisse si:

- a. l'oeuvre est créée par des artistes qui sont:
 1. de nationalité suisse ou domiciliés en Suisse, et
 2. régulièrement présents en Suisse sur le plan artistique:

- b. l'oeuvre est créée par des groupes indépendants ou des institutions culturelles dont le lieu de production se trouve en Suisse et qui travaillent régulièrement en Suisse [...].

(Art. 4 al. 2)

Pro Helvetia définit donc l'art suisse de la même manière que l'Office fédérale de la culture, par la nationalité ou le domicile de son auteur, tout en insistant davantage sur la présence régulière que l'artiste doit avoir sur le territoire suisse.

Deux autres institutions suisses de soutien au développement de la musique locale, mais qui ne sont pas directement liées à la Confédération, amènent des points de vue complémentaires. La Fondation romande pour la Chanson et les Musiques Actuelles (FCMA) cherche avec son projet Musique + à financer l'encadrement de jeunes talents romands en voie de professionnalisation. Dans son règlement 2020, la FCMA annonce comme critères d'admission que « [la] majorité des membres du groupe [doit être] établie ou impliquée de manière significative et régulière dans la vie culturelle romande depuis au moins deux ans » et que « la structure d'encadrement peut être établie en Suisse romande ou non; font partie de la Suisse romande les cantons de Fribourg, Genève, Jura, Neuchâtel, Vaud et Valais pour la totalité de leur territoire et le Canton de Berne pour sa partie francophone » (FCMA 2020 : 1-2). Cette définition des artistes romands est plus large que les précédentes puisqu'il n'est pas fait mention de nationalité et que les musiciens peuvent habiter en dehors de la Suisse du moment qu'ils sont sérieusement impliqués dans la vie culturelle suisse romande.

Pour finir ce bref panorama des critères de soutien à la musique suisse, j'ai contacté Philipp Schnyder von Wartensee, directeur du festival de musique pop du Pour-cent culturel Migros, M4Music, qui a lieu chaque année au mois de mars à Zurich. Ce festival a notamment pour volonté de donner une exposition médiatique et un soutien financier aux jeunes espoirs de la scène musicale suisse qui font de la musique pop – parfois dite « musique actuelle » – tout en leur permettant de rencontrer un réseau de professionnels du spectacle. Outre les conférences et les concerts, le M4Music organise deux concours en partenariat avec la FONDATION SUISA⁶², la « Demotape Clinic » et le « Best Swiss Video Clip ». J'ai demandé à Philipp Schnyder von Wartensee quels étaient leurs critères et il m'a répondu ceci : « La définition est tout à fait simple pour la Demotape Clinic, il faut habiter en Suisse pour pouvoir participer. Mais on ne s'intéresse pas trop à cette

⁶² Il est intéressant de noter au passage que la FONDATION SUISA dont « le but consiste à encourager la création musicale suisse de tous les genres » (2014 : 2) ne définit aucun critère pour ce qu'elle considère comme de la musique suisse.

question pour être honnête » (2020a). Il précise ensuite que pour le festival, un artiste suisse est une personne qui crée de la vie culturelle en Suisse ou qui y est née et qui s'est ensuite exportée à l'étranger mais qui garde un lien fort avec la Suisse. Cette personne doit se reconnaître comme un artiste suisse. Dans cette dernière définition, la notion de musique ou d'artiste suisse s'élargit encore davantage puisque ce qui compte avant tout est le caractère identitaire que peut entretenir l'artiste avec la Suisse.

Ces différentes définitions n'éclaircissent finalement pas beaucoup la ribambelle de questions qui ont émergé au début de cette réflexion. Je vais alors tenter de définir ce qui, dans le cadre de ce travail, sera considéré comme de la production suisse en envisageant chacune des questions soulevées précédemment et en appuyant ma réflexion sur des exemples concrets tirés du corpus de phonogrammes créé pour cette recherche⁶³.

Tout d'abord, il est plus intéressant de parler de production suisse que de musique suisse, trop vague, ou d'artistes suisses, trop restreint. Parler de musique suisse lorsque l'on traite de la musique jamaïcaine en Suisse porterait trop facilement à confusion, car ce terme peut renvoyer à des répertoires, à des artistes, à des éditeurs,... Bref, à tout le monde-art qui tourne autour de l'industrie de la musique en Suisse (Becker 2008). Parler d'artistes suisses en revanche serait inadapté car tout un pan de la production musicale serait occulté : le travail des labels et des producteurs ne pourrait pas être pris en considération. La dénomination « production suisse » semble être la plus englobante et la plus précise à la fois, c'est donc celle que je privilégierai. Définie grossièrement, une production suisse est une réalisation musicale faite en Suisse ou par des Suisses, qui ouvertement peut se revendiquer comme étant suisse. Il doit y avoir une conception artistique et une mise en pratique, c'est-à-dire une réalisation, qui sont liées à la Suisse, par le territoire, par la nationalité ou par le vécu.

Un artiste de nationalité suisse est-il dans tous les cas considéré comme une production suisse ? La plupart du temps oui, même lorsque la direction artistique du projet est exécutée par un label ou un producteur étranger. Le morceau « Take Care Of My Family » par exemple du chanteur Cali P a été réalisé en Allemagne⁶⁴. Le *riddim* est composé, interprété et produit par le musicien berlinois Thilo « Teka » Jacks, puis sorti sur le label allemand Rootdown Record. Néanmoins,

⁶³ cf. annexe 1.

⁶⁴ CALI P. 2005. « Take Care Of My Family ». Rootdown Records, RDM13033-7. 7" Single - 45 RPM

Pierre « Cali P » Nanon a la nationalité suisse et est un acteur majeur de la scène reggae suisse de ces vingt dernières années. Ce morceau, puisqu'il est interprété et publié sous le nom d'un artiste suisse, doit donc être considéré comme une production musicale suisse. Ce genre de cas de figure, peu fréquent, est aussi significatif, car il montre comment certains artistes suisses se sont fait un nom à l'étranger. En revanche, Lee « Scratch » Perry qui vit en Suisse depuis près de quarante ans et qui possède un passeport suisse n'entre, à mon sens, le plus souvent pas dans la catégorie de production suisse, malgré quelques mises en scène d'anthologie⁶⁵. Ce géant de la musique jamaïcaine, entre autre producteur de Bob Marley et pionnier du dub, sort, en tant qu'artiste, au minimum un album de nouveau matériel par an depuis plus de trente ans. Mais à l'exception d'une poignée de disques, l'immense majorité d'entre eux sont produits intégralement à l'étranger par de célèbres producteurs comme Adrian Sherwood ou Mad Professor et Perry ne participe en rien à la vie de la scène musicale suisse. Cela me semblerait abusif de vouloir considérer le dernier disque de Perry et Sherwood comme une production suisse alors que tout a été enregistré et mixé à Londres par des musiciens anglais et jamaïcains (notamment une partie de Dub Syndicate) et par un producteur anglais⁶⁶. D'autant plus qu'il est assez reconnu et évident que Perry, du haut de ses 84 ans, n'est plus le cerveau créatif des projets sur lesquels figure son nom qui est avant tout synonyme de légende et de *best seller* garanti. En incluant ce genre de disque, ce travail donnerait alors une représentation faussée de la réalité de la production musicale suisse. Il en va de même pour le Jamaïcain d'origine, Roy Ellis, icône du mouvement skinhead, qui vit à Aarau depuis le milieu des années 1980, marié à une Suissesse. Lorsque ses disques sont enregistrés et conçus en Suisse, il est évident qu'ils sont des productions suisses, mais lorsque l'intégralité de la démarche est réalisée en Espagne, avec des musiciens espagnols et un label espagnol, comme son dernier album *Almighty Ska*, il serait, me semble-t-il, déplacé de considérer cela comme une production suisse. Son incontournable album *The Boss Is Back*, en revanche, produit en Suisse mais sorti sur un label espagnol doit être considéré comme une production suisse⁶⁷. Ces deux exemples montrent que la notion d'artiste suisse n'est pas toujours efficace pour définir la musique suisse. Par contre, un artiste qui n'a pas la nationalité suisse mais qui vit en Suisse et qui est actif sur la scène culturelle suisse fait partie intégrante de la production suisse.

⁶⁵ En 1990, sur la couverture du disque *Secret Laboratory* produit par Style Scott et Adrian Sherwood, Perry, en tenue royale – couronne d'Angleterre sur la tête, sceptre et orbe crucigère à la main – est assis au bord d'un lac gelé aux pieds de montagnes, probablement suisses, avec au premier plan un drapeau suisse qui flotte dans les airs.

⁶⁶ PERRY Lee Scratch. 2019. *Rainford*. On-U Sound, ONULP144. LP - 33 RPM

⁶⁷ ELLIS Roy Mr. Symarip, and The Transilvanians. 2019. *Almighty Ska*. Liquidator Music, LQ116. LP - 33 RPM
ELLIS Roy Mr. Symarip. 2011. *The Boss Is Back*. Liquidator Music, LQ046. LP - 33 RPM

De même qu'un label suisse qui produit de la musique hors du pays avec des artistes, par exemple jamaïcains, est un acteur clef du paysage musical suisse. Le label Soul Of Anbessa, basé dans le canton de Vaud, produit presque exclusivement des artistes jamaïcains dans les studios de Kingston. Cependant, il est à la racine du processus créatif en amenant la base de la composition musicale, en réunissant certains musiciens choisis avec précaution selon le style de jeu désiré, en sélectionnant un certain chanteur plutôt qu'un autre selon ses aptitudes à écrire ou à interpréter un texte, et en menant du début à la fin le projet, aussi bien artistiquement que financièrement. Le morceau « Forward » de Prince Alla, chanté par un jamaïcain, joué par cinq musiciens jamaïcains, enregistré en Jamaïque et distribué depuis la Grande-Bretagne, reste malgré cela bel et bien une production suisse⁶⁸. Et ce même type de production, même si le morceau devait sortir sur un label étranger, resterait une production suisse à mon sens, puisqu'elle a été artistiquement conçue et réalisée par un producteur suisse. Dans le même registre, un label suisse qui sort des disques dont il est le producteur exécutif, c'est-à-dire qu'il est l'unique possesseur de la musique et que celle-ci a été créée exclusivement pour lui, produit alors de la musique qui peut être considérée comme étant suisse.

En revanche, deux types de label n'entrent, me semble-t-il, pas dans la production suisse au sens où il devrait y avoir un investissement dans le processus créatif. Ce sont les labels de réédition et de licence. En effet, dans le cas de la réédition, la production artistique musicale n'a souvent rien à voir avec la Suisse, comme dans le catalogue du label Reggae Fever qui, à partir de son vingt-septième disque, n'a sorti plus que des rééditions de morceaux jamaïcains produits dans les années 1960 ou 1970 (à quelques exceptions près). Les plus de trois cents 45 tours réédités ces huit dernières années, ne peuvent pas être qualifiés de productions suisses. Il en va de même pour les labels qui publient des disques produits dans un contexte tout à fait étranger au label et licencient la musique pour un territoire donné. Si le label n'est pas investi dans le processus de création, il ne s'agit, à mon sens, pas d'une production suisse. Ainsi le disque *Second Hand* du groupe de ska new-yorkais *Eastern Standard Time*, bien qu'il soit sorti sur le label zurichois Leech Records, n'est pas une production suisse, puisqu'il a été entièrement conçu aux États-Unis, par des musiciens américains, et qu'il est sorti sur des labels américains⁶⁹. Cette sortie prouve qu'il y avait un marché en Suisse pour ce genre en 1997, mais cela ne fait pas pour autant d'elle une musique de création suisse.

⁶⁸ PRINCE ALLA. 2006. « Forward ». Soul Of Anbessa, SOA001. 7" Single - 45 RPM

⁶⁹ EASTERN STANDARD TIME. 1997. *Second Hand*. Leech Records, Leech 013. LP - 33 RPM

En définitive, une production peut être qualifiée de suisse parce que l'artiste est d'origine suisse (et s'en revendique) ou vit en Suisse et est actif sur le territoire helvétique, ou parce que le label et/ou le producteur sont basés en Suisse et font partie intégrante du processus créatif de la musique. Il est évident que ces critères et les exemples donnés précédemment sont sujets à discussion et que certains ne seront peut-être pas d'accord avec cette définition de la production suisse. Nonobstant, ce sont les critères qui délimitent le sujet du présent travail et qui m'ont permis de constituer le répertoire de phonogrammes à partir duquel la deuxième partie étudie la production suisse⁷⁰.

2.3. Période étudiée

La période couverte par cette recherche s'étend de la fin des années 1960 à la production actuelle. Avant les années 1960, la musique jamaïcaine ne semble pas être parvenue jusqu'à la Suisse. Il y a bien un disque sept pouces publié en 1957 par Grammoclub Ex Libris, label de la Migros plus tard renommé Ex Libris, qui est intitulé *Calypso* et sur lequel quelques standards du répertoire mento, entre autres « Banana Boat Song » et « Jamaica Farewell » que Belafonte rendit populaires peu avant, sont interprétés. Mais ce disque est bien loin du mento jamaïcain puisqu'il s'agit d'enregistrements effectués par des orchestres blancs américains dans leur version la plus polie. C'est donc durant la décennie suivante que les toutes premières traces de musique jamaïcaine de production suisse apparaissent, les Suisses étant particulièrement en avance sur leurs voisins européens⁷¹. Les années 1970 sont intéressantes parce que le groupe phare de la scène *mundart*⁷² bernoise, Rumpelstilz, publie plusieurs morceaux de reggae, dont quelques-uns de leurs plus gros succès. C'est aussi à la fin des années 1970 que le premier *sound system* de Suisse, voire probablement d'Europe continentale, est construit à Zurich. Dès la fin des années 1950, l'Angleterre est à la pointe de l'innovation européenne dans le domaine de la musique pop. Le regard de tous les Européens en quête de nouveautés musicales est alors tourné vers les Britanniques. Elle devient en outre un intermédiaire crucial dans l'importation de la musique

⁷⁰ Deux cas litigieux ont été inclus dans le répertoire parce qu'ils sont importants pour le développement de la scène reggae suisse ou parce qu'ils illustrent des tendances : la première production du label zurichois Roots Operator Records, « Don't Cry » du chanteur Mickey Simpson (*cf.* partie II, chapitre 3.1.a.), ainsi que le maxi 45 tours du groupe Knowledge paru sur le label punk zurichois Periphery Perfume (*cf.* partie II, chapitre 2.3.a.).

⁷¹ L'Angleterre est bien sûr un cas à part.

⁷² Le *mundart* désigne la musique chantée en dialecte suisse alémanique.

jamaïcaine en Europe à partir du début des années 1960 en raison de sa forte diaspora. Comme nous allons le voir, les Suisses savent qu'ils doivent se rendre en Grande-Bretagne pour être au fait de l'actualité de la musique pop, découvrant ainsi par hasard le répertoire jamaïcain relativement tôt et tentant de l'importer dans leur propre pays. Les quelques individus qui sont derrière ces premières tentatives d'importation ont, à ma connaissance, fait de la Suisse le premier pays d'Europe continentale à adopter la musique jamaïcaine au point d'en produire.

Au tournant de la décennie, le reggae marque la scène des musiques *underground* suisses à travers un phénomène de fusion musicale. Nombreux sont les groupes de rock, de punk ou de new wave à incorporer un peu de reggae ou de ska dans leur répertoire, ce qui donne naissance à toute une série de 45 tours ayant souvent une face aux influences reggae et une face d'un autre genre. C'est aussi dès les années 1980 que les premiers groupes jouant exclusivement un répertoire reggae enregistrent leurs premiers disques. Cette étape pose les premiers jalons d'une véritable scène reggae qui va grandement se développer au cours des années 1990 avec l'apparition de plusieurs labels, tant en Romandie qu'en Suisse allemande, qui partent en Jamaïque afin de produire de la musique telle qu'elle se fait sur l'île à cette même époque. Alors que la culture *sound system* commence à s'implanter durablement et que les concerts d'artistes internationaux se font de plus en plus nombreux, les labels, les artistes et les groupes locaux fleurissent de toute part. Les années 2000 sont sans doute celles où l'engouement pour cette musique a été le plus marqué en Suisse. Et, bien que la scène des concerts se soit drastiquement réduite ces dix dernières années, de plus en plus de petits labels voient le jour. Toujours menés par des passionnés, ces labels produisent de manière générale des disques d'une grande qualité destinés principalement à des marchés de niche situés hors de Suisse.

Ce travail va donc se pencher sur un peu plus de cinquante ans de production musicale, tentant de mettre en lumière les principales tendances de chaque époque et s'arrêtant sur les quelques pièces incontournables qui ont marqué la scène suisse, et parfois même la scène internationale.

2.4. Type de phonogrammes répertorié

Ce travail a pour objectif d'aborder la musique jamaïcaine de production suisse à travers ce que les supports sonores en disent. En effet, les phonogrammes sont la trace matérielle d'une partie de l'activité d'une scène musicale. Si la musique jouée lors de représentations est éphémère, la

musique enregistrée perdure grâce au support sonore qui permet de reproduire une performance donnée. Dès lors l'espace de production ne correspond plus à l'espace de diffusion, le rapport entre l'exécuteur et le consommateur est alors modifié. La technologie moderne permet non seulement de différer la reproduction, mais aussi, depuis une vingtaine d'année, de dématérialiser complètement la musique, le format digital – le *streaming* et le téléchargement – ayant supplanté les supports physiques et faisant plus que jamais de la musique « la bande-son permanente de notre vie quotidienne » (Savonardo 2015 : 203). Depuis le brevetage du phonographe par Thomas Edison en 1877 et l'invention du gramophone par Emile Berliner dix ans plus tard qui ont sonné le coup d'envoi de l'industrie du disque, de nombreux types de supports sonores ont vu le jour : le cylindre de cire, les disques en gomme-laque à gravure verticale ou à gravure latérale de toutes sortes de tailles et de vitesses différentes, le disque vinyle 78 tours, puis les disques microsillons 33 tours et 45 tours, la cassette, le disque compact (CD), le minidisque, et finalement le numérique haute définition et ses formats compressés, dont le MP3. Parmi tous ces formats, les disques microsillons 33 et 45 tours fabriqués en plastique vinyle, généralement appelés par synecdoque « disques vinyles », sont les seuls formats à avoir véritablement survécu aux innovations ultérieures. Bien que le CD ait considérablement affaibli le marché du vinyle dans les années 1990 et 2000, le disque en plastique noir ne s'est jamais totalement avoué vaincu – en particulier dans les marchés de niche – et redevient, depuis une dizaine d'années, relativement tendance, les amateurs évoquant la beauté et parfois la rareté de l'objet, la chaleur du son, ou la présence de réalisations graphiques et la présentation de métadonnées parmi les points forts de ce format. Cela fait plus de septante ans que le disque microsillon est produit, ce qui en fait le type de phonogrammes le plus pérenne et surtout celui qui a vu toute l'évolution de l'industrie du disque moderne.

Afin de restreindre le champ d'études de la présente recherche, j'ai décidé de ne travailler que sur le format vinyle. Outre la valeur historique évoquée ci-dessus, le format vinyle m'a semblé être un critère limitant pertinent pour plusieurs raisons. Tout d'abord, au vu de la période historique couverte par ce support sonore, le disque vinyle s'est naturellement imposé face au disque compact, à la cassette et au digital. En effet, une des périodes les plus intéressantes à étudier est celle des premières années du reggae suisse, de la fin des années 1960 au début des années 1990, période où le vinyle était encore le principal support commercialisé. Enfin, sur un plan plus pratique, ne pas se restreindre à un support sonore précis aurait engendré un répertoire bien trop conséquent pour la taille de ce travail. Le répertoire actuel est déjà composé de près de 700 phonogrammes⁷³.

⁷³ cf. annexe 1.

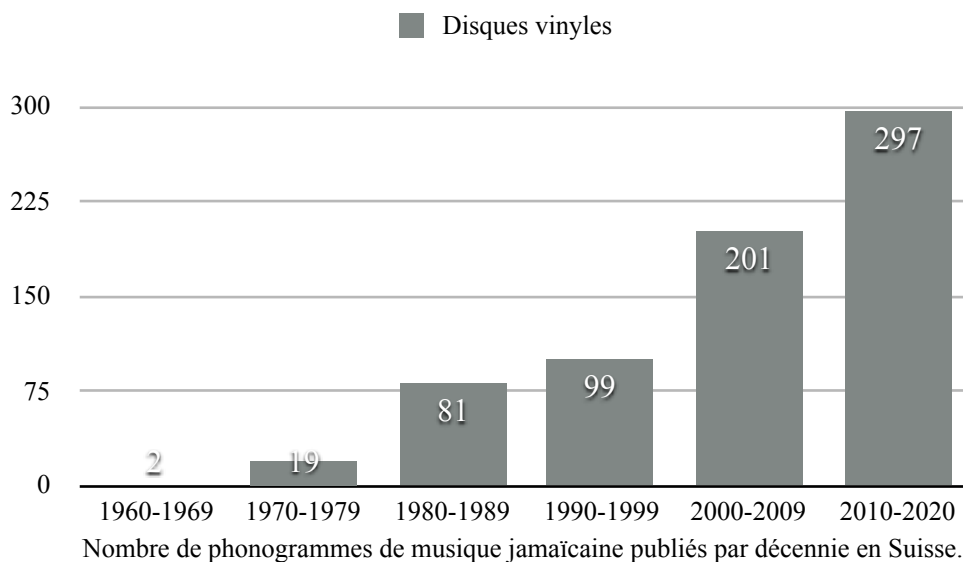
Certes ce choix présente quelques inconvénients : toute une partie de la production musicale des années 1990 et 2000 est mise de côté, en particulier celle des petits artistes indépendants qui n'avaient pas toujours les moyens de presser sur vinyle et publiaient donc des CD. Les albums de groupes phares de la scène reggae suisse de ces années-là comme les Moonraisers, les Mad Lighters, Spahni's Dub Dancers, Herbalist ou le deuxième album des Ganglords n'apparaissent, en effet, pas dans le répertoire, la nature de leur support les écartant de fait de la présente recherche. Toutefois, sur le plan scientifique, ce choix de restreindre le corpus uniquement aux disques vinyles n'a pas d'impact significatif sur les hypothèses et les enseignements qui pourront être tirés de ce travail en raison du nombre conséquent de phonogrammes répertoriés et de la diversité du corpus.

Aujourd'hui, l'immense majorité de la production musicale est publiée uniquement en format digital. Ce format est problématique pour plusieurs raisons : la musique se perd dans la masse des sorties quotidiennes ; sa provenance, dans un monde globalisé, est difficilement traçable ; le son, souvent accompagné d'images, est quasi systématiquement dénué de métadonnées ; la logique et la cohérence éditoriale d'un label n'a plus cours, puisque les labels n'entrent pas dans les critères de recherche des plateformes qui ne mettent en relation que les noms des artistes ou les titres des chansons ; un album peut être retiré d'une plateforme suite à un litige, toute trace de son existence est alors effacée ; la gestion et la conservation des fichiers musicaux téléchargés peut se révéler problématique ; n'importe qui peut sortir n'importe quoi, notamment parce qu'il n'y a plus de contrainte financière pour publier de la musique. Bien que le digital soit aujourd'hui la première façon de publier et de consommer de la musique – le *streaming* en 2019 représente 56.1% à lui seul des revenus mondiaux de l'industrie de la musique enregistrée et croît chaque année davantage⁷⁴ (IFPI 2020 : 12) –, l'absence de ce format dématérialisé dans la présente recherche n'est pas véritablement problématique, puisqu'il ne concerne que la production de ces dix, voire quinze dernières années, et qu'elles ne sont pas les plus révélatrices de l'histoire de la musique jamaïcaine en Suisse. D'autant plus qu'aujourd'hui, nombreux sont encore les producteurs suisses à publier sur format vinyle. Et il faut reconnaître qu'il aurait probablement été impossible pour moi de répertorier toutes les productions qui sortent en format numérique uniquement, non seulement parce qu'elles sont bien trop nombreuses, mais aussi parce que la musique actuelle devient de plus en plus difficile à catégoriser. En effet, la globalisation pousse les artistes et les producteurs à collaborer via ordinateurs interposés et à briser les codes des genres en fusionnant des influences provenant des quatre coins du monde. Si cela ouvre une créativité sans limite, cela peut aussi avoir tendance à

⁷⁴ À titre de comparaison, les ventes de supports physiques représentent 21.6% du marché mondial, dont 16.4% de disques vinyles (IFPI 2020 : 14).

homogénéiser la production musicale mondiale. Une musique, ne s'inscrivant plus dans un territoire précis et étant mélangée à tout va selon les standards commerciaux de son temps, peut perdre son identité propre.

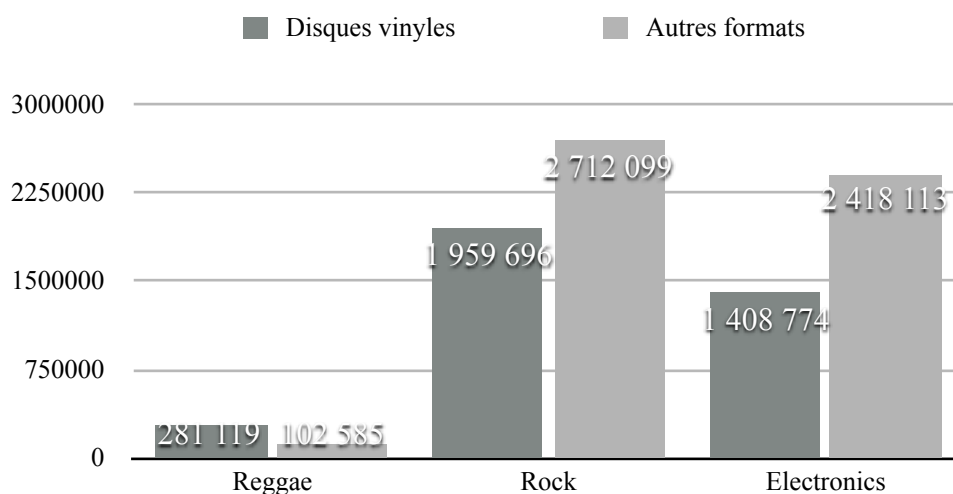
Ensuite, il est important de rappeler que la musique jamaïcaine a toujours été fortement liée au disque vinyle. Comme l'a montré Sevin (2017), le vinyle est l'élément central de l'écologie médiatique du reggae, aussi bien en Jamaïque qu'en Europe. Il est au centre d'un système dynamique dans lequel sont connectés des acteurs, des objets et des pratiques. Nous l'avons vu précédemment, cette musique est issue du *sound system* dont l'activité centrale consiste à jouer des disques. Cette origine en lien avec l'espace de diffusion est essentielle, car elle a toujours défini la nature de la musique même. La musique qui était enregistrée devait pouvoir être jouée en *sound*, sinon elle n'avait aucun intérêt, personne d'autre ne lui donnerait vie. Le support sonore – le *single* sept pouces en particulier – est donc au centre de la conception même du répertoire musical jamaïcain. Lorsque le CD est apparu à la fin des années 1980, cela a bien évidemment eu un impact pour les gros artistes signés sur des labels étrangers qui sortaient des albums et qui ont vendu plus que jamais auparavant, mais cela n'a pratiquement rien changé pour la production locale qui a continué à presser des 45 tours vinyles jusqu'à la fin des années 2000, où le digital et le téléchargement illégal ont explosé, les *selectors* n'ayant bientôt plus besoin que d'une clef USB et de MP3 pour animer leurs soirées. Suite à l'effondrement mondial du marché des DJ qui jusqu'alors constituait le fondement même du commerce de la musique jamaïcaine, les pressages sont devenus de plus en plus mauvais, faute de matière première, et les usines de pressage ont fini par fermer leurs portes, près de trente ans après le reste du monde. À ce moment-là, les producteurs jamaïcains ont arrêté de publier des disques vinyles et le réseau de distribution mondial qui était basé à Kingston s'est éteint. Alors de nombreux producteurs européens qui avaient découvert le monde de la production musicale en Jamaïque et qui étaient restés attachés à ce support ont été contraints d'arrêter de presser, n'ayant soudainement ni les presses, ni la diffusion. Cela a évidemment affecté la production suisse, puisque pour certains des pionniers de cette scène – ceux qui ont rapporté la mode du *single* 45 tours reggae en Suisse –, il fallait reconstruire une chaîne de production et de diffusion. Cependant, la mode s'était déjà bien implantée chez les plus jeunes, eux aussi désormais attachés à ce format et aux soirées *sound system*, qui avaient mis en place d'autres moyens de production, plus locaux. Il n'y a donc jamais vraiment eu de trou dans la production de musique jamaïcaine sur vinyle en Suisse, puisqu'elle n'a cessé d'augmenter jusqu'à aujourd'hui.



Pour se rendre compte de l'importance du support vinyle dans la musique jamaïcaine, il est intéressant de regarder les chiffres de la base de données participative américaine Discogs, alimentée depuis l'an 2000 par plus de 390'000 utilisateurs (Keller 2019 : 19), qui référence près de 13 millions de disques et 7 millions d'artistes et qui se décrit comme suit :

Nous avons pour mission de créer la base de données et le marché de la musique les plus importants et les plus complets. Imaginez un site avec les discographies de tous les labels, de tous les artistes, toutes les références croisées, et un marché international construit à partir de cette base de données. Nous le faisons pour l'amour de la musique, et nous nous en rapprochons chaque jour⁷⁵. (Discogs 2020a)

Cette base de données produite par des collectionneurs passionnés est loin d'être exhaustive, néanmoins elle reste la plus fournie, tout genre musical confondu.



Mise en comparaison du nombre de disques recensés en format vinyle et du nombre de disques recensés en tout autre format sur la base de données Discogs au 25 mars 2020 entre les genres reggae, rock et musiques électroniques.

⁷⁵ « We're on a mission to build the biggest and most comprehensive music database and marketplace. Imagine a site with discographies of all labels, all artists, all cross-referenced, and an international marketplace built off of that database. It's for the love of music, and we're getting closer every day. »

Si ces chiffres montrent avec évidence que le reggae est un genre quantitativement bien moins important que le rock et les musiques électroniques, la proportion de disques vinyles par rapport au total des phonogrammes répertoriés du genre est elle aussi flagrante. En effet, dans les deux autres genres, le vinyle est clairement minoritaire : dans la catégorie rock, il n'y a que 41.94% de vinyles, et dans les musiques électroniques, alors qu'il s'agit notamment de musiques de discothèque qui sont encore aujourd'hui attachées au support vinyle, les disques vinyles ne représentent que 36.82% des disques répertoriés. 73.26% des disques répertoriés de reggae sont, quant à eux, des vinyles. Sachant que ce genre est si fortement lié au disque vinyle, non seulement en Jamaïque, mais à l'étranger également, il m'a semblé pertinent de ne considérer que ce support-là dans le cadre de ce travail.

Pour finir, il est encore important de noter que le répertoire constitué dans le cadre de cette recherche ne représente pas certains aspects de la scène reggae suisse, notamment le foisonnement de petits groupes et la très forte activité qu'il a pu y avoir, principalement en matière de concerts, à la fin des années 1990 et au début des années 2000. La scène *live* était alors beaucoup plus vivante qu'elle ne l'est actuellement ou qu'elle ne l'avait jamais été auparavant : chaque établissement scolaire avait son groupe de reggae ou de ska, les nouveaux disques n'en finissaient plus de sortir, des magazines et fanzines spécialisés voyaient le jour un peu partout en Europe, les grands artistes jamaïcains, ainsi que toute la nouvelle vague de jeunes chanteurs de l'époque, tournaient sans cesse à travers toute l'Europe pour diffuser leur message, et le public se rendait en masse aux nombreux concerts organisés, notamment à ceux des frères Finkel, Alan et Steven, qui, sous le nom Rootsman Productions, firent de Genève une plaque tournante du reggae en Europe, accueillant plusieurs fois par mois des événements de grande ampleur.

Finalement, pour bien comprendre le répertoire de phonogrammes⁷⁶, il faut également préciser quelques cas particuliers : lorsqu'un morceau est sorti en plusieurs versions différentes ou sur plusieurs labels, chacune des différentes versions a été répertoriée et comptée ; si un morceau est sorti à la fois en *single* 45 tours et à la fois sur un album ou sur une compilation, les deux publications ont été répertoriées ; si un album contient neuf morceaux de rock et un seul morceau de reggae, il est compté comme un phonogramme au même titre qu'un album entier de reggae. Ce répertoire recense donc les phonogrammes publiés entre 1969 et 2020 qui contiennent au moins un morceau de musique jamaïcaine ou à influence jamaïcaine.

⁷⁶ cf. annexe 1.

CHAPITRE 3. CRÉATION DES CORPUS DE SOURCES ET MÉTHODOLOGIE

Ce troisième chapitre explique quelles ont été les méthodes de travail employées pour créer le double corpus de sources de cette recherche : le répertoire de phonogrammes et les entretiens avec les acteurs importants du développement de la scène suisse. En effet, la musique jamaïcaine en Suisse est un sujet qui a été peu traité par les chercheurs. La plupart des musiques populaires contemporaines qui se sont développées en Suisse ont fait l'objet de recherches approfondies. Entre de nombreux autres ouvrages, le jazz en Suisse a notamment été étudié par Bruno Spoerri (2005) et Christian Steulet (1987), le punk par Pierre Raboud (2019a) et Lurker Grand (2006), le rock *mundart* et la pop des années 1960 par Samuel Mumenthaler (2009 et 2001). La musique jamaïcaine en Suisse, en revanche, n'a pas encore eu droit à sa monographie. La revue d'histoire *traverse* qui a publié l'an passé un numéro dirigé par Erich Keller sur les musiques populaires en Suisse intitulé *Pop. La bande-son de l'histoire contemporaine*, aborde la pop, le punk, la new wave, le rap, le jazz, mais rien n'est dit sur le reggae. Le seul article scientifique publié sur la question se trouve dans l'ouvrage collectif *Muzikszene Schweiz : Begegnungen mit Menschen und Orten* dirigé par Christoph Merki. Il s'agit d'une dizaine de pages écrites par Reto Baumann (2009) sur la scène zurichoise des années 2000. Baumann, journaliste culturel de métier, a auparavant publié quelques articles sur les pionniers zurichois des Ganglords, et dresse ici un portrait intéressant du travail du groupe bâlois The Scrucialists. Ces quelques pages restent toutefois superficielles. Cependant, il existe une recherche, malheureusement non publiée, qui est absolument remarquable sur l'arrivée du reggae en Suisse, les premiers concerts internationaux et les débuts des trois grands foyers de développement que furent Zurich, Neuchâtel et Genève. Il s'agit du mémoire de licence en Histoire contemporaine de Marc Ismail (2004). Ce document est l'unique source d'informations conséquente qui existe, notamment en matière de réception du reggae par la presse suisse. Il sera donc occasionnellement cité, bien qu'il ne s'agisse pas d'une publication officielle.

Ainsi, pour aborder la question de la production de musique jamaïcaine en Suisse, il ne me restait que deux possibilités : tout d'abord me procurer autant de phonogrammes que possible pour avoir un aperçu relativement complet, à défaut d'être exhaustif, de ce qui a été fait, et ensuite contacter les intervenants clefs pour comprendre comment ils en sont arrivés à produire cette musique, comment ils l'ont comprise et comment ils l'ont diffusée. J'ai donc créé un premier corpus de sources consistant en un répertoire de tous les phonogrammes de musique jamaïcaine de production suisse que je suis parvenu à trouver (*cf.* annexe 1), puis un deuxième corpus de sources consistant en une série d'entretiens personnels.

3.1. Repérage des phonogrammes

Le repérage des phonogrammes a été un travail de longue haleine qui s'est déroulé sur environ deux ans. J'ai commencé à chercher des disques au début de l'année 2018 lorsque la thématique de ce mémoire a émergé et j'ai décidé de m'arrêter à la fin du mois de mars 2020 lorsqu'il m'a semblé que le plus gros des phonogrammes avait été répertorié et que trouver de nouvelles pièces relevait de plus en plus du hasard. J'avais en quelque sorte atteint le stade de « saturation » dont parle Olivier de Sardan⁷⁷ (1995). Lors des derniers jours de recherche, après plusieurs semaines à ne faire que cela, il m'est arrivé de découvrir encore de nouveaux phonogrammes importants, notamment les disques des groupes Knowledge et Super Love. Il y a probablement des morceaux qui m'ont échappé, surtout dans les groupes de rock ou de pop qui ont fait des albums au milieu desquels quelques morceaux reggae se sont glissés. Sans être guidé par un connaisseur des disques en question ou avoir un coup de chance hors du commun, il devient presque impossible de découvrir ce genre de morceaux.

Le répertoire constitué durant ces deux ans de recherche ne prétend pas être exhaustif, mais cherche tout de même à être le plus complet possible. Pour ce faire, n'ayant pas de méthode toute faite vers laquelle me tourner, j'ai dû mettre en place une méthode systématique et des outils de recherche me permettant de structurer ma démarche. Cette méthode de travail a varié selon la nature des lieux d'investigation. En effet, un espace virtuel comme une base de données, ne peut pas être appréhendé de la même façon qu'un espace réel, comme un magasin de disques.

3.1.a. Recherche dans des espaces réels

La première étape a consisté à me déplacer dans des espaces réels pour chiner. Je me suis rendu chez des disquaires spécialisés dans les occasions afin de fouiller leurs bacs de disques, me concentrant toujours à la fois sur les catégories « reggae » et « productions suisses », ainsi que sur les bacs de disques sept pouces d'occasion, souvent mélangés. C'est d'ailleurs dans ces derniers que j'ai fait quelques-unes des plus surprenantes trouvailles, par exemple avec le *single* « Sunset Over Xaymaca » du groupe chaux-de-fonnier Chrysalide sorti en 1986 que j'ai déniché chez Dig It Records à Genève et qui s'avère être une production tout à fait intéressante et significative sur la réception de la musique jamaïcaine chez les musiciens suisses⁷⁸. Je suis donc allé régulièrement

⁷⁷ Cet auteur, qui n'est pas spécialiste de la question jamaïcaine, est cité à titre méthodologique uniquement.

⁷⁸ cf. partie II, chapitre 2.6.

vérifier les bacs des disquaires genevois et je me suis aussi arrêté à chaque fois que je passais devant un magasin de disques dans une autre ville de Suisse espérant y trouver peut-être une perle supplémentaire. Je suis également aller régulièrement voir les vendeurs d'occasions sur le marché aux puces de Plainpalais, à Genève.

Cette méthode était pleine de surprise et particulièrement plaisante, car j'ai pu échanger avec les disquaires qui me conseillaient d'aller voir certains artistes ou certains bacs spécifiques et qui, ensuite, savaient que je cherchais ces disques, donc me les mettaient automatiquement de côté lorsqu'ils les voyaient passer. C'était aussi un immense avantage de pouvoir tenir le disque entre mes mains, avoir accès immédiatement aux métadonnées complètes qui l'accompagnaient et surtout pouvoir l'écouter afin de vérifier que la musique correspondait bien à mes critères de recherche. En revanche, cette méthode est particulièrement chronophage et repose quand même grandement sur de ponctuels coups de chance. Elle n'est donc de loin pas suffisante.



Fig. 1: Une des nombreuses étagères remplies de disques 7" du studio Evidence Music.

J'ai eu par ailleurs l'occasion de fouiller d'anciens stocks de disques issus de magasins genevois spécialisés dans le reggae ayant cessé leurs activités. Ces quelques milliers de 45 tours, cette fois-ci exclusivement reggae, ont été récupérés par le studio de production Evidence Music et j'ai pu passer quelques jours à trier l'intégralité des stocks pour en sortir tous les disques de production suisse. Plus que des vieux disques dont je n'aurais pas eu connaissance ou des pièces rares, ces stocks de magasins m'ont surtout permis de trouver une grande partie des *singles* produits au début des années 2000, lorsque la scène reggae de manière générale explosait et que plusieurs magasins spécialisés étaient encore actifs.

J'ai, en outre, consulté plusieurs revendeurs spécialisés n'ayant plus de boutique, mais vendant encore par correspondance, pour obtenir la liste de leurs stocks en matière de musique jamaïcaine de production suisse et les racheter.

Tout cela m'a permis de bien étoffer mon répertoire, cependant un problème s'est rapidement posé : le nombre croissant de disques découverts signifiait aussi le besoin important de fonds pour financer tous ces achats. J'ai vite réalisé qu'il ne serait pas possible de se procurer physiquement près de 700 disques dont la valeur varie entre cinq francs, pour les moins chers, et plus de cent

francs pour les plus difficiles à trouver. Après quelques temps, j'ai donc décidé de n'acheter que les disques que je ne pouvais pas écouter directement ou en ligne, pour pouvoir déterminer si oui ou non, ils devaient entrer dans le répertoire. Certains disques ayant été achetés par correspondance – puisque je ne pouvais pas les écouter autrement et que je devais pouvoir me faire ma propre idée de leur contenu –, il m'est arrivé de tomber sur des pièces très pertinentes, ou d'autres tout à fait inintéressantes pour ma recherche que je n'ai donc pas inclus dans le répertoire parce qu'elles ne correspondaient pas au critère défini précédemment de musique jamaïcaine. Il m'est aussi occasionnellement arrivé que certains producteurs m'envoient gracieusement des exemplaires de leurs disques. Finalement, j'ai physiquement rassemblé environ 45% des phonogrammes répertoriés.

3.1.b. Recherche dans des espaces virtuels

Le deuxième type d'espace dans lequel j'ai fait des recherches sont des espaces virtuels, notamment des bases de données comme Discogs, la Phonothèque nationale, MX3, ou divers magasins de disques en ligne. N'étant pas limité par une quantité d'objets matériels se trouvant dans un espace réel donné, il a été important de procéder de façon très structurée pour ne pas s'égarer dans les méandres des plateformes.

3.1.b.1. Discogs

Discogs est une plateforme particulièrement dangereuse. Chaque page renvoyant de façon exponentielle à des dizaines d'autres pages, il n'est pas rare de se perdre dans le labyrinthe d'informations que fournit la base de données. Afin d'être le plus structuré possible, j'ai procédé dans un premier temps par l'usage des filtres de recherche proposés, puis dans un deuxième temps par label, par artiste⁷⁹, et pour finir par musicien et producteur. Discogs est un outil suffisamment bien conçu pour effectuer des recherches par critère de sélection, ou « *filters* » comme dit la plateforme. Les deux filtres de base que j'ai utilisé étaient « Vinyl » et « Switzerland ». Un peu plus

⁷⁹ Le terme artiste désigne ici l'interprète. Il peut s'agir autant d'un seul individu que d'un groupe entier.

de 40'000 résultats sont apparus. J'ai donc essayé tous les filtres possibles renvoyant à la musique jamaïcaine en tant que genre ou style⁸⁰ :

- Vinyl, Switzerland, Reggae (comme genre) : 816 résultats
- Vinyl, Switzerland, Reggae (comme style) : 237 résultats
- Vinyl, Switzerland, Dub (comme style) : 287 résultats
- Vinyl, Switzerland, Ska (comme style) : 97 résultats
- Vinyl, Switzerland, Reggae-pop (comme style) : 21 résultats
- Vinyl, Switzerland, Dancehall (comme style) : 64 résultats
- Vinyl, Switzerland, Ragga (comme style) : 14 résultats
- Vinyl, Switzerland, Rocksteady (comme style) : 14 résultats
- Vinyl, Switzerland, Lovers Rock (comme style) : 5 résultats
- Vinyl, Switzerland, Nyabinghi : 0 résultats
- Vinyl, Switzerland, Rub a dub : 9 résultats
- Vinyl, Switzerland, Stepper : 6 résultats⁸¹

Je suis ensuite allé regarder chacun des résultats proposés pour voir s'il s'agissait effectivement de musique jamaïcaine de production suisse. Grâce à cette première étape, j'ai découvert un certain nombre de labels et d'artistes. J'ai alors entrepris la deuxième étape qui consistait à consulter chacune des pages vers lesquelles un label ou un artiste pouvait me rediriger. C'est-à-dire qu'à chaque fois que je découvrais un nouveau label qui avait sorti un disque contenant du reggae, j'allais d'abord recenser l'intégralité de son catalogue en suivant les numéros de référence lorsque ceux-ci existaient, puis j'essayais d'écouter des extraits pour être certain du genre. Une fois le tour du label fait, je prenais chacun des artistes suisses ayant publié des disques reggae sur le label et recensais toute sa discographie. Ensuite, en inspectant les crédits de production, cela m'ouvrait de nouvelles voies d'investigation vers tous les projets des musiciens et des producteurs. Et ainsi de suite. De fil en aiguille, en appliquant cette méthode minutieusement, j'ai réussi à

⁸⁰ Ce sont deux catégories distinctes pour Discogs. Le genre est plus large que le style qui est le synonyme d'un sous-genre. « 9.1.1. Discogs divise d'abord la musique par genre. Nous utilisons le mot "genre" pour un regroupement hiérarchique, par exemple "électronique" ou "rock". Ces genres sont ensuite décomposés par style. Le style est en réalité l'équivalent d'un sous-genre, donc "Drum And Bass" est un style de "Electronic", par exemple. » / « 9.1.1. Discogs divides music first by genre. We use the word genre for a hierarchal grouping, for example 'Electronic' or 'Rock'. These genres are then further broken down by style. Style is basically the same as a sub-genre, so 'Drum And Bass' is a style of 'Electronic', for example » (Discogs 2020b).

⁸¹ Chiffres au 25 mars 2020.

quadriller non seulement la grande majorité des pages liées au reggae et à la Suisse – et à vérifier ce qui y était mentionné –, mais aussi à en relier d'autres qui étaient mal référencées.

Discogs est une base de données participative, ce qui signifie que tout ce qui s'y trouve n'est pas forcément vrai, ni correctement catalogué. L'usage des filtres m'a permis de découvrir beaucoup de disques que je n'aurais jamais pu trouver autrement, ce qui est formidable. Mais il suffit qu'un disque ait été mal référencé pour que je ne le trouve jamais. Si le *single* des Gents, « Wet Dream » n'avait pas été référencé comme « reggae » par l'utilisateur qui a créé sa fiche, je n'aurais probablement jamais découvert ce phonogramme essentiel, car il n'est relié à aucune autre production, ayant été fait bien avant tout le reste, et absolument personne dans le monde du reggae suisse n'en connaissait l'existence. Si c'est une chance que ce disque ait été bien référencé, il y en a obligatoirement d'autres qui ne le sont pas et qui ont dû m'échapper. Le groupe Chrysalide, par exemple, mentionné précédemment, n'apparaît nulle part en ligne, ni sur Discogs, ni sur aucun autre site. L'autre inconvénient d'un système participatif est que tout ce qui y est dit n'est pas toujours exact, même si une certaine vérification par les autres membres de la communauté est censée avoir lieu. C'est notamment pour cette raison que j'ai dû commander beaucoup de disques que je ne pouvais pas écouter en ligne pour vérifier les dires de Discogs. Certains vendeurs étaient parfois d'accord d'enregistrer des aperçus audio afin que je puisse juger du genre du morceau avant de l'acheter. Le véritable problème concerne les disques référencés comme reggae, mais que je n'ai ni réussi à écouter en ligne, ni réussi à acheter. Cela représente douze phonogrammes que j'ai, au bénéfice du doute, quand même inclus dans le répertoire tout en les marquant d'un astérisque⁸².

3.1.b.2. La Phonothèque nationale suisse

Le deuxième espace virtuel que j'ai consulté est le site de la Phonothèque nationale suisse basée à Lugano. Je pensais trouver la base de données la plus complète sur la musique suisse, puisque cette institution « représente les archives sonores de la Suisse et s'occupe de la sauvegarde du patrimoine sonore de notre pays » et qu'elle « collectionne et catalogue des documents sonores qui ont une relation avec l'histoire et la culture suisse, au niveau musical et parlé » (Phonothèque nationale suisse 2020). Quelle ne fut pas ma déconvenue quand je vis qu'elle ne possédait dans sa catégorie « reggae » que dix-neuf *singles* 45 tours et vingt-sept albums 33 tours, dont plus de la moitié sont des publications étrangères présentant des artistes comme Bob Marley, Yellowman et

⁸² cf. annexe 1, colonne « label ».

Ras Michael. Elle possède quelques autres disques suisses, mais ils sont malheureusement mal référencés. Autant dire que la musique jamaïcaine de production suisse sur support vinyle a été oubliée par les archivistes de la Phonothèque. Ce qui aurait pu, ou aurait dû selon les propres dires de l'institution, être un outil de référence, se révéla n'être qu'une déception.

3.1.b.3. MX3, The Swiss Music Portal

La plateforme MX3 a été utile comme outil vérificateur. MX3, le portail de la musique suisse, se décrit de la manière suivante :

MX3.ch, c'est la plateforme musicale de SRF3, Virus, Couleur3, Rete3 et Radio Rumantsch. Les musiciens peuvent y présenter leurs morceaux aux cinq rédactions musicales et au reste du monde. Les fans, organisateurs et labels peuvent s'y inscrire et partir à la découverte de la création musicale suisse. Chaque mois, plus de 100'000 personnes en moyenne consultent MX3. (MX3 2020)

Plateforme créée en 2006, MX3 est devenu le site incontournable pour les artistes suisses qui cherchent à exposer leur musique. La plateforme a non seulement des partenariats avec cinq radios nationales, mais aussi avec plusieurs festivals ou rendez-vous du monde professionnel de la musique actuelle suisse. La plupart des concours permettant de jouer dans des festivals prestigieux ou d'obtenir des prix, comme la Demotape Clinic dont j'ai parlé dans le point précédent⁸³, fonctionnent exclusivement à travers MX3. C'est pourquoi, la grande majorité de la scène suisse actuelle se trouve sur cette plateforme. Si cela ne m'a pas aidé directement à trouver des phonogrammes, cela m'a permis de vérifier que je n'avais oublié personne parmi les 640 groupes inscrits dans la catégorie « Reggae - Ragga - Ska - Dub » de MX3. J'ai couplé cette vérification avec une rétrospective des affiches des quelques 300 concerts que j'ai moi-même effectués sur les scènes suisses et alentour entre 2007 et 2019 pour espérer n'avoir oublié aucun groupe suisse de ces quinze dernières années qui aurait sorti un disque à inclure dans mon corpus.

⁸³ cf. partie I, chapitre 2.2.

3.1.c. Prise de contact avec les musiciens et les producteurs

Pour finir, une fois les espaces réels et les espaces virtuels écumés, j'ai directement contacté des musiciens et des producteurs pour vérifier une dernière fois mon repérage. Ces prises de contact ne sont pas véritablement des entretiens, puisqu'elles ont consisté en de brefs échanges de courriels ou autres messages sur la question très spécifique de leur participation ou non à des disques publiés sur vinyle. Dans le cas des producteurs, je leur ai demandé de vérifier si mon répertoire contenait bien tous les disques sur lesquels ils avaient travaillé et de le compléter si nécessaire. Cette étape a été utile, car quelques oublis ont pu être évités. Je pense qu'il était aussi intéressant et pertinent de consulter directement les musiciens, car il arrive souvent que de petites productions ne sortent pas du cadre confidentiel de l'entourage du groupe. En raison de son niveau de vie élevé, la Suisse est un pays où, si la vie de musicien professionnel est très difficile, le musicien amateur peut facilement investir un peu d'argent dans ce qu'il considère comme sa passion. Maintenant que l'industrie du disque s'est ouverte aux particuliers, il n'est pas rare qu'un groupe ou qu'un artiste amateur sorte un disque pour son plaisir personnel, voulant immortaliser un projet, une période de vie, ou simplement avoir un bel objet dont il est l'auteur. Dans ce genre de cas, il est assez probable que le producteur d'un jour n'ait pas voulu se battre longtemps pour que des distributeurs acceptent de prendre son produit et le diffusent. Au mieux, le magasin de disques du coin prendra deux ou trois copies en dépôt-vente et personne, en dehors de l'entourage du musicien, n'entendra plus parler du dit phonogramme, 280 des 300 copies pressées restant *ad vitam æternam* dans sa cave. Ce genre de production, sans véritable sortie ni promotion, ne laisse pas de trace sur internet, ni dans les bacs des disquaires ou dans les souvenirs des gens qui n'ont pas été impliqués dans le processus de création. C'est pourquoi il me semblait également important de consulter autant de musiciens que possible.

Ces trois approches différentes – investiguer des espaces réels, des espaces virtuels, et consulter les acteurs concernés – ne sont aucunement autosuffisantes en elles-mêmes, mais deviennent efficaces lorsqu'elles sont combinées, car bien qu'elles aient chacune des failles, elles ont aussi chacune des qualités et elles sont complémentaires (Olivier de Sardan 1995 : 10). L'association des trois approches permet d'obtenir un panorama général au plus près de la réalité. Démarrant ce projet de recherche sans idée méthodologique précise, j'ai dû tâtonner et revenir continuellement sur les lacunes apparentes pour finalement trouver un compromis satisfaisant. Au

moment de rédiger ces lignes, j'ai une vue globale et une connaissance générale de ce qui a été fait que je n'avais pas au moment de la première phase de recherche dans les espaces réels. Idéalement, dans un contexte sans contrainte temporelle, il pourrait donc être intéressant d'effectuer une nouvelle phase de recherche dans ces espaces-là afin de voir si, maintenant que j'ai une bien meilleure idée des groupes et des régions actives selon les périodes et les styles, de nouveaux disques apparaissent.

3.2. Entretiens

Une fois le répertoire constitué, il est devenu nécessaire de créer un deuxième corpus de sources, cette fois-ci orales, qui puisse donner des explications, détailler l'histoire de certains phonogrammes importants, fournir des clefs d'interprétation pour le premier corpus. J'ai donc mené, sur une période d'environ deux mois, une série de quarante-quatre entretiens avec quarante informateurs différents, d'une durée de quinze minutes pour les plus courts, à trois heures et demie pour les plus longs, faisant une moyenne de quarante-cinq minutes par entretien. Cette étape de ma recherche est, par hasard, tombée au début du confinement lié à la crise du COVID-19. L'intégralité de ces entretiens a donc été effectuée à distance, principalement par téléphone ou occasionnellement par vidéo. L'entretien téléphonique est une contrainte technique qui a inévitablement un impact sur la discussion. N'ayant pas de contact visuel avec l'interlocuteur, il se peut que la parole soit parfois interrompue par l'un ou par l'autre, ou que le sujet de discussion change alors que l'un des deux interlocuteurs n'avait pas terminé sa pensée. De même, les longues phases de blanc sont plus gênantes dans une discussion téléphonique que dans une rencontre en face à face. C'est pourquoi, il est nécessaire de connaître un peu le parcours de son interlocuteur et de préparer un minimum les entretiens, notamment par la préparation de « canevas d'entretien ». J'ai essayé au mieux de rapprocher ces entretiens d'« interaction[s] banale[s] quotidienne[s] », d'en faire des conversations naturelles afin que mes informateurs puissent s'exprimer le plus librement possible (Olivier de Sardan 1995 : 7). Néanmoins, j'ai dû relativement guider les conversations en posant des questions semi-directives pour aborder des points en lien avec ma recherche. Il est possible que des informations importantes n'aient pas été évoquées ou aient été perdues par ces différents facteurs, principalement liés à la contrainte technique de l'entretien téléphonique. En revanche, ce type d'entretien a aussi des avantages. Par exemple, cela va plus directement à l'essentiel lorsque l'on cherche des informations précises ou cela facilite la prise de rendez-vous avec les informateurs qui

ont des agendas chargés. À ce propos, j'ai presque toujours appelé une première fois pour me présenter et expliquer le motif de mon appel (ou quelques fois écrit un premier courriel introductif lorsque j'avais une adresse électronique) et ensuite, si l'interlocuteur était d'accord de discuter avec moi, nous fixions à ce moment-là un rendez-vous pour discuter plus longuement selon ses dispositions. Il est arrivé également que je puisse effectuer plusieurs entretiens avec les mêmes informateurs, me rapprochant alors davantage du contexte naturel de la conversation. À l'exception de quelques coups de téléphone infructueux lors desquels j'ai été pris pour une centrale téléphonique désirant vendre quelque produit – cas de figure inévitable lorsque je téléphonais outre-Sarine dans un allemand plus qu'approximatif et que je n'étais même pas certain de l'identité de mon interlocuteur, devant souvent trouver les numéros dans l'annuaire public –, j'ai, presque toujours, été très bien accueilli par les personnes que j'ai contactées qui étaient heureuses de partager leurs, parfois vieux, souvenirs avec moi.

Le fait d'être moi-même un acteur de la scène reggae suisse actuelle et de ne pas être qu'un étudiant en train de mener une recherche académique m'a sans doute grandement facilité la tâche. En effet, bien que je ne connusse pas personnellement près des deux tiers des personnes interviewées, le fait de bien connaître d'autres acteurs du milieu, de maîtriser les codes et les références de la musique jamaïcaine, ainsi que les tenants et aboutissants de la production d'un disque ont contribué à mettre en confiance mes informateurs qui n'ont souvent pas hésité à me raconter le détail de leurs aventures. Cela m'a aussi permis de plus rapidement poser les bonnes questions et de mieux cerner mon sujet. Il a fallu parfois être capable de reconsidérer la pertinence des questions posées et de remettre en question ma problématique au cours de l'entretien, rebondissant ainsi sur les informations reçues pour ouvrir de nouveaux questionnements, ce qu'Olivier de Sardan appelle la « récursivité de l'entretien » (1995 : 8). Évidemment, cette double position, à la fois de chercheur et d'acteur, implique de prendre certaines précautions. Il faut réussir à alterner et à confronter ses propres points de vue extérieurs et intérieurs à la fois. S'il y a toujours une part de subjectivité – une recherche ne peut en effet prétendre être totalement exempte de biais –, je me suis donc efforcé d'en être conscient et de m'en distancer autant que possible (Olivier de Sardan 1995 : 17-18). Sans avoir véritablement fait de l'observation participative dans le cadre de ce terrain, mon expérience personnelle de musicien et de producteur de musique jamaïcaine en Suisse est une forme d'expérience participative.

J'ai donc bien conscience que ma position d'acteur du terrain peut être un piège et qu'il faut toujours garder à l'esprit de prendre le recul suffisant face à son objet d'étude. Poser un cadre méthodologique précis m'a permis d'éviter cet écueil.

Ces sources orales doivent faire l'objet d'une attention particulière. En effet, chaque informateur a raconté des faits selon son point de vue, mais il se peut que d'autres personnes aient des versions divergentes. J'ai essayé autant que possible d'appliquer la méthode de la triangulation, c'est-à-dire de varier les points de vue afin de confronter les différentes versions d'une même histoire. Plus que de vérifier les informations auprès d'une tierce personne, il s'agissait le plus souvent de compléter l'histoire, car tout le monde ne se souvient pas des mêmes informations. Les phonogrammes parfois ont, eux-aussi, fait office de vérificateurs, mettant en lumière certaines incohérences, notamment pour des questions de date ou de chronologie, et permettant ainsi de discuter à nouveau et de préciser certains détails. Lorsqu'il n'était pas possible de trouver un autre point de vue pour recouper une version, la répétition de mêmes éléments ou le récit de petits détails très spécifiques m'ont permis de me forger ma propre opinion et d'estimer si oui ou non ces éléments devaient figurer dans la présente recherche, tout en étant pleinement conscient qu'il existe le risque de se tromper. Il faut aussi toujours avoir à l'esprit lorsque l'on travaille sur ce genre de sources qu'elles sont le fruit d'un discours et d'une réflexion qui reconstruisent le passé à la lumière d'événements qui se sont déroulés depuis. Elles sont donc inévitablement retravaillée, altérée, modifiée avec le temps, c'est le « handicap de l'*a posteriori* » (Becker in Frank 1992 : 70).

Tous ces entretiens ont été enregistrés, puis retranscrits. Ce sont donc ces retranscriptions qui constituent mon second corpus de sources. M'intéressant avant tout à des récits d'épisodes biographiques limités, ce qu'Olivier de Sardan appelle des « séquences de vie » (1995 : 7), et ne menant pas une étude de linguistique, j'ai opté pour une technique de retranscription qui se focalise sur le fond des propos tenus par mes informateurs et non sur le détail de la forme comme le voudrait la méthode sociolinguistique d'analyse conversationnelle (Pochon-Berger 2011 : 129-31). J'ai donc retranscrit les idées essentielles et de temps en temps noté dans le détail des phrases qui me semblaient être particulièrement significatives. Toutes les citations extraites de ces entretiens qui se retrouveront dans la suite de ce travail respectent strictement les termes et les formulations employées par leurs auteurs, à l'exception d'éventuelles erreurs de vocabulaire ou de grammaire que je me suis permis de corriger pour les Suisses alémaniques qui ont eu la gentillesse de discuter en français. Certains entretiens m'ont été utiles pour comprendre le contexte général, mais ne m'ont pas procuré d'informations précises sur des points spécifiques. C'est pour cette raison qu'ils peuvent paraître en bibliographie, sans qu'ils n'aient pour autant été cités dans le travail.

Pour finir cette partie plus méthodologique, j'aimerais brièvement récapituler les quatre formes de production de données dont parle Jean-Pierre Olivier de Sardan (1995) dans sa

méthodologie de l'enquête de terrain : l'observation participante, l'entretien, le procédé de recension et la collecte de sources écrites. J'ai tenté au mieux de compiler ces quatre types de données avec mon expérience de la production de musique jamaïcaine en Suisse qui est d'une certaine façon de l'observation participative et dont je dois réussir à contrôler les biais, la série d'entretiens susmentionnée qui constitue le gros de mes informations de première main, la recension systématique des phonogrammes qui forme le répertoire discuté au point précédent, c'est-à-dire mon premier corpus de sources, et pour finir, dans une moindre mesure, des sources écrites qui, dans cette recherche, sont principalement des articles de journaux, des chroniques de disques, ou des dossiers de presse d'époque se rapportant aux phonogrammes auxquels les informateurs m'ont donné accès, ainsi qu'un peu de littérature secondaire pour les informations d'ordre contextuel.

DEUXIÈME PARTIE : ANALYSE DU RÉPERTOIRE DE PHONOGRAMMES
LA MUSIQUE JAMAÏCAINE DE PRODUCTION SUISSE

Ce deuxième chapitre a pour objectif de proposer une analyse du répertoire de phonogrammes (cf. annexe 1) en décortiquant certaines pièces essentielles et particulièrement significatives d'une part, tout en dégagant des tendances globales d'autre part. Ainsi, à travers ces objets-témoins que sont les phonogrammes, il sera possible d'avoir un panorama général de l'évolution de la musique jamaïcaine en Suisse, de son arrivée dans les années 1960 à aujourd'hui. Dans un souci de lisibilité et afin de faire ressortir ses traits significatifs, le répertoire est ici classé par date de parution des disques et non pas par label comme cela pourrait être le cas s'il s'agissait d'archiver physiquement ces supports sonores. Ce choix implique une approche analytique chronologique et relativement historique. Il n'est pas possible de comprendre le présent sans au préalable connaître les mécanismes qui ont été mis en place par le passé. Il est donc nécessaire de se pencher sur les périodes les unes après les autres chronologiquement. J'ai décidé d'appliquer une lecture diachronique et synchronique à la fois : il s'agit d'observer d'une part le cheminement du genre musical dans son ensemble sur un peu plus de cinquante ans, et d'autre part de s'arrêter sur quelques périodes précises pour mettre en lumière les dynamiques et les enjeux spécifiques qui s'en dégagent. J'ai ainsi choisi de découper ces cinquante ans d'histoire en quatre périodes principales qui composent les quatre parties de ce deuxième chapitre. La première couvre les années 1969 à 1979 et se penche sur les prémices du genre en Suisse ; la deuxième commence avec l'important mouvement punk suisse et se termine à la fin des années 1980 avec les premiers groupes strictement reggae ; la troisième partie aborde la naissance de la scène reggae suisse et son explosion ; et finalement, la quatrième et dernière partie, moins historique cette fois-ci, s'intéresse, à la production actuelle de ces dix dernières années.

C'est en resituant la musique jamaïcaine dans le contexte global de la musique en Suisse qu'il sera possible d'en mettre en lumière les caractéristiques. Je m'appuierai donc sur des ouvrages historiques pour définir l'ancrage contextuel de la scène musicale suisse, puis sur les entretiens que j'ai effectués, ainsi que sur les phonogrammes et leurs métadonnées pour comprendre comment la musique jamaïcaine s'est implantée, a été adaptée, puis diffusée par les milieux musicaux suisses.

CHAPITRE 1. LES PRÉMICES : 1969 - 1979

Au premier abord, la Suisse n'est pas une terre de reggae. C'est du moins ce que la recherche scientifique, les journalistes musicaux ou les institutions laissent penser. Si l'existence d'une scène est parfois mentionnée, elle n'est jamais abordée et ne semble pas avoir marqué le paysage musical suisse. Dans son *Romands Rock : panorama des musiques actuelles en Suisse romande de 1960 à 2000*, Olivier Horner, journaliste culturel à la RTS qui est pour l'occasion mandaté par la Fondation romande pour la Chanson et les Musiques Actuelles (FCMA), aborde la pop des années 1960, le rock des années 1970, le punk, le hard rock, le pop-rock, la chanson, le rap, et les musiques électroniques, mais aucunement la musique jamaïcaine. Le ragga est mentionné aux côtés de genres mineurs en Suisse comme le R&B ou les boys band, et il est seulement dit que « Neuchâtel voit une culture reggae se développer durablement » (Horner 2013 : 91). De même, Pierre Raboud (2019a ; 2019b) ou Lurker Grand et André P. Tschan (2012), dans leurs études respectives des musiques *underground* suisses des années 1980, ne se penchent jamais sur les rapports entretenus entre les musiques jamaïcaines et, par exemple, le punk, en dehors du concert de Bob Marley du 30 mai 1980 au Hallenstadion de Zurich. Pourtant, la Suisse est un des premiers pays en Europe continentale à s'être intéressé au reggae. Certes, dans un premier temps, cet intérêt est le fruit de quelques passionnés et non d'un mouvement général. Néanmoins, pour l'époque, ce sont des disques particulièrement intéressants qui ont été produits et il est indispensable, dans le cadre de la présente recherche, de les prendre en considération.

La Suisse des années 1960 et 1970 ne fait pas exemple en matière de développement des musiques jeunes. Le hit-parade est instauré en 1968, ce qui est relativement tardif par rapport aux voisins européens. Si une industrie culturelle existe et est prospère – il y a bien des concerts de vedettes internationales –, le développement de la scène locale n'est pas du tout valorisé par la Confédération qui mène une politique consensuelle : « Un mélange entre, d'un côté, l'idéologie libérale et la valorisation de la modernisation des technologies, et de l'autre, un conservatisme moral et culturel » (Raboud 2019b : 43). La scène musicale suisse souffre cruellement d'un manque d'infrastructures : il n'y a ni labels, ni structures d'encadrement pour les artistes, ni salles de concert. Le directeur de la FCMA, Marc Ridet, confirme cette situation : « Il n'y avait rien. Par exemple, dans les années 1960, les Aiglons devaient aller à Paris s'ils voulaient jouer » (Raboud 2019b : 43). En effet, parmi les quatre-vingt salles qui sont aujourd'hui rattachées à l'association

faïtière Petzi, seules trois d'entre elles existaient avant 1980 (Petzi 2010). Pourtant, les années 1960 voient émerger une vraie scène pop locale. Le beat et le rock'n'roll sont les musiques à la mode. Des dizaines de groupes d'adolescents voient le jour, en particulier en Suisse alémanique, et copient ce que font leurs idoles anglaises : les Shadows, les Beatles, les Rolling Stones, les Kinks,...

Quelques groupes parviennent même à avoir un petit succès national comme les Sauterelles, « les Beatles suisses de Toni Vescoli⁸⁴ » (Mumenthaler 2001 : 272), voire international comme les Aiglons ou les Faux Frères. Parmi ces nombreux groupes dont les noms rappellent étrangement les plus belles heures de la musique jamaïcaine⁸⁵, les Five Dorados de Lucerne sont intéressants, car ils semblent être le lien le plus ancien entre la scène musicale suisse et la Jamaïque. Ces cinq musiciens que Samuel Mumenthaler décrit comme « le plus célèbre orchestre de danse d'influence beat⁸⁶ » (2001 : 62) ont sorti en 1964 un 45 tours intitulé « Blue Beat Time » sur le label Layola. D'après Mumenthaler, le répertoire du groupe était composé de « beat, de rock'n'roll et de blue beat (une ancienne forme de reggae)⁸⁷ » (2001 : 257). Ce que l'auteur qualifie d'« ancienne forme de reggae », est en réalité une appellation parfois donnée au rhythm'n'blues et au ska jamaïcain par les Anglais. Elle provient du label anglais Blue Beat Records qui était, au début des années 1960, la principale source de musique jamaïcaine en Angleterre⁸⁸. Blue Beat Records est devenu si important dans le milieu *underground* anglais de la première moitié des années 1960 que la musique qui y était associée s'est vue affubler le nom du label. À en croire Mumenthaler, les Five Dorados auraient ainsi eu dans leur répertoire des morceaux de ska ou de rhythm'n'blues jamaïcain. Ce n'est pas impossible, mais leur morceau « Blue Beat Time » n'est en revanche, dans sa forme musicale, ni un ska, ni même un rhythm'n'blues jamaïcain. Quoi qu'il en soit, le titre de ce morceau montre que la musique jamaïcaine, par l'intermédiaire de l'Angleterre, était arrivée jusqu'en Suisse en 1964

⁸⁴ « *Die Swiss Beatles um Toni Vescoli.* »

⁸⁵ En effet, les noms des groupes suisses comme The Rockers 4, The Red Lions, The Black Lions, The Dynamites, The Jets ou encore The Counts ressemblent à s'y méprendre à des groupes jamaïcains des années rocksteady et reggae roots.

⁸⁶ « *Das bekannteste Tanzorchester mit Beat-Einschlag.* »

⁸⁷ « *Beat, Rock'n'Roll und Blue Beat (eine Frühversion des Reggae)* »

⁸⁸ Emil Shallit, propriétaire du label Melodisc, fonde le sous-label Blue Beat Records en 1960. Il est un des tout premiers à s'intéresser aux musiques noires en Angleterre et comprend très rapidement, à la différence des majors, que chaque communauté s'identifie à un répertoire spécifique. Il distribue, sous licence, des productions jamaïcaines. Plus de trois cents 45 tours sont distribués en Angleterre entre 1961 et 1966. Le label prend une telle importance qu'il devient synonyme de musique jamaïcaine (Bradley 2017 : 154-6). Le célèbre organiste Georgie Fame récupère ensuite le style et sort plusieurs reprises de morceaux jamaïcains de ska, comme « Madness » de Prince Buster, sous l'appellation blue beat.

déjà, année du premier succès planétaire de musique populaire jamaïcaine « My Boy Lollipop » de Millie Small⁸⁹.

1.1. The Gents

Alors que le marché de la musique jamaïcaine est en pleine explosion en Angleterre grâce à Trojan Records et au son du early reggae, un jeune producteur suisse en quête de succès se rend régulièrement à Londres pour voir ce qui s’y passe et fréquenter les studios d’enregistrement qu’il juge bien meilleurs qu’en Suisse. Victor Pelli est à l’affût de la nouveauté. Le rock et la pop dominant la scène londonienne, mais un jour son oreille est captée par un rythme inconnu : « Pour moi, le reggae était juste différent⁹⁰ » (Pelli 2020) me raconte-t-il au téléphone. Le morceau qu’il entend est un titre iconique de la période early reggae. Il s’agit de « Wet Dream » de Max Romeo produit par Bunny Lee en 1968. Ce titre rencontre un succès important parce qu’il est censuré pour ses paroles trop ouvertement grivoises, typiquement jamaïcaines (Reggae.fr 2017). Pelli entre en contact avec la maison de disque qui a publié le morceau et leur propose d’acheter une licence pour le sortir en Suisse. D’après ses souvenirs, ce « tout petit label⁹¹ » (Pelli 2020) n’avait aucune expérience en la matière et n’a pas accepté sa proposition. Au terme de son séjour, il rentre à Zurich avec une copie du disque dans sa valise et propose alors à un groupe local d’en faire une reprise. Reprendre des succès étrangers avec des artistes locaux est une pratique courante pour l’époque. Cela permet de sortir une chanson qui se vend de façon pratiquement certaine, sans avoir à payer une licence à la maison de disque qui possède les droits sur les *masters* originaux.

Pelli a déjà produit quelques morceaux avec un groupe de beat suisse, The Angels, mais cette fois-ci, il propose à un plus petit groupe de travailler avec lui, The Gents. Mumenthaler recense, dans son ouvrage *Beat Pop Protest: Der Sound der Schweizer Sixties*, les cinquante groupes les plus importants de la scène pop suisse des années 1960. Parmi eux, certains n’ont pas sorti le moindre disque. Les Gents n’y figurent pas du tout. Cela veut probablement dire que ce n’était vraiment pas

⁸⁹ Si l’adaptation du morceau de Barbie Gaye atteint la seconde place du hit-parade anglais devant les Beatles et les Rolling Stones et entre dans le Top 5 américain, c’est notamment parce qu’il ne s’agit pas d’un authentique ska jamaïcain. En effet, le morceau est enregistré à Londres par Chris Blackwell et des musiciens anglais, sous la houlette d’Ernest Ranglin tout de même, mais est très loin de l’esthétique sonore jamaïcaine des années 1960 (Bradley 2017 : 181-2).

⁹⁰ « For me reggae was just different. »

⁹¹ « A very small company. »

un groupe important. Pelli n'est d'ailleurs pas certain qu'ils aient par la suite fait autre chose que cet unique disque. Lorsque je lui demande si ces musiciens connaissaient déjà le reggae, il me répond : « Non, non, pour eux c'était complètement nouveau !⁹² » (Pelli 2020). Il leur donne donc la copie du disque original et leur demande d'apprendre à jouer le morceau en imitant ce qu'ils entendent. Son anglais n'étant pas suffisamment bon pour transcrire les paroles, il charge une tierce personne de les mettre sur papier pour que le groupe puisse les chanter. Pelli se rend ensuite avec le groupe au studio Braun Electronic à Küsnacht, au bord du lac de Zurich, et y enregistre sa version de « Wet Dream⁹³ », ainsi que le standard « Summertime », version balade rock, pour meubler la face B : « On appelait ça la face B, ce n'était pas très important⁹⁴ » (Pelli 2020).

Une fois les *singles* enregistrés, Pelli trouve un accord avec le distributeur Bellaphon pour sortir le disque en Allemagne sur le label Admiral Records, et avec le petit label suisse Eurex International pour le marché national. En Suisse, le morceau est joué dans les clubs par les DJ et quelques fois à la radio, mais n'a pas de véritable succès. En revanche, Pelli rencontre au MIDEM de Cannes, un des rendez-vous des professionnels de la musique les plus importants de l'époque, le directeur d'une maison de disque américaine qui est intéressé par le morceau et lui verse une avance colossale de 1'000\$⁹⁵ : « Pour moi, c'était extraordinaire ! J'étais tellement heureux parce que j'étais un jeune producteur en quête de succès⁹⁶ » (Pelli 2020) se souvient-il. En effet, il venait de signer un contrat pour que son disque soit publié sur le territoire le plus important de l'industrie musicale de l'époque. Une fois les bandes parvenues aux États-Unis, la compagnie presse 3'000 copies promotionnelles destinées aux stations de radio du pays pour tester le potentiel commercial du disque et estimer la quantité à presser pour la vente. Les radios apprécient le morceau et le jouent, mais sont contraintes d'arrêter après deux semaines. Pelli reçoit alors un courrier lui expliquant que la situation est problématique, car des associations féministes ont manifesté pour interdire la diffusion de cette chanson aux paroles dégradantes envers les femmes : « Je me demandais quelle en était la raison parce que je n'étais pas conscient que le texte "Wet Dream" avait un sens sexuel⁹⁷ » (Pelli 2020). En effet, cette chanson parle des rêves érotiques (« *wet*

⁹² « *No no no, for them it was completely new!* »

⁹³ cf. piste 1 des CD en annexe 2.

⁹⁴ « *We called it the B side, it was not very important actually.* »

⁹⁵ L'équivalent de plus de CHF 4000.- en 1969.

⁹⁶ « *For me it was fantastic! I was so happy because I was a young producer and I was out for success.* »

⁹⁷ « *I was wondering why because I was not aware that the text "Wet Dream" had a sexual meaning.* »

dream ») de son auteur qui demande à son amie de s'allonger et de lui laisser faire ses affaires, qu'elle le veuille ou non :

*Every night me go to sleep, me have wet dream
Lie down gal, let me push it up, push it up, lie down [...]
Throw all the punch you want to, I can take them all
Lie down gal, let me push it up, push it up, lie down*

Victor Pelli, qui avoue avec amusement ne pas avoir compris le sens de ce texte, très propre à la culture jamaïcaine, avant le scandale américain, pense que personne en Suisse n'avait dû en saisir le message lorsque son disque est sorti. Le scandale que cela crée aux États-Unis n'aura cette fois-ci pas joué en la faveur du morceau, puisque la compagnie américaine renonce à commercialiser le disque. En Angleterre, la chanson originale de Max Romeo connaît le sort opposé. Elle est censurée par la BBC mais atteint malgré cela la dixième place des *charts* britanniques en juin 1969⁹⁸ et devient un des plus gros succès commerciaux de l'artiste.



Fig. 2 : THE GENTS. 1969. « Wet Dream ». Eurex International, EXSI-271 269. 7" Single - 45 RPM

Bien que le disque de Pelli n'ait finalement pas atteint le succès escompté, il n'en reste pas moins un témoignage exceptionnel de la dynamique de production des années 1960. Un jeune producteur Suisse a l'idée de partir dans une grande ville étrangère pour découvrir des nouveautés et ainsi tenter de faire un *hit* de retour chez lui avec une licence ou une reprise. Le hasard veut qu'il

⁹⁸ OFFICIAL CHARTS. 2020. Official singles chart results matching: Wet Dream [En ligne]. <https://www.officialcharts.com/search/singles/wet%20dream/> [Page consultée le 27.06.2020]

se retrouve dans un club fréquenté par des immigrés jamaïcains – il se souvient avoir été un des seuls Blancs – et que cette nouvelle musique, le early reggae, le marque suffisamment pour qu’il y voie un potentiel commercial pour la Suisse. Il sort alors, à peine un an après l’original jamaïcain, une version suisse de ce qu’il promet sur la pochette du 45 tours comme le « super tube d’Angleterre – la musique reggae est super !⁹⁹ ».

Cette reprise, en terme d’analyse musicale, ne laisse pas de doute quant à la non jamaïcaneité de ses interprètes. Toutefois, elle respecte, étonnamment bien pour l’époque, les codes du reggae dans ses grandes lignes : la guitare rythmique joue un *skank* affirmé similaire à celui du disque original, la basse, bien que peu puissante et légèrement pressée rythmiquement, maintient l’ostinato de façon régulière en respectant les respirations, et l’orgue, surtout, adapte surprenamment bien le *shuffle* joué, sur la version jamaïcaine, à la fois par le piano et par l’orgue en un question-réponse difficile à maîtriser. Ici, l’orgue à lui tout seul entraîne la pulsation rythmique générale du morceau et, par le *shuffle*, affirme clairement l’identité early reggae de la reprise. Le seul bémol réside dans le rythme de batterie qui est assez loin du *one drop* caractéristique. Ceci est probablement dû au fait que le rythme de la version originale n’est pas tout à fait paradigmatique. En effet, il marque chaque temps à la grosse caisse, ce qui a pour conséquence de masquer l’accentuation traditionnellement marquée sur les deuxième et quatrième temps de la mesure. Dans la version des Gents, le batteur joue de façon régulière les seize doubles croches du charleston, mais accentue, par l’ouverture des cymbales, les temps forts (un et trois) au lieu des temps faibles (deux et quatre), et ponctue, sans jamais frapper la caisse claire, chaque premier et troisième temps de la mesure de cinq doubles croches de grosses caisses, ce qui est pour le moins très inhabituel dans la musique jamaïcaine. Le *one drop* n’as pas encore été compris.

Original

Reprise

⁹⁹ « Top-Hit from England - Reggae-Music is top! »

Hormis ce trait d'originalité – qui est important, il est vrai, puisque les rythmes de batterie sont au centre de la musique jamaïcaine –, la version suisse de « Wet Dream » reste relativement fidèle au morceau original. En quelques secondes, un connaisseur de musique jamaïcaine remarquerait inévitablement qu'aucun des musiciens n'est jamaïcain et que les Gents ne connaissent pas cette musique de façon plus globale. Mais ce même connaisseur remarquerait tout aussi immédiatement que le morceau repris est « Wet Dream » et qu'il est copié suffisamment bien pour que la pulsation du early reggae se fasse ressentir.

Il est aussi intéressant de noter une subtile transformation du texte. La première phrase de la chanson « Every night *me* go to bed, *me* have wet dream » devient « Every night *we* go to bed, *we* have wet dream ». Le pronom « *me* » de la version originale est transformé en « *we* » par les Gents. Il est très courant dans le patois jamaïcain de remplacer le pronom « *I* » par « *me* », tout comme « *us* » peut être remplacé par « *we* » (Devonish & Jones 2017 ; Gerfer 2018). Victor Pelli a raconté avoir dû faire appel à une personne parlant mieux anglais que lui pour transcrire les paroles de la chanson. Mon hypothèse est la suivante : pour un Suisse maîtrisant l'anglais à la fin des années 1960, entendre un « *me* » à la place du pronom « *I* » ne devait avoir aucun sens grammaticalement. Par conséquent, il a dû soit en déduire que le chanteur prononçait « *we* » avec un accent étrange, soit prendre la liberté de corriger la grammaire de la phrase. La suite de la chanson vient confirmer l'idée que le transcripteur n'avait pas saisi le sens originel du premier « *me* » et qu'il ne s'est pas soucié de la cohérence du texte dans sa globalité, puisqu'il garde les pronoms du refrain à la première personne du singulier (« let *me* push it up »). Une autre modification, cette fois-ci encore plus importante apparaît dans le troisième couplet. Là où Romeo chante : « Give the crumpet to big foot Joe, give your fanny to me », c'est-à-dire la seule phrase de la chanson où il mentionne ouvertement le sexe féminin par les termes argotiques « *crumpet* » et « *fanny* », les Gents chantent : « You said something to big foot Joe, it was funny to me ». Une partie de l'aspect grivois de la chanson est alors effacée. Il s'agit peut-être d'un choix du transcripteur qui a censuré une phrase du texte original sans consulter le producteur, mais à la lumière du récit de Victor Pelli, je pencherais plus pour une autre hypothèse : le transcripteur, ne comprenant pas la signification de certains termes argotiques, aurait essayé de donner du sens à la phrase tout en collant au mieux aux sonorités du texte original, censurant ainsi accidentellement une partie du morceau.

Ce *single* des Gents est important parce qu'il est le tout premier phonogramme de musique jamaïcaine de production suisse. Il s'agit non seulement du premier disque pour la Suisse, mais probablement même un des premiers, si ce n'est le premier reggae d'Europe continentale. Le

producteur, Victor Pelli, pense du moins qu'il aurait été le premier du continent à produire un morceau de reggae : « On m'a dit à l'époque que c'était la première production reggae d'Europe continentale¹⁰⁰ » (Pelli 2020). À titre de comparaison, la France, qui est aujourd'hui le premier marché reggae d'Europe continentale, semble attendre 1975 pour reprendre le style d'après *Les pionniers du reggae en France* de Joseph Musso (2010). En réalité, Claude François, en 1970 déjà, fait une brève tentative pop-reggae en reprenant le *hit* de Jimmy Cliff « Wonderful World, Beautiful People ». Il en fait, comme à son habitude, une traduction plus ou moins fidèle dans « Le monde est grand, les gens sont beaux ». L'idée est probablement née suite à l'interprétation rock du morceau au MIDEM de 1970 par Cliff et l'orchestre du festival¹⁰¹. Il existe aussi, au moment du succès de Millie Small, « My Boy Lollipop », en 1964, quelques adaptations françaises du morceau traduit en « C'est toi mon idole » par Agnès Loti ou les Mitoufle. Mais ces reprises n'ont plus rien de ska. Tout comme « Ô, ô, je t'aime » de Jacques Deschaux qui reprend la mélodie de « 007 (Shanty Town) » de Desmond Dekker en 1967 pour en faire un morceau de rock. Le premier reggae français date donc de 1970, un an après les Gents, et est signé Claude François. Du côté de l'Allemagne, il faut attendre les années 1980 pour voir émerger une production locale à en croire le site du Goethe Institut (2020). Pour ouvrir davantage la comparaison, les États-Unis, quant à eux, n'ont pas de production locale avant que le texan Johnny Nash n'aille en Jamaïque en 1968 enregistrer quelques morceaux de rocksteady, et devra ensuite attendre le milieu des années 1970 pour que la production locale se développe réellement avec le label et studio new-yorkais Wackie's, malgré une forte diaspora jamaïcaine (Barrow & Dalton 2001 : 428).

En somme, avant le début des années 1970, pratiquement personne ne produit de la musique jamaïcaine jouée selon les codes musicaux qui lui sont propres en dehors de Jamaïque et d'Angleterre. Avec le disque des Gents publié en 1969, la Suisse fait véritablement figure de pionnière dans le domaine. Et ceci est d'autant plus surprenant que la Suisse n'est, à cette époque-là, à priori pas le pays le plus enclin à adopter une musique tout droit sortie des ghettos de Kingston. La culture est contrôlée par une élite bourgeoise qui ne voit les musiques de jeunes que comme « du bruit, [ou] au mieux, [comme] un phénomène inexplicable » (Horner 2013 : 26). Par conséquent, la scène musicale suisse est comparée à une « banquise » par ses activistes (Raboud 2019b : 43), la

¹⁰⁰ « *I was told at the time that it was the first reggae production in continental Europe.* »

¹⁰¹ JAMROCKVYBZREGGAE. 2012. *Jimmy Cliff 'Wonderful World Beautiful People' LIVE Midem 1970* [Vidéo en ligne]. Mise en ligne le 22.01.2012. <https://youtu.be/ZDwDSuFnf2c> [Page consultée le 27.06.2020]

diaspora jamaïcaine est pratiquement inexistante¹⁰², et aucun artiste jamaïcain n'est jamais venu présenter sa musique sur le territoire. La trace la plus ancienne d'un concert de reggae en Suisse remonte à 1971 à en croire Marc Ismail (2004). Le duo Bob & Marcia aurait alors joué à Zurich devant quelques privilégiés peu démonstratifs de leur goût pour cette musique. Bob Andy livre, une quinzaine d'années plus tard, son ressenti au journaliste Hanspeter Künzler :

C'était très étrange. Nous pensions que notre performance n'avait pas été bien accueillie, car le public n'était pas très enclin à applaudir. Mais après le concert, ils nous attendaient tous, ils voulaient nous inviter chez eux et nous servir un festin. Ils n'ont commencé à apprécier le concert que lorsqu'il était déjà terminé¹⁰³. (Cité in Ismail 2004 : 77)

Si le doute subsistait, ce témoignage est bien la preuve que le public suisse n'est pas encore familiarisé avec cette nouvelle musique. Cependant, le disque des Gents, ce concert de Bob & Marcia, ainsi que l'archive de la SRF du 22 mai 1970 montrant deux jeunes gens dansant sur le morceau « 5445 Was My Number » des Maytals au milieu d'une place zurichoise, sous les regards amusés des passants, attestent que le reggae, à travers les maisons de disques londoniennes et notamment grâce à Trojan Records, était arrivé jusqu'en Suisse au tournant des années 1970. La SRF nomme d'ailleurs son reportage « le reggae comme nouvelle danse à la mode¹⁰⁴ ». Et il est aussi important de noter que les disques arrivent relativement rapidement en Suisse, puisque « Wet Dream » des Gents ne sort qu'un an après l'original jamaïcain et simultanément au succès de l'original¹⁰⁵, que le morceau des Maytals mentionné précédemment vient de sortir au moment où le reportage de la SRF est tourné, et que Zurich voit le passage de Bob & Marcia quelques mois à peine après qu'ils sont entrés dans le hit-parade britannique.

« Wet Dream » des Gents est une première étape importante pour la musique jamaïcaine en Suisse. Ce disque témoigne d'un début d'intérêt sérieux pour cette musique. Nonobstant, il ne faudrait pas surestimer l'impact de ce morceau, ni l'engouement pour la musique jamaïcaine en

¹⁰² Le site de l'Office fédérale de la statistique ne permet pas de calculer le bilan démographique de 1969. Mais en 1981, la population d'origine jamaïcaine en Suisse est de 83 habitants (OFS 2020).

¹⁰³ « *Das war sehr sehr seltsam. Wir dachten, unser Auftritt sei nicht sonderlich gut angekommen, denn das Publikum hatte wenig Neigung zum Applaudieren. Nach dem Konzert aber warteten sie alle auf uns, wollten uns nach Hause einladen, ein Festessen auf-tischen. Sie begannen das Konzert erst zu geniessen, als es schon vorbei war.* »

¹⁰⁴ SRF. 1970. Antenne vom 22.05.1970. « Schweiz, Zürich, ZH: Reggae als neuer Mode-Tanz » [Vidéo en ligne]. <https://www.srf.ch/play/tv/antenne/video/reggae?id=28f45dd6-b3b3-4872-89f3-12f98cb19e15> [Page consultée le 27.06.20]

¹⁰⁵ La version de Max Romeo sort en 1968, mais ne devient vraiment populaire qu'à la fin du printemps 1969.

terre helvétique au tournant des années 1970. Comme le dit Victor Pelli¹⁰⁶, ce disque n'a jamais été un véritable succès. Et, fait intéressant, absolument personne parmi les acteurs de la scène reggae avec lesquels je me suis entretenu, qu'ils aient vécu les premières heures du mouvement ou qu'ils soient actifs aujourd'hui, ne connaissait l'existence de ce disque. Il n'a donc vraisemblablement pas eu d'influence sur le développement du reggae en Suisse. Le batteur de Rumpelstilz était d'ailleurs convaincu d'être le premier à avoir joué du reggae en Suisse en 1976. Parmi la quarantaine d'entretiens effectués, seul le spécialiste de la pop et du rock suisse, Samuel Mumenthaler, qui est réputé pour avoir un exemplaire de chacun des disques sortis dans le pays (Merz 2020 ; Mumenthaler 2020), avait connaissance de ce morceau, mais ne l'avait jamais perçu comme une adaptation de musique jamaïcaine. Si ce disque existe, c'est parce qu'un producteur a fait preuve de curiosité et a cherché à utiliser un rythme novateur pour faire un *hit*. Tout repose donc sur l'initiative d'un individu et non sur un engouement général. Ce disque est essentiel pour la présente recherche, mais son importance dans un contexte plus large est toute relative.

1.2. La scène bernoise

Si le reggae est arrivé en Suisse en 1969, il ne s'y est pas pour autant durablement installé. Après le *single* des Gents, il y bien l'archive de la SRF de mai 1970 qui atteste d'une certaine danse à la mode, puis le concert de Bob & Marcia en 1971, mais le concert suivant n'aura lieu que huit ans plus tard, le 26 janvier 1979, et c'est Jimmy Cliff, déjà bien connu du grand public grâce au virage pop-reggae qu'il effectue à la fin des années 1960, qui ramène la Jamaïque en terre helvétique (Ismail 2004 : 81). Outre ses chansons grand public, Cliff acquiert une certaine renommée grâce au film réalisé en 1972 par Perry Henzell, *The Harder They Come*, dans lequel il incarne le rôle principal. Ce film culte fait office de porte d'entrée vers la Jamaïque pour une large portion du public blanc qui y découvre la vie jamaïcaine des ghettos de Kingston et la musique qui en est née (Barrow & Dalton 2001 : 388). Il est difficile de dire précisément où et quand ce film a atteint la Suisse, mais il a vraisemblablement été diffusé dans quelques salles du pays. Le journaliste du *Basler Zeitung*, Martin Schäffer, affirme le 2 juillet 1980 : « Au cours des dernières années, le film jamaïcain sur le reggae de Perry Henzells, *The Harder They Come* (1972), a

¹⁰⁶ Victor Pelli n'a plus jamais produit de morceau reggae, bien qu'il ait toujours aimé ça. Dans les années 1970, il est devenu directeur des programmes de la célèbre radio pirate, Radio North Sea International, puis a travaillé pour les majors PolyGram et Universal.

également été présenté avec succès à Bâle à plusieurs reprises¹⁰⁷ » (Cité in Ismail 2004 : 78). La région bâloise aurait donc été familière au personnage de Jimmy Cliff avant sa venue en chair et en os. En 1976, le magazine de vente par correspondance de la société de production zurichoise *Good News* propose pour la première fois un disque de reggae dans son catalogue. Il s'agit du *Rastaman Vibration* de Marley. Depuis 1973 et la rencontre entre Chris Blackwell et les Wailers, le son jamaïcain des artistes signés par les maisons de disques anglaises s'adapte à une audience rock européenne et commence à pénétrer sérieusement le milieu des musiciens européens. En Suisse, depuis les Gents, les premiers musiciens à s'approprier le rythme jamaïcain sont les bernois de Rumpelstilz.

1.2.a. Rumpelstilz

Rumpelstilz est l'un des groupes phares de la scène jazz-rock bernoise des années 1970. Composé de musiciens de haut niveau¹⁰⁸, le groupe est mené par l'iconique chanteur d'Interlaken, Polo Hofer, qui aura par la suite une carrière soliste prolifique. Leur premier disque, *Vogelfuetter*, sort en 1975 sur le label Schnoutz Records créé pour l'occasion par l'ingénieur du son du groupe, Eric Merz, car aucun label ne veut le publier. Ils en vendent plus de 12'000 copies, « c'était un petit succès » se souvient Merz (Merz 2020). Au quintette de base, s'ajoute occasionnellement aux congas un sixième musicien, Andreas « Res » Hassenstein. Hassenstein est issu d'une famille d'hôteliers et travaille à l'hôtel Nova Park de Zurich. Il est le seul des six à pouvoir s'acheter un véhicule, ce qui fait rapidement de lui le chauffeur du groupe. Il écoute du reggae ainsi que du ska et du rocksteady depuis quelques années déjà lorsque, au cours d'un séjour à Londres, il découvre *Catch A Fire*, le premier album des Wailers pour Island Records. L'effet est immédiat : « J'étais fasciné par ces mélodies accrocheuses et par le *groove* spartiate¹⁰⁹ » (Mumenthaler 2009 : 83). Ce dernier qualificatif est particulièrement intéressant, car il montre que Hassenstein perçoit le reggae comme une musique dure et militante, et non pas comme un idéal exotique. Dans l'ouvrage de Samuel Mumenthaler *Polo: Eine Oral History*, Res Hassenstein, qui écoutait continuellement du

¹⁰⁷ « Auch in Basel ist in den vergangenen Jahren Perry Henzells Reggae- und Jamaica-Film "The Harder they come" (1972) mehrfach mit Erfolg gezeigt worden. »

¹⁰⁸ Küre Güdel à la batterie, Milan Popovich à la basse, René « Schifer » Schafer à la guitare, et Haneri Ammann aux claviers.

¹⁰⁹ « Mich faszinierten diese eingängigen Melodien, des spartanische Groove. »

reggae dans sa voiture lors des déplacements du groupe, raconte comment sa passion pour cette musique finit par déteindre sur le reste des musiciens :

Ici, les Stilz étaient à la merci de mon son, et il s'agissait principalement de reggae dont j'étais totalement fou au milieu des années 1970. Polo s'intéressait au rythme. Nous avons donc essayé d'en jouer avec Rumpelstilz. Küre a refusé et s'est plaint que c'était indigne de lui. Il n'avait pas fréquenté une école de jazz pour jouer de façon si minimaliste. Et il ne parvenait pas à trouver le bon rythme au début, le *swing* était trop prononcé¹¹⁰. (Mumenthaler 2005 : 125)

Les musiciens du groupe sont à la merci de la musique qu'Hassenstein diffuse. Hofer, qui a toujours été attiré par les musiques aux racines africaines, apprécie le rythme, Güdel déteste. Un habile technicien de jazz tel que lui ne peut se rabaisser à jouer une musique si simple. Pourtant, il n'arrive pas à jouer le rythme qu'il entend. Il parle de cette découverte en ces termes : « Le jazz était tellement plus sauvage, particulièrement dans le jeu de la grosse caisse. Et voici une musique où le temps fort est sur le trois. C'était tellement spécial ! J'ai pas du tout aimé ce truc, la première fois j'ai même détesté !¹¹¹ » (Güdel 2020). Et finalement, il se souvient avoir eu un déclic quelques mois plus tard, sur scène, lors d'un concert et avoir soudainement compris le fonctionnement du rythme reggae. Il est aujourd'hui très fier de dire que Rumpelstilz est le premier groupe de musiciens blancs en Europe continentale à avoir joué du reggae. C'était sans compter les Gents. Sous l'influence d'Hassenstein qui, retourné à Londres, leur envoie des cassettes de reggae, Rumpelstilz étudie ce rythme dans l'idée de l'incorporer à leur musique (Güdel 2020). La démarche est alors bien différente de celle des groupes suisses des années 1960. En effet, là où la génération beat ne faisait que copier la musique anglo-saxonne sans véritablement y apporter une touche personnelle, les bernois vont plus loin. Ils s'inspirent d'un nouveau genre pour l'intégrer à leur propre musique et en faire ainsi une adaptation locale. De même qu'ils ne sortiront jamais un disque entier d'inspiration reggae, ils ne produiront jamais de morceau strictement reggae comme cela se faisait en Jamaïque ou en Angleterre au milieu des années 1970. Eric Merz le rappelle : « C'était pas un groupe de reggae. Ils aimaient plein de styles et ils faisaient tout ce qui plaisait et qui était intéressant à jouer. Le reggae il y en a toujours eu, c'était une amitié » (Merz 2020). Si cet amour

¹¹⁰ « Hier waren die Stilze dann meinem Sound ausgeliefert, und das war meistens Reggae, auf den ich Mitte der Siebzigerjahre total abgefahren bin. Polo interessierte sich für den Rhythmus. So versuchten wir, diesen mit Rumpelstilz umzusetzen. Küre weigerte sich und maulte, das sei unter seiner Würde. Er habe nicht die Jazzschule besucht, um so minimalistisch zu spielen. Und er kriegte diesen unverkennbaren Rhythmus zuerst auch nicht hin, es swingte einfach zu stark. »

¹¹¹ « The Jazz was much wilder you know, especially the kick drum. But here comes a music where they play the main beat on the three. That was so special! I didn't like this shit! The first time I hated it! »

soudain pour le reggae et l'appropriation qui s'en est suivie peuvent sembler sortir de nulle part, en réalité, leur démarche s'inscrit dans un phénomène plus global qui voit les superstars du rock blancs s'approprier le temps d'une chanson le rythme du reggae. Led Zeppelin, dès 1973, sort le *single* « D'yer Mak'er » qui se veut reggae. En 1974, quelques mois après la sortie du deuxième album des Wailers, Eric Clapton reprend « I Shot The Sheriff » de Marley. Au printemps 1976, les Rolling Stones sortent l'album *Black And Blue* sur lequel se trouvent plusieurs morceaux aux influences reggae. Certaines tentatives sont plus concluantes que d'autres, mais quoi qu'il en soit, on voit, parallèlement au succès grandissant de Marley en Occident, une mode du reggae qui apparaît dans le milieu des musiciens blancs.

Ainsi, au moment de composer le deuxième album, Rumpelstilz bouleverse les codes. En 1976, « Teddybär¹¹² », le premier *single* extrait de l'album est publié. D'une part, le son et le rythme sont novateurs, et d'autre part, Polo Hofer, non seulement chante en dialecte pour la première fois (Merz 2020), mais écrit, sous couvert d'un ours en peluche, un texte sur le sexe oral. Le scandale est garanti. C'est la première fois que cette thématique apparaît dans une chanson en Suisse (Mumenthaler 2005 : 123). À croire que les premiers morceaux de reggae suisse sont plus proches des thématiques jamaïcaines que l'on pourrait le penser. À ce moment-là, Hassenstein n'est plus en Suisse, mais reçoit des nouvelles de Hofer :

Vers 1975-1976, je suis allé en Angleterre et un jour, j'ai reçu, à mon grand étonnement, une lettre de Polo. En temps normal, il fallait aller vers Polo lorsqu'on voulait quelque chose de lui. Le *single* « Teddybär » était joint à la lettre, et il était écrit que mon travail de conversion avait porté ses fruits : pour la première fois, Rumpelstilz avait atteint le hit-parade, grâce au reggae¹¹³. (Mumenthaler 2005 : 125)

Pour la première fois, Rumpelstilz entre dans le hit-parade suisse, et ceci grâce au rythme reggae, à en croire Polo Hofer. Le 7 mai 1976, « Teddybär » atteint la dixième place des *charts* suisses¹¹⁴.

¹¹² cf. piste 2 des CD en annexe 2.

¹¹³ « 1975/76 ging ich nach England und erhielt eines Tages zu meinem Erstaunen einen Brief von Polo. Normalerweise war es ja so, dass man zu Polo musste, wenn man etwas von ihm wollte. Beigelegt war die « Teddybär »-Single, und er schrieb, meine Bekehrungsarbeit habe Früchte getragen: Rumpelstilz seien zum erseten Mal in der Hitparade – dank Reggae. »

¹¹⁴ HITPARADE.CH. 2020a. Die offizielle schweizer Hitparade [En ligne]. <http://swisscharts.com/search.asp?search=rumpelstilz&cat=s> [Page consultée le 28.06.20]

D'un point de vue musical, « Teddybär » est un habile mélange entre reggae, funk et rock. Güdel joue un *one drop* plutôt régulier qui tend parfois vers le *flying cymbals*. Sur les *bridges*, il frappe la peau de la caisse claire ouverte au lieu du *cross stick*, tout en maintenant le jeu de la grosse caisse sur le *one drop*. Cela donne un effet tout à fait surprenant qui est rarissime dans le reggae jamaïcain. Mais son jeu est plutôt convaincant et bien plus efficace que ce qu'ont proposé les légendaires batteurs de Led Zeppelin ou des Stones dans les mêmes années. Contrairement à John Bonham et à Charlie Watts qui semblent chercher à copier en détail les batteurs jamaïcains, mais qui passent complètement à côté du *groove* général, Küre Güdel, en reprenant le principe du *one drop*, mais en l'interprétant à sa façon, sans chercher à imiter Carlton Barrett¹¹⁵ (bien qu'on en ressente l'influence), parvient à reproduire le *groove* général du reggae et est en cela bien plus proche des Jamaïcains. En ce qui concerne le reste de l'instrumentation, le guitariste Schifer Schafer joue le *skank* mais peine à s'éloigner de ses habitudes funk, tout comme Ammann au Fender Rhodes et Popovich à la basse dont les jeux respectifs semblent tout droit sortis d'un disque de funk. Néanmoins, une influence reggae se dégage indubitablement du ressenti général.



Fig. 3 : RUMPELSTILZ. 1976. « Teddybär ». Schnoutz Records, 6028 931. 7" Single – 45 RPM



Fig. 4 : RUMPELSTILZ. 1976. « Kiosk ». Schnoutz Records, 6028 932. 7" Single – 45 RPM

Quelques mois plus tard, le groupe sort le deuxième *single* du nouvel album à paraître, « Kiosk¹¹⁶ ». Même recette : rythme reggae *one drop* et texte en *mundart*. Mais cette fois-ci, Rumpelstilz va encore plus loin dans l'adaptation helvético-jamaïcaine, puisque le clavier est

¹¹⁵ Batteur notamment de Bob Marley, il est considéré comme un des maîtres du rythme *one drop* et a été l'influence numéro un de la plupart des batteurs occidentaux qui ont découvert le reggae par Marley et les Wailers.

¹¹⁶ cf. piste 3 des CD en annexe 2.

remplacé par un accordéon. Cet ajout est doublement significatif : d'une part l'accordéon qui était alors cantonné au répertoire de la musique folklorique suisse, apanage de la société bourgeoise et synonyme du ringard par excellence pour les jeunes en quête de nouveaux sons, est réintroduit dans la musique actuelle¹¹⁷, et d'autre part un des instruments les plus représentatifs de la musique folklorique suisse rencontre le rythme du reggae jamaïcain autour d'une chanson en dialecte bernois, qui « emprunte » une mélodie de la Nouvelle-Orléans¹¹⁸. Ce petit exploit de mélanges culturels va créer l'événement en Suisse :

« Kiosk » a touché le nerf de l'époque et Polo Hofer s'est publiquement déguisé en loup vêtu d'une peau de mouton, car il était agacé par les fous dans les rues qui voulaient lui prendre sa petite monnaie. « Kiosk » était une préparation suisse maison avec des ingrédients caribéens et ça a été le premier succès, depuis les Minstrels (« Grüezi wohl, Frau Stirnimaa »), à avoir rendu la musique folklorique suisse à nouveau « branchée »¹¹⁹. (Mumenthaler 2009 : 83-4)

Cette cuisine suisse de touche caribéenne qui rend la musique folklorique à nouveau « branchée », est à la fois une bénédiction et une malédiction pour le groupe. Le titre atteint la deuxième place du hit-parade suisse le 3 septembre 1976¹²⁰. L'album qui suit est disque d'or¹²¹ et les musiciens, pour la première fois de leur vie, ne savent plus quoi faire de l'argent qui entre dans leurs poches (Mumenthaler 2009 : 84). L'année suivante, la major Phonogram leur fait enregistrer une version *Hochdeutsch* pour le marché allemand, « mais avec tout de même un accent suisse exagéré, à la façon du cabarettiste Emil [Steinberger] » (Merz 2020), pour apporter un peu d'exotisme au public allemand. Le morceau se retrouve sur une compilation qui se vend à plus de 600'000 exemplaires en Allemagne. Fort de ce succès, Rumpelstilz fait des apparitions télévisées et

¹¹⁷ Le journaliste musical Albert Kuhn en parle en ces termes : « Aujourd'hui, vous pouvez difficilement imaginer à quel point l'accordéon était complètement démodé à cette époque, il n'appartenait plus qu'aux jodels, c'est tout. "Kiosk" a changé cela, du moins dans l'esprit des gens. » / « *Man kann sich heute kaum mehr vorstellen, wie komplett out die Handorgel damals war, sie gehörte einfach den Jodlern, fertig. Der "Kiosk" änderte dies, wenigstens schon mal in den Köpfen* » (Mumenthaler 2009 : 84).

¹¹⁸ La mélodie du chant est reprise du morceau « Dixie Chicken » du groupe américain Little Feat. Bien que Polo Hofer ne l'ait, semble-t-il, pas clairement avoué – le morceau est officiellement crédité à son nom –, Eric Merz m'a spontanément raconté, non sans une certaine gêne, que la mélodie du plus gros *hit* de Rumpelstilz n'était pas d'eux. Mumenthaler ne confirme pas ouvertement cette affirmation, mais en évoque la possibilité (2009 : 83-4).

¹¹⁹ « *"Kiosk" traf den Nerv der Zeit, und Polo Hofer verkleidete sich publikumswirksam als Wolf im Schafspelz, der sich über die Freaks auf Strasse ärgerte, die ihm das Klein-geld aus Tasche ziehen wollten. Der "Kiosk" war Schweizer Hausmannskost mit karibische Zutaten und der erste Hit seit den Minstrels ("Grüezi wohl, Frau Stirnimaa"), der Schweizer Volksmusik wieder wirklich "hip" töten liess.* »

¹²⁰ HITPARADE.CH. 2020a. Die offizielle schweizer Hitparade [En ligne]. <http://swisscharts.com/search.asp?search=rumpelstilz&cat=s> [Page consultée le 28.06.20]

¹²¹ Le disque d'or en Suisse, à cette époque-là, correspond à 25'000 exemplaires vendus (Merz 2020).

doit jouer dans des costumes ridicules pour convenir à l'image que la maison de disque veut donner du groupe de petits Suisses : « La version allemande de "Kiosk" a été un succès stupide auprès de nos voisins qui imaginaient les Stilz comme des Emil à bascule¹²² » (Mumenthaler 2009 : 84). Cette mascarade aux airs de clown à bascule crée des dissensions au sein du groupe qui arrête ses activités en 1978, après avoir sorti un troisième *single* aux inspirations reggae, « Rote Wy ».

Entre 1975 et 1978, trois des huit *singles* sorti par le groupe sont basés sur un rythme reggae et trois des quatre albums enregistrés contiennent des morceaux aux inspirations jamaïcaines. Il est important de noter que les 45 tours ont toujours une face reggae et une face d'un autre genre, mais que le reggae est systématiquement sur la face A. Il s'agit donc toujours du titre fort. Rumpelstilz a atteint trois fois le hit-parade suisse, dont deux fois avec les morceaux discutés précédemment, *id est* avec du reggae. Les musiciens du « Stilz » vont marquer les esprits, non seulement parce qu'ils sont individuellement talentueux, mais aussi parce qu'ils sont novateurs sur plus d'un point : ils sont intéressés par la musique internationale et incorporent de nouveaux rythmes dans leur répertoire¹²³ ; ils créent des liens avec la tradition musicale locale en ramenant l'accordéon dans la musique rock ; Polo Hofer est le premier à chanter en *mundart* dans la scène des musiques jeunes ; il aborde des thématiques tendancieuses dans ses textes. Quant à leur impact sur le développement du reggae en Suisse, ils sont les premiers depuis les Gents à s'intéresser à cette musique et à réussir à se l'approprier, à une période où elle n'est encore pas du tout populaire. Res Hassenstein résume bien le rôle qu'ils ont eu :

Le reggae était encore très rare à cette époque et n'a vraiment trouvé sa place dans la musique pop qu'à la fin des années 1970. Dans la région, Rumpelstilz avait sûrement un caractère de pionnier. Qu'une chanson au rythme reggae devienne un *hit* était quelque chose de particulier, c'était vraiment exotique à cette époque¹²⁴. (Mumenthaler 2005 : 125)

Rumpelstilz fait office de précurseur et, bien que son adaptation de cette musique ait probablement été perçue par le public comme quelque chose d'« exotique », l'approche du groupe ne l'était pas. Comme affirmé par Güdel, outre le *groove* « spartiate » qui les intéressait, ce qui les a

¹²² « Die eingedeutschte "Kiosk"-Version war ein Blödelhit bei unseren Nachbarn, die sich die Stilze als rockende Emils vorstellten. »

¹²³ Il y a évidemment le reggae, mais ils adoptent aussi d'autres rythmes comme ceux des musiques latines.

¹²⁴ « Reggae war damals noch etwas sehr Seltenes und hielt erst Ende der Siebzigerjahre richtig Einzug in die Popmusik. Im hiesigen Raum hatten Rumpelstilz sicher Pilotcharakter. Dass ein Song im Reggae-Rhythmus zum Hit wurde, war etwas Besonderes, das war damals echt exotisch. »

captivé était la dimension rebelle et revendicatrice que véhiculait le reggae : « Le reggae est un mouvement très important dans le monde de la musique¹²⁵ » (Güdel 2020). Cette vision est confirmée par Merz qui y voit un lien direct avec la philosophie de son label : « C'était pas du tout une connexion commerciale ou cabarettiste, c'était très sérieux. Il y avait toujours un côté révolutionnaire, changement de société, on était en plein dedans. Ça collait avec la philosophie du label » (Merz 2020).

1.2.b. Schnoutz Records

Ni Rumpelstilz, ni Polo Hofer après la scission du groupe, n'auraient pu avoir un tel succès sans leur producteur, Eric Merz, et son label, Schnoutz Records. En 1975, Merz est apprenti au Sinus Studio, à Berne. Il vient de terminer ses études de commerce, mais est intéressé par la technique du son. Rumpelstilz ne trouve pas de maison de disque pour sortir son premier album, Merz se lance alors dans la création du label Schnoutz. Il voit entre son label et la musique reggae un combat similaire. Au milieu des années 1970, l'industrie musicale suisse est dominée par les majors, notamment Phonogram, qui deviendra plus tard Universal. Selon les dires de Merz, un véritable monopole est en place avec la seule usine de pressage du pays, Turicaphon, pour empêcher les groupes de presser de manière indépendante et les obliger à passer par l'intermédiaire des maisons de disque. Si Phonogram pouvait presser un disque pour environ CHF 1.60.-¹²⁶ par pièce, un indépendant devait payer environ CHF 6.50.- pour un minimum de 1'000 disques, sans compter les frais de droits mécaniques SUISA et la confection des matrices : « C'était impossible pour un groupe de faire un disque et de le livrer dans les magasins » (Merz 2020). La seule option, si le disque était déjà enregistré, était donc de signer un contrat de licence avec une maison de disque qui reversait environ CHF 2.- par exemplaire vendu, c'est-à-dire une somme ridiculement basse. Sur les recommandations d'un ami, Merz découvre une toute petite usine de pressage située en Autriche qui lui permet de presser ses disques à CHF 1.35.- par pièce. La Suisse et l'Autriche faisant à l'époque toutes les deux parties de l'Association européenne de libre-échange (AELE), Merz n'est pas soumis à des taxes supplémentaires. Il peut dès lors donner le coup d'envoi à ce qui devient une des premières maisons de disque indépendantes du pays, Schnoutz Records. Rapidement, Phonogram lorgne sur sa production et lui propose un contrat de distribution. Il refuse de céder son produit fini

¹²⁵ « *Rägi* ist ein ganz wertige Bewegung in die Muzik Welt.* » * Transcription phonétique de la prononciation du terme « reggae » par bon nombre de Suisses alémaniques.

¹²⁶ Ces chiffres sont ceux mentionnés par Eric Merz lors de l'entretien téléphonique (Merz 2020).

pour une bouchée de pain et parvient à obtenir un prix décent ainsi qu'un pourcentage sur les *royalties*. Selon lui, il est le premier en Suisse à avoir eu un accord du genre. À l'arrivée du CD, il quitte Phonogram qui refuse de partager les bénéfices et se tourne vers Sound Service qui deviendra, en 1997, le premier distributeur indépendant à se consacrer exclusivement à des artistes suisses¹²⁷. D'après Merz, l'arrivée de Sound Service sur le marché « a été un vrai changement dans le marché suisse et a permis de claquer le monopole des majors » (Merz 2020). Ils parviennent alors à vendre jusqu'à 80'000 exemplaires des disques de Polo Hofer.

Ce combat pour l'indépendance fait écho au message rebelle du reggae qui chante la libération des peuples et la chute du système oppressif capitaliste par la métaphore babylonienne. Il met également en lumière la nature ambiguë du phonogramme dans le reggae¹²⁸ qui, dans son message, promeut la destruction du capitalisme, tout en utilisant, dans sa forme, un média développé par les industries culturelles (Adorno & Horkheimer 2012). L'objet qui diffuse le message de révolte remplit simultanément les poches de ceux qui sont dénoncés. Il faut ici mobiliser la notion d'objet-frontière telle qu'elle est articulée par Star et Griesemer pour bien comprendre l'enjeu que revêt le phonogramme dans la culture reggae. Un même objet peut être commun à plusieurs mondes sociaux différents. Il est perçu différemment selon les mondes, mais satisfait les attentes respectives de ces différents points de vue. Il est donc suffisamment robuste pour garder une identité propre communément reconnue par les différents mondes, tout en étant suffisamment malléable pour s'adapter à chacun des mondes dans lesquels il évolue (Star & Griesemer 1989 : 393). Le développement de la musique jamaïcaine est intrinsèquement lié au développement de l'industrie phonographique. Nous l'avons vu précédemment, le disque vinyle a toujours été l'élément central de l'écologie médiatique de la musique jamaïcaine, aussi bien en Europe qu'en Jamaïque (Sevin 2017). Le support sonore a contribué à définir les codes du genre : longueur des morceaux, *version* en face B, accent mis sur la production de *singles* plutôt que d'albums, ou calibrage des chansons en fonction des goûts du public et donc du potentiel commercial. Au-delà du son qu'il diffuse, le disque vinyle, dans le milieu du reggae, est donc par essence-même un objet commercial. La commercialisation d'un disque représente pour l'artiste ou le musicien un moyen de nourrir sa famille et peut-être de sortir de sa condition, mais aussi le moyen de faire entendre sa voix et celle de son peuple ; pour le producteur, c'est le moyen de

¹²⁷ SOUND SERVICE. 2020. Über uns [En ligne]. <http://www.soundservice.ch/index.php/about/history> [Page consultée le 28.06.20]

¹²⁸ C'est le cas pour d'autres musiques également.

rembourser son investissement pour en faire davantage, développer son catalogue, et peut-être gagner de coquettes sommes sur le long terme ; et pour les maisons de disque des industries culturelles, c'est un bien commercial parmi d'autres sur lequel capitaliser. Mais tous ont en commun d'y voir un moyen de gagner de l'argent, chacun à son échelle. Pourtant, le contenu du disque tient le discours opposé : la musique qui y est enregistrée se veut rebelle, contestataire, issue du ghetto, contre-culturelle, dans sa structure musicale autant que dans ses textes. Le discours idéologique produit par le monde des artistes et diffusé par l'objet commercial prône la révolution, la libération, l'indépendance, il cloue au pilori le système capitaliste. Le disque vinyle, dans l'écologie médiatique du reggae, est donc à l'intersection de différents points de vue. Il remet en question les stratégies-mêmes qu'il utilise.

À l'aune de ce concept d'objet-frontière, on est en mesure de se demander qui est finalement gagnant. Est-ce les rebelles qui retournent les armes des oppresseurs contre leurs créateurs ou est-ce les oppresseurs qui, passant pour les victimes du détournement de leur création, en profitent pour capitaliser davantage ? L'Histoire a plutôt tendance à montrer que les industries culturelles sont rarement perdantes et qu'elles finissent toujours par détourner à leurs fins ce qui, en premier lieu, représente une contre-culture (Raboud 2019b : 48-49 ; Hesmondhalgh 1998 ; Lee 1995). Cela ne signifie pas pour autant que le monde social des artistes est perdant sur toute la ligne.

La relecture que fait Eric Merz de son combat pour l'indépendance commerciale à la lumière du message contestataire du reggae est particulièrement intéressante et prouve que cette dimension-là de la musique jamaïcaine est aussi parvenue en Suisse : « Ça collait avec la philosophie du label » comme il dit. D'ailleurs, Merz n'a pas limité son aventure reggae aux seuls Rumpelstilz et Polo Hofer. Il a produit plusieurs autres disques intéressants de groupes bernois sur lesquels je reviendrai dans le chapitre suivant, dont le *single* « Jamaica » de Ocean en 1978, l'album *Ballando On The Wave* de Slapstick en 1982, ou encore la bande son du film *Eine vo dene* de Bruno Nick, co-signée par Daniel Guggenheim¹²⁹. Outre les activités reggae mentionnées, le label Schnoutz Records a été une plateforme importante du rock bernois. Jusqu'à la fin de sa vie, Polo Hofer dans ses différentes formations a été l'artiste phare du label, mais certains groupes majeurs de la scène suisse comme Krokus, Span ou Ex-trem Normal ont également fait leur début sur le label Schnoutz. Et si la scène bernoise a connu une telle activité dès le milieu des années 1970 et que Schnoutz a eu un tel impact sur le marché suisse, c'est grâce au quartier général du label, le Sinus Studio.

¹²⁹ Ce dernier 45 tours est sorti sur Schnoutz Records en 1980, mais a été produit par Bruno Nick.

1.2.c. Sinus Studio

En vieille ville de Berne, au sous-sol du 48 Münstergasse, se trouve le Sinus Studio. Fondé par l'ingénieur du son tchécoslovaque Peter MacTaggart en 1973, le studio Sinus devient rapidement un lieu incontournable de la production musicale suisse par son équipement technologique de pointe. C'est un des premiers studios du pays équipés d'un magnétophone seize pistes et d'une console automatisée par ordinateur, la MCI 400. Dans les années 1980, le studio peut même enregistrer jusqu'à quarante-huit pistes simultanément grâce à deux magnétophones Studer vingt-quatre pistes synchronisés. Dès son ouverture, des musiciens de légende viennent y travailler. Keith Richards notamment y enregistre en 1974 des guitares pour Jimmy Page, et le succès grandissant de Rumpelstilz, qui y enregistre tous ses albums, contribue à accroître la réputation du studio qui devient une « *Hitfabrik* » et un lieu central du rock bernois (Mumenthaler 2009 : 75-6). Le harpiste Andreas Vollenweider, qui est sans aucun doute la plus grande star musicale que la Suisse ait produite et probablement la seule dont la renommée est mondialement reconnue (Friedli 2018), a enregistré l'album *Down To The Moon* qui lui a valu un Grammy Award en 1987 au studio Sinus avec Eric Merz.

Outre les nombreux disques à succès de Vollenweider et les innombrables groupes suisses qui y sont passés, le Sinus Studio est intéressant, car il est le lieu de la première collaboration créative entre la Suisse et la Jamaïque¹³⁰. En 1983, cinq Jamaïcains atterrissent à Berne pour enregistrer un disque. Il s'agit du chanteur Errol « I Kong » Kong et de ses musiciens : Jackie Jackson (basse), Winston Wright (claviers), Carl Ayton (batterie) et Leroy Hamilton (guitare). I Kong a rencontré une Suisseuse, Eva Kistler¹³¹, en Jamaïque, quelque temps auparavant. Les circonstances de leur rencontre restent mystérieuses. Kistler aurait raconté à Markus Hayoz au moment des événements que, lors d'un séjour à Kingston, son fils se serait fait kidnapper et, qu'à la recherche de secours, elle serait tombée sur I Kong. Ce dernier nie cette histoire en bloc, mais n'en a jamais proposé d'autre à Hayoz, et dit aujourd'hui ne plus se souvenir (Hayoz 2020 ; Kong 2020). Quoi qu'il en soit, Kistler propose à I Kong de venir ré-enregistrer l'album qu'il a publié en 1979, *The Way It Is*. Curieuse idée vu le chef-d'œuvre de production qu'est la version originale de ce disque, mais Kong affirme que cette femme, qui n'avait aucune expérience en matière de production, ni même quelque

¹³⁰ Le groupe Knowledge avait déjà vu deux de ses disques être édités par des labels suisses en 1979 et 1980, mais la collaboration helvético-jamaïcaine était d'ordre éditorial et non créatif (*cf.* parti II, chapitre 2.3.a.).

¹³¹ I Kong ne se souvenait plus du nom de cette dame. C'est Markus Hayoz, un bernois qui connaissait Kistler et qui a fréquenté I Kong lors de son séjour en 1983 qui m'a fourni cette information.

lien avec le monde de la musique en Suisse, aimait tellement cet album qu'elle voulait refaire ces morceaux-là¹³². En octobre 1983, les cinq jamaïcains s'installent au Sinus Studio pour une série de sessions nocturnes. Kong parle de cette expérience en termes nuancés :

[La réalisation de] cet album a été super grâce à la technologie à laquelle nous étions exposés, les multiples pistes sur la console, c'était une belle expérience. D'un point de vue musical, nous avons vraiment adoré. Mais l'aspect financier et le reste ont été un désastre total. Encore aujourd'hui, nous n'avons jamais reçu un centime de ce projet¹³³. (Kong 2020)

En effet, si les circonstances de la rencontre entre la productrice suisse et les Jamaïcains sont si mystérieuses, c'est aussi parce que la partie financière du projet reste opaque, chacune des deux parties reprochant réciproquement à l'autre de ne pas avoir respecté les termes du contrats (Hayoz 2020 ; Kong 2020). Mais d'un point de vue musical, les sessions d'enregistrement au Sinus restent des souvenirs marquants, en particulier dans les échanges avec les ingénieurs du studio. Kong soutient que les Bernois ne connaissaient pas grand chose au reggae. Les Jamaïcains leur auraient donc montré leur façon de faire :

Jackie et Winston avaient des connaissances en matière d'ingénierie du son. Nous les avons donc vraiment initiés à l'authentique enregistrement à la jamaïcaine, parce que nous avons procédé comme si nous étions en Jamaïque. Ça a été une nouvelle expérience pour eux et pour nous aussi. Être là, avec ce type de technologie et de studio, c'était une expérience incroyable. [...] Ils étaient très professionnels et nous nous sommes très bien entendus. Ils ont appris beaucoup de nous et nous avons appris beaucoup d'eux¹³⁴. (Kong 2020)

I Kong se remémore également les discussions qu'ils avaient avec Peter MacTaggart sur le son de la basse, si essentiel à la musique jamaïcaine :

La basse était si différente parce que ça a été enregistré dans un bunker. Peter disait : « Wow, vous, les Jamaïcains, voulez détruire mes enceintes, la basse, la basse... » Mais après une

¹³² Plusieurs informateurs, situé respectivement à Berne, Zurich et Neuchâtel, m'ont confirmé avoir découvert *The Way It Is* en Suisse à la fin des années 1970. Le disque, bien que très mal distribué et extrêmement rare aujourd'hui, était donc parvenu jusqu'ici (Hayoz 2020 ; Galli 2020a ; Salvi 2020).

¹³³ « *That album was great in the sense of the technology that we were exposed to, the multiple tracks on board, it was a great experience. From a musical point of view, we really loved it. But the financial part of it and the other part of it was a total disaster. Up to now, we never get a cent outta that project.* »

¹³⁴ « *Jackie and Winston knew about sound engineering. So we really turn them on to what the real authentic Jamaican recording was, because we did it just like when we were in Jamaica. So it was a new experience for them, and for us, being there with that type of technology and the studio, it was an great experience too. [...] They were very professional, we got along very well. They learnt a lot from us and we learnt a lot from them.* »

semaine, il est revenu et m'a dit : « I Kong je ne crois pas que je pourrai écouter à nouveau ces petites basses timides auxquelles nous sommes habitués. Il faut que je les monte ! » Il a adoré les grosses basses !¹³⁵ (Kong 2020)

MacTaggart confirme, en effet, ce sujet de discussion et le respect mutuel qu'ils se portaient. Il se souvient que ces sessions étaient particulièrement excitantes à ses yeux, car il avait dans son studio des musiciens très expérimentés qui savaient exactement ce qu'ils faisaient¹³⁶ :

J'ai de bons souvenirs. Ils étaient très professionnels, très productifs, et nous avons fini le travail plutôt rapidement. Dans notre studio, nous étions assez bien équipés et ils ont trouvé tous les jouets qu'ils souhaitaient. [...] Je me souviens du bassiste, il était comme un professeur. Il en savait tellement sur la théorie de la musique et même sur l'enregistrement. [...] Il m'a dit : « C'est bon, donne-moi l'égaliseur. » Et ensuite il a augmenté les fréquences à 80 hertz, mais avec une courbe très serrée. Il m'a enseigné comme égaliser une basse pour le reggae : faire en sorte qu'elle paraisse grave, alors qu'elle ne l'est pas. [...] Ce secret a eu un impact sur le reste de ma carrière¹³⁷. (MacTaggart 2020)

Ces témoignages montrent qu'il y a eu véritablement un échange entre les musiciens jamaïcains et les techniciens suisses, les uns apportant leur savoir-faire, les autres leurs outils technologiques. Malheureusement, la fin du séjour n'est pas une réussite : « Cette production s'est terminée de façon étrange. Je crois que l'album n'a jamais été publié comme il aurait dû l'être¹³⁸ » (MacTaggart 2020). Peter MacTaggart, bien qu'il n'ait pas été investi dans la production exécutive du disque, n'a pas la mémoire qui flanche. En effet, une fois le disque terminé, Kistler et Hayoz s'en vont en Allemagne pour trouver une maison de disque intéressée par le projet. Ils en reviennent bredouilles. Les Jamaïcains, désillusionnés et rongés par le sentiment de s'être fait avoir de bout en bout, retournent sur leur île, avec toutefois une cassette en poche des mix provisoires des sessions. Kong aurait un jour fait écouter cette cassette à un ami, le chef cuisinier de Marley,

¹³⁵ « *The bass was so different because it was recorded in a bunker. Peter was saying : "Wow, you Jamaicans want to mash up the speakers, the bass, the bass..." But after one week he came and say : "I Kong, I don't think I can listen again to those little timid bass like what we are use to, I have to turn it up!" Him loved the big bass!* »

¹³⁶ Jackie Jackson et Winston Wright font partie des plus grands musiciens de session jamaïcains des années 1960 et 1970. Ils ont notamment largement contribué à définir le son du rocksteady, du early reggae, et du reggae roots.

¹³⁷ « *I have good memories. They were very professional, very productive, and we finished the work pretty fast. In our studio, we were pretty well equipped and they found all the toys they were looking for. [...] I remember the bass player, he was like a professor. He knew so much about the music theory and even recording. [...] He said : "Ok give me the equalizer", and then he boost the 80 hertz, but with a narrow Q. He taught me how to equalize a reggae bass : to make appear that it is low, but it's actually fake. [...] This secret had an influence on my work afterwards.* »

¹³⁸ « *This production ended in a strange way. I think this album never came out the way it was meant.* »

Antonio « Gilly Dread » Gilbert. Celui-ci ayant apprécié la musique, Kong lui aurait laissé une copie de la cassette. Mal lui en a pris, puisque Gilbert, en 1987, sort aux États-Unis l'album sous le nom *Africa Calling* sans jamais en avoir discuté avec Kong, et surtout, sans rien lui reverser. Kong apprend l'existence de ce disque pirate près de vingt ans plus tard, lorsque Hayoz, avec lequel il est resté occasionnellement en contact, trouve par hasard une copie et lui en parle (Kong 2020 ; Hayoz 2020). Le fruit, certes amer, de cette première collaboration créative entre la Suisse et la Jamaïque a finalement été diffusé. Grâce à l'entremise malhonnête de Gilbert, une trace tangible de ces sessions existe encore aujourd'hui. Il est toutefois regrettable que le rendu sonore du disque soit d'aussi piètre qualité. Le fait qu'I Kong ne soit pas reparti avec une copie du mixage définitif et les transferts successifs de cassette en cassette en sont probablement la cause. Ce disque ne rend justice ni au travail des ingénieurs du Sinus Studio, ni au jeu des musiciens, mais est à l'image de l'ensemble de l'expérience, mitigé¹³⁹.

Avant de s'en retourner chez eux, les cinq Jamaïcains ont laissé une autre trace, plus éphémère cette fois-ci, de leur passage à Berne. Ils ont donné un unique concert au Mühel Hunziken de Rubigen. Cette petite salle de 250 places, ouverte en 1980, voit rapidement défiler des grands noms de la musique internationale¹⁴⁰ et I Kong est le premier à y représenter la Jamaïque le 15 octobre 1983 (Mumenthaler & Siegrist 2015 : 42). Le protagoniste s'en souvient comme d'un concert exceptionnel devant une salle comble où ils ont pu rencontrer des musiciens locaux et puis terminer la soirée en partageant la scène avec ces derniers (Kong 2020). La presse est plus critique et ne semble ni avoir apprécié le jeu de Winston Wright, ni la performance d'I Kong dont la voix aurait laissé à désirer¹⁴¹.

¹³⁹ cf. piste 4 des CD en annexe 2.

¹⁴⁰ Abdullah Ibrahim, Art Ensemble of Chicago, Dizzy Gillespie, Art Blakey, Hermeto Pascoal, Jaco Pastorius, ... (Mumenthaler & Siegrist 2015).

¹⁴¹ « Il ne s'agit pas de mettre en doute les capacités des musiciens d'I Kong. Ce qui est certain, cependant, c'est que les six musiciens ont joué de façon peu homogène ce soir-là, probablement épuisés par un séjour de quatorze jours dans un studio d'enregistrement bernois, et que certains passages de clavier peu intéressants et certaines parties vocales monotones auraient mieux convenu à un combo de danse disco qu'à un groupe de *kings* de Kingston. Cependant, bien plus que ces lacunes musicales, ce qui m'a intrigué est que, parmi la large audience, seul un petit nombre semblait comprendre le sens de la représentation musicale de l'homme noir, déchiré entre l'espoir et le désespoir. » / « *Er soll hier nicht darum gehen, das Können der Musiker von I Kong in Zweifel zu ziehen. Fest aber steht, dass die sechs an diesem Abend, vermutlich ausgelaugt von einem 14-tätigen Aufenthalt in einem Berner Tonstudio, inhomogen spielten und dass gewisse seichte Keyboardläufe und monotone Gesangspartien eher einem auf Disco getrimmten Tanzcombo gebührt hätten denn einer engagierten Gruppe von Kings aus Kingston. Weit mehr als soche musikalische Unzulänglichkeiten beschäftigte mich jedoch, dass unter dem vielköpfigen Publikum wohl weitaus die wenigsten begriffen haben, worum es bei dieser musikalischen, zwischen Hoffnung und Verzweiflung hin und her gerissenen Manifestation des schwarzen Mannes geht* » (Der Bund, 19.10.1983, ABK, in Mumenthaler & Siegrist 2015 : 42).

Cette première rencontre collaborative entre des Suisses et des Jamaïcains aura été en demi-teinte jusqu'au bout. Néanmoins, elle est intéressante, car contrairement à ce qui se fera beaucoup à partir de la fin de la décennie, ce ne sont pas les Suisses qui se sont rendu en Jamaïque pour profiter des studios et des musiciens locaux, mais les Jamaïcains qui sont venus en Suisse profiter de la technologie du studio Sinus. Pour les Suisses qui ont vécu cette rencontre, il n'a pas été nécessaire de se rendre dans le berceau du reggae pour en découvrir les secrets, le savoir-faire jamaïcain est venu par lui-même jusqu'à Berne, alors principal foyer de l'adaptation de la musique jamaïcaine par des artistes suisses. Malheureusement, les nombreuses tensions qui ont jalonné cette aventure ont fait que pratiquement personne, en dehors des ingénieurs du studio, n'a pu profiter du passage des Jamaïcains. Leur escapade bernoise aurait pu être beaucoup plus enrichissante pour la scène locale. Il faudra cependant attendre encore un peu plus de quatre années pour qu'un musicien jamaïcain s'installe en Suisse, à Neuchâtel, et impacte durablement la scène reggae helvétique.

Pour conclure ce premier chapitre d'analyse, bien que les premières prémices de l'intérêt pour la musique jamaïcaine en Suisse se manifestent à Zurich, c'est à Berne que le rythme idiosyncratique du reggae trouve ses premiers adeptes chez les musiciens et qu'il parvient à s'immiscer dans le processus créatif de ces derniers dès la deuxième moitié des années 1970. Rumpelstilz est bien évidemment le fer de lance de ce mouvement, mais d'autres s'engouffrent dans la brèche. Ocean, dès 1978, connaît un certain succès en Suisse alémanique avec son *single* « Jamaica » qui est joué sur Radio Beromünster, puis Slapstick, qui s'inscrit davantage dans la deuxième vague du reggae suisse, récupère le flambeau au tournant de la décennie. Quelques autres disques de musique jamaïcaine sont produits en Suisse alémanique à la fin des années 1970. Le groupe soul-funk Super Love de Chester Simon, sur son album *A Super Kinda Feelin* de 1977, enregistre quatre reggae aux couleurs très disco, ainsi qu'un disco intitulé « Sexy Reggae » qui fait l'éloge de la danse jamaïcaine. En 1978, le mystérieux groupe Jamaica Jones and The Jets¹⁴² sort un 45 tours avec une reprise des Rolling Stones et une de Quincy Jones, toutes deux très bien réarrangées sur rythme de *one drop*. Il s'agit peut-être, du point de vue du jeu des musiciens, de la meilleure interprétation de la période et d'un des deux seuls 45 tours aux deux faces reggae.

Le second 45 tours doublement reggae est un autre disque obscur. Probablement enregistré à la fin des années 1970, mais l'année, tout comme l'artiste et la production, restent un mystère car le

¹⁴² Même Samuel Mumenthaler n'avait pas connaissance de ce disque (Mumenthaler 2020).

disque ne présente aucune métadonnée, ce 45 tours est chanté par une certaine Pauline McDonald et est sobrement intitulé *Reggae*. Les deux morceaux sont des reprises d'artistes jamaïcains, avec d'abord une chanson de Derrick Morgan de 1963, puis une de Desmond Dekker, parue en 1975. A nouveau, la chanteuse tout comme le disque semblent inconnus au bataillon des spécialistes du reggae¹⁴³.



Fig. 5 : MCDONALD Pauline. *Reggae*. [No label], 17-304. 7" Single – 45 RPM

Contrairement au mouvement punk de la deuxième moitié des années 1970 ou au beat de la décennie précédente, l'apparition du reggae en Suisse ne se fait pas sous forme d'un mouvement généralisé, fruit de l'engouement d'une jeune génération pour un nouveau son, un nouveau rythme ou une nouvelle idéologie. Le reggae touche la Suisse par petits à-coups sur plus de dix ans et c'est parce que quelques individualités bien positionnées dans le milieu musical en tombent amoureux que le genre fait de brefs coups d'éclat qui font momentanément parler de lui. Ce n'est toutefois que dans les années 1980 que le reggae prend sérieusement racine en terre suisse.

¹⁴³ Ayant des doutes quant à la provenance helvétique du disque, j'ai consulté la communauté Facebook « Roots Knotty Roots » qui rassemble les spécialistes les plus pointus de la production discographique de musique jamaïcaine, mais personne ne connaissait ce phonogramme. Cela appuie l'hypothèse qu'il s'agit bien d'une production suisse. La seule information qui se trouve sur le macaron du 45 tours est le nom de l'usine de pressage suisse, Turicaphon SA. J'ai essayé de la questionner sur le sujet, malheureusement sans succès. Toutefois, il ne semble pas improbable que la photographie de couverture ait effectivement été prise dans un parc suisse : la tonte de l'herbe au fil de rasoir, l'arbre taillé en pyramide carrée, le grand conifère et les fleurs colorées bien ordonnées sont quelque peu familiers.

CHAPITRE 2. LE REGGAE, UNE *POP MUSIC* SUISSE : 1979 - 1989

La dénomination « pop » dans le contexte musical peut parfois prêter à confusion, car comme le rappelle Erich Keller dans l'éditorial du numéro *Pop. La bande-son de l'histoire contemporaine* de la revue *traverse*, elle s'est « imposé[e] dans la recherche comme une catégorie d'analyse ouverte » (2019 : 17), *id est* qu'elle peut être comprise de plusieurs façons. Le terme est polysémique : il peut désigner un genre de musique spécifique né dans les années 1960 en Angleterre, aussi appelé « beat », tout comme la musique dont le caractère principal est d'être populaire auprès du plus grand nombre – les deux n'étant pas antithétiques. La musique se veut alors légère et devient un bien de consommation immédiat. Elle est généralement le produit des industries culturelles (Gayraud 2018 : 151). Elle peut également avoir le sens anglophone de *popular music*, une musique populaire au sens où elle émane du peuple. Pour Gayraud, la musique pop doit réunir deux conditions essentielles : elle doit, d'une part, être enregistrée et conçue en fonction du média qui la diffuse, et, d'autre part, viser un idéal d'accessibilité, deux caractéristiques qui font d'Adorno son plus célèbre contempteur (Gayraud 2018 ; Adorno 1995, 2002). Dans le contexte spécifique de la Suisse à l'aube des années 1980, où, à la suite du mouvement punk, les nouvelles musiques juvéniles sont principalement désignées par l'appellation « new wave », Pierre Raboud propose d'appréhender la catégorie « pop » comme la musique des jeunes, sans distinction de genre musical (2019b : 41). Il justifie cette utilisation par le fait, premièrement, que l'étiquette new wave désigne autant le punk que ses nombreux dérivés et donc regroupe une diversité de styles musicaux très large, que, deuxièmement, à partir de la Seconde Guerre mondiale, la production musicale s'adresse principalement aux publics jeunes dont l'identité se définit majoritairement par la musique, et que, troisièmement, les acteurs de la scène musicale juvénile suisse se désignent eux-mêmes par la dénomination « pop » en opposition à la culture savante de l'élite bourgeoise. C'est donc cette définition de la pop comme culture juvénile qui « se veut promesse d'accessibilité [et qui] cherche à exprimer le vécu des individus, en adoptant leur langage, sans sophistication » (Raboud 2019b : 42) que je vais mobiliser.

En Suisse, l'avènement de la musique pop est dû au mouvement contestataire punk qui démarre à la fin de l'année 1976 et se termine au tournant des années 1980. Les jeunes rejettent à la fois la culture élitiste de leurs parents et la mouvance hippie de la génération précédente qu'ils jugent trop consensuelle :

Par conséquent, le punk s'érige contre la société des années 1970. Au milieu universitaire répond celui des écoles d'art ou de l'absence de formation, au pacifisme répond la valorisation de la violence, au voyage dans le tiers-monde le localisme, au travail militant celui de la vie nocturne, au culte de la nature, la revendication de l'espace urbain. (Raboud 2019a : 120)

Les punks revendiquent une culture locale, urbaine et accessible. Bien que le mouvement faiblisse rapidement, dès 1979, il est à l'origine de la vague de manifestations du début des années 1980 qui débouche sur la mise en place de structures pérennes pour l'encouragement des musiques juvéniles locales. Des salles, souvent subventionnées, fleurissent dans chaque grande ville de Suisse¹⁴⁴, des labels spécialisés et indépendants voient le jour, la production discographique se démocratise et se densifie fortement¹⁴⁵, les radios pirates gagnent du terrain et s'officialisent. Les années 1980 sont le théâtre d'une scène *underground* en pleine ébullition dans laquelle la préoccupation principale des musiciens est d'affirmer leur propre identité et non plus de copier de nouveaux styles comme l'ont fait leurs aînés auparavant. Les frontières musicales deviennent donc perméables et tous les mélanges sont désormais possibles. Bien que le reggae ne soit jamais mentionné dans les ouvrages qui traitent du développement du punk ou de la pop en Suisse, la deuxième phase d'adaptation du rythme jamaïcain a pourtant bien lieu dans ce mouvement pop, où la musique devient plurielle, hétéroclite et fortement liée aux actions de mobilisation de son époque.

2.1. Le reggae, bande-son des mouvements contestataires ?

Nous l'avons vu dans les chapitres précédents, le message rebelle et revendicateur est une composante importante du reggae roots jamaïcain, tout particulièrement chez les artistes diffusés en Europe par les maisons de disques anglaises. Marley et Tosh chantent « Get Up, Stand Up », Burning Spear « Slavery Days », Toots Hibbert « Revolution ». Cette dimension contestataire touche, en partie du moins, le public suisse qui découvre le reggae. Les concerts d'artistes jamaïcains moins ouvertement engagés sont mal reçus. Le 26 janvier 1979 à la Limmathaus de Zurich, tout comme le 4 juillet 1980 à Bâle, Jimmy Cliff déçoit parce qu'il ne correspond pas aux attentes rastas et rebelles du reggae que les médias diffusent à travers l'image de Marley. De même

¹⁴⁴ Notamment la Rote Fabrik à Zurich, la Coupole à Bienne, Fri-son à Fribourg, la Dolce Vita à Lausanne, ou encore l'Usine à Genève.

¹⁴⁵ Dans *Heute und Danach* (2012), Lurker Grand et André P. Tschan recensent près de 1500 disques parus entre 1980 et 1990 dans la scène *underground* suisse.

pour les anglais de UB40 en décembre 1980, leur reggae édulcoré ne convainc guère le public zurichois (Ismail 2004 : 81, 87). La relecture engagée du combat pour l'indépendance de son label à l'aune du message reggae que propose Eric Merz dans le chapitre précédent appuie encore davantage l'idée qu'une partie du public suisse percevait cette musique dans sa dimension contestataire.

2.1.a. Les émeutes de 1979

Le 10 juin 1979, Peter Tosh et son groupe Word Sound and Power jouent au Volkshaus de Zurich. Bien que le concert ait lieu un dimanche après-midi, il met le feu aux poudres des revendications de la jeunesse zurichoise, pas tant par la musique de Tosh en elle-même (même s'il est probablement l'artiste jamaïcain le plus radicalisé de sa génération), que par ce que ce concert représente. Dans sa morne « banquise » zurichoise, la jeunesse meurt d'ennui et n'en peut plus de n'avoir que des vedettes internationales proposées par des industries culturelles comme la société de production Good News dont les tarifs des billets sont jugés excessivement élevés, et donc inaccessibles¹⁴⁶. Cela va à l'encontre de l'idéal d'accessibilité que revendique la jeunesse pop. Outre le prix trop onéreux, les places sont insuffisantes et bon nombre de spectateurs se retrouvent exclus du concert. La situation tourne à l'émeute et de violents affrontements éclatent entre les Hell's Angels, qui assurent toujours la sécurité des événements Good News, et 300 jeunes zurichois qui ont pris Peter Tosh au mot : « Levez-vous et défendez vos droits¹⁴⁷ ». Le ton est donné, la ville est prête à se soulever au son du « Züri brännt¹⁴⁸ » du groupe punk TNT sorti cinq jours plus tôt. Dans la foulée, le collectif « Rock als Revolte - Kultur für öis » (RAR) est constitué. La musique s'inscrit désormais clairement dans un contexte politique. Le RAR revendique une salle subventionnée et autogérée pour organiser des concerts et se retrouver (Lütscher 2012 : 226).

2.1.b. Les manifestations de 1980

Un peu moins d'un an après Peter Tosh, la star tant attendue des amateurs de reggae passe enfin en Suisse. Bob Marley & The Wailers lancent leur ultime tournée européenne au

¹⁴⁶ Le prix du billet pour le concert de Peter Tosh était de CHF 22.- (Ismail 2004 : 81).

¹⁴⁷ « *Get up stand up for your rights.* »

¹⁴⁸ « Zurich brûle. »

Hallenstadion de Zurich le 30 mai 1980. La presse en fait ses choux gras, la télévision suisse se déplace même pour filmer le concert. Par hasard, le même jour, une manifestation pour protester contre le crédit de 60 millions accordé à la rénovation de l'Opéra de Zurich est organisée par le RAR qui s'offusque qu'une telle somme soit octroyée à la culture des élites, alors que celle des jeunes est ignorée. Marley termine son concert par une version à rallonge et endiablée de l'incontournable « Get Up, Stand Up ». Puis, le présentateur de groupe ponctue la soirée par les mots : « *from Bob Marley & The Wailers, uprising!*¹⁴⁹ ». Titre du dernier disque de Marley, « *uprising* » signifie « soulèvement, révolte ». À la sortie du concert, les spectateurs qui prennent le tram apprennent, par une annonce des Transports publics zurichois, que le trafic est perturbé en raison d'une manifestation sur le boulevard Limmatquai. Galvanisés par cette fin de concert explosive, nombreux sont ceux qui se joignent alors à la manifestation et sautent dans la mêlée :

Les jeunes de gauche, qui avaient une conscience politique, aimaient le reggae, ce cri de libération venu du tiers-monde. Et voilà qu'ils se retrouvaient à jeter des pavés sur la police, à piller les vitrines et à mettre le feu à des bennes à ordures. « War inna Babylon » – ou, en l'occurrence, « Züri brännt ». (Lütscher 2012 : 227)

Roger Schawinski, journaliste qui, le jour même, accueille Marley à l'aéroport et l'interviewe avant le concert, affirme aujourd'hui qu'il n'y avait « *absolut keinen Zusammenhang* » (Wyniger 2020), « absolument aucun rapport », entre le concert et la manifestation, mais qu'il s'agissait d'une pure coïncidence. Si cela semble bien possible que les deux événements n'aient pas été organisés à la même date de façon préméditée, il n'en demeure pas moins probable que les derniers mots des Jamaïcains aient effectivement pu pousser une partie du public à rejoindre les protestations du RAR et que, ceux qui ont vécu cet enchaînement imprévu, y aient rétrospectivement vu un lien fort (Lütscher 2012 : 227). Quoi qu'il en soit, il est communément admis que cette manifestation a été le point culminant des revendications des jeunes zurichois dont découle directement la création de l'espace artistique autogéré de la Rote Fabrik, et que cela a donné l'impulsion à toute une vague de manifestations pro culture alternative dans le reste du pays – excepté à Genève – que l'on a dénommées les *Achtziger Jugendunruhen*¹⁵⁰ (Raboud 2019b : 44).

¹⁴⁹ ZAIDINREGGAE. 2014. *Bob Marley & The Wailers "Live Zurich 80" HD 2/2* [Vidéo en ligne]. Mise en ligne le 21.01.2014. <https://youtu.be/ZMP6teL9-MI> [Page consultée le 01.07.2020]

¹⁵⁰ « Les émeutes de jeunes des années 1980. »

2.1.c. Radio 24, reggae et liberté d'expression

Roger Schawinski est lié au reggae en Suisse pour avoir accueilli et s'être entretenu avec Marley, certes, mais surtout pour avoir largement contribué à diffuser le son jamaïcain sur les ondes du pays. Rédacteur en chef du quotidien zurichois *Die Tat*, Schawinski en est licencié en 1978. Lui vient alors l'idée de lancer une radio pirate pour diffuser la musique que les jeunes écoutent, ce que les chaînes nationales, extrêmement conservatrices, ne font pas ou qu'à de très rares occasions¹⁵¹. Les radios privées sont à l'époque encore formellement interdites – d'où le qualificatif « pirate » – et pourchassées par les PTT. Schawinski découvre cependant qu'en plaçant une antenne sur le Pizzo Groppera, à environ six kilomètres de la frontière suisse, mais du côté italien, il parvient à diffuser jusqu'à Zurich. En novembre 1979, il lance alors Radio 24, une des premières radios pirates de Suisse avec pour ligne directrice que les animateurs jouent la musique de leur choix, sans se laisser guider par le hit-parade, vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Il avoue ne rien connaître aux musiques actuelles au moment de démarrer l'aventure (Schawinski 1982 : 116). Cependant, il s'est rendu quelques années plus tôt dans les Caraïbes, en Jamaïque notamment, et est tombé amoureux du reggae. Jimmy Cliff devient rapidement un des artistes phares de Radio 24, non seulement parce que Schawinski aime cette musique, mais surtout parce que Cliff chante un message qui reflète parfaitement le combat de sa radio pour la liberté d'expression : « You Can Get It If You Really Want¹⁵² », bande-son du film *The Harder They Come*. Alors que Radio 24 subit sans relâche les attaques des PTT qui contraignent le gouvernement italien à intervenir, Schawinski fait du morceau de Jimmy Cliff le titre marketing de sa campagne pour défendre le droit d'avoir légalement une radio privée en Suisse (Mumenthaler 2020). Outre cette exposition massive qu'il donne par conséquent au rythme jamaïcain, Roger Schawinski va encore plus loin : décembre 1979, alors que les studios situés à Côme ont déjà été fermés une fois, il lance une pétition pour obtenir légalement le droit de diffuser. Afin de maximiser l'impact, il demande au désormais « spécialiste » du reggae suisse, Polo Hofer, de lui composer un hymne sur rythme reggae : le titre « Radio 24¹⁵³ » de Hofer produit au Sinus Studio par Merz, devient instantanément un *hit*. À tel point que ce morceau,

¹⁵¹ Il existe tout de même l'émission « Musik aus London » de François « FM » Mürner sur DRS1 qui, entre 1974 et 1978, contribue à faire découvrir le reggae d'abord, puis le punk, aux Suisses (Grand 2006 : 12 ; Grand & Tschan 2012 : 445).

¹⁵² « Tu peux l'obtenir si tu le désires vraiment. »

¹⁵³ cf. piste 5 des CD en annexe 2.

apologie des radios pirates, entre à la troisième place du hit-parade le 13 janvier 1980¹⁵⁴ et, ironie du sort, se retrouve sur les ondes nationales pendant plusieurs semaines. Entre-temps, 212'000 signatures sont déposées auprès du Conseil fédéral :

L'atmosphère était folle et, dans les rues étroites, on jouait sans cesse la chanson de Radio 24 que Polo Hofer avait composée et produite dans le style reggae à ma demande. Surtout pendant les jours de la bataille, la chanson avait souvent été jouée par nous et avait déjà atteint une telle popularité qu'elle avait grimpé à la deuxième place du hit-parade des radios suisses et devait dès lors être jouée pendant des semaines par nos concurrents les plus féroces¹⁵⁵. (Schawinski 1982 : 132-3)

Cet hymne à la radio sur fond de reggae est un coup de promotion extraordinaire, à la fois pour Hofer et pour le reggae en général. L'intérêt médiatique autour du combat de Schawinski est tel que le morceau éponyme en profite également. Merz se rappelle de la raison pour laquelle Schawinski voulait un morceau reggae : « C'était une radio pirate, il lui fallait un morceau reggae parce qu'il y avait un côté illégal, révolutionnaire » (Merz 2020). Nouveau morceau reggae pour Hofer¹⁵⁶, nouveau succès commercial : « Le reggae me porte chance¹⁵⁷ » déclare-t-il (Mumenthaler 2009 : 84). Le reggae lui est favorable commercialement, c'est indéniable. Mais cet hymne à Radio 24 est aussi perçu par certains comme un changement de direction politique pour Hofer qui soutient l'ouverture libérale des marchés sous couverture de liberté d'expression : « Mais soudain, à cause de la chanson de Radio 24, j'ai été considéré comme un porc capitaliste dans certains milieux¹⁵⁸ » (Mumenthaler 2009 : 118). Il passe alors pour un défenseur de ce que les musiques pop du tournant des années 1980 s'attellent à remettre en question. Quoi qu'il en soit, entre juin 1979 et mai 1980, la musique jamaïcaine est intimement liée aux trois soulèvements majeurs que connaît la musique pop suisse.

¹⁵⁴ HITPARADE.CH. 2020b. Die offizielle schweizer Hitparade [En ligne]. <https://hitparade.ch/search.asp?search=radio%2024&cat=s> [Page consultée le 01.07.20]

¹⁵⁵ « Die Stimmung war ausgelassen, und in den engen Gassen wurde immer wieder das Radio 24-Lied angestimmt, das Polo Hofer auf meinem Wunsch hin im Reggae-Stil komponiert und produziert hatte. Gerade in den Kampftagen war es oft von uns gespielt worden und hatte bereits eine solche Popularität erreicht, dass es in der Hitparade des Schweizer Radios bis auf Platz 2 geklettert war und deshalb sogar von unseren schärfsten Konkurrenten während Wochen gespielt werden musste. »

¹⁵⁶ Il en a enregistré quelques autres entre-temps dont « Psycho-Motorische Wältschmärz-Reggae Nr.117 » et « Zampanoo's Variété ».

¹⁵⁷ « Reggae bringt mir Glück. »

¹⁵⁸ « Dafür galt ich in gewissen Kreisen wegen des Radio-24 Songs plötzlich as kapitalistisches Schwein. »

2.2. *Dialäckt Rock* et *mundart reggae* : affirmation identitaire et territorialisation

Grâce à Polo Hofer, le dialecte suisse alémanique se démocratise dans la musique pop suisse des années 1970. L'utilisation de la langue vernaculaire contribue à définir l'identité de la production musicale locale qui, dès lors, s'adresse presque exclusivement au marché suisse, qui plus est, alémanique. Preuve en est, Rumpelstilz doit enregistrer une seconde version de « Kiosk » en bon allemand pour le marché germanophone étranger. Le reggae est fortement lié à cette démarche d'affirmation identitaire puisque les deux premiers *singles* que Polo Hofer interprète en dialecte sont « Teddybär » et « Kiosk » (Merz 2020). Dans la foulée, d'autres groupes de rock suivent le mouvement rock *mundart* initié par Hofer qui prend alors une ampleur importante.

En 1981, une compilation d'artistes suisses intitulée *Dialäckt Rock* est publiée par le label anglais Vertigo. Elle expose la diversité et la qualité de la musique suisse alémanique chantée en *mundart*, quelques-uns des groupes les plus importants de l'époque y figurant : Polo's Schmetterding¹⁵⁹, Crazy, TNT, Sperma,... Il est intéressant de noter que, sur les quatorze morceaux présents sur le disque et désignés par l'appellation « rock », quatre d'entre eux sont des reggae ou, du moins, laissent clairement transparaître une inspiration jamaïcaine.

Le deuxième morceau de la face A interprété par le groupe Frostschutz contient une référence au genre dans son titre même, « Föifermocke Reggae ». Le rythme de batterie est à mi-chemin entre un ska anglais¹⁶⁰ et de la disco, mais la basse en revanche joue une ligne qui pourrait convenir à un reggae et la guitare joue un *skank* sur les parties instrumentales du morceau. Le titre de la chanson reste toutefois ce qui la rapproche le plus de la Jamaïque.

Deux pistes plus loin, la musique de film évoquée dans le chapitre précédent, « Eine vone dene », est quant à elle beaucoup plus proche du reggae dans le jeu : la batterie accentue le *one drop* avec la grosse caisse et marque les contre-temps de deux doubles croches consécutives avec le *cross stick*, jeu surprenant pour une *one drop*, mais typique du *straight four* jamaïcain de la fin des années 1970¹⁶¹. La basse quant à elle démarre relativement bien selon les codes jamaïcains : simple, épurée, grave et puissante. Mais le bassiste, peut-être par ennui, ajoute rapidement des *ghost notes* et autres touches *funky*, qui l'éloignent du *groove* reggae. La guitare, dont le son est plus rock que

¹⁵⁹ Polo Hofer a chanté dans quatre formations successives avec lesquelles il a joué du reggae : Rumpelstilz, Polo's Schmetterding, Polo Hofer, et Polo Hofer & Die Schmetterband.

¹⁶⁰ cf. définition au point 2.3.b. du même chapitre.

¹⁶¹ cf. piste 6 des CD en annexe 2.

reggae, joue néanmoins le *skank* de façon très épurée et régulière. Les claviers en revanche ne remplissent pas le rôle rythmique qui leur est principalement attribué en Jamaïque, mais ornent la base rythmique par des nappes mélodiques. Pour finir, les percussions, *cabasa* et cloches, sont parfaitement jouées selon les codes reggae, ce qui fait que, dans l'ensemble, ce morceau sonne particulièrement bien reggae pour l'époque. Il apparaît toutefois sur une compilation rock, ce qui atteste que les frontières entre les genres, au début des années 1980, ne sont plus déterminantes. Le fait que ce morceau s'inscrive dans le territoire local par le son, le jeu, la langue et le propos, affirmant et revendiquant ainsi une identité suisse, est davantage significatif aux yeux des éditeurs. Le film dont provient cette bande-son se veut être une critique de la société de consommation du tournant des années 1980. Le reggae se retrouve ici bien adapté, non seulement dans sa forme musicale, mais aussi dans son message de fond.

Le dernier morceau de la face A, « Pass uuf Eddie! » du groupe Gibm, est l'archétype du reggae joué par des musiciens talentueux, ici provenant probablement du jazz, qui, par leur réinterprétation complexe, perdent l'essence du rythme reggae qui devient bancal et ramolli : exagération du ternaire, quasi absence du jeu de grosse caisse qui marque uniquement les premiers temps toutes les deux ou quatre mesures, timbres des instruments adoucis, survalorisation des solistes (guitare et vents) qui occupent le moindre espace. Cet enregistrement laisse transparaître une approche des musiciens très différente de celle qu'a eue, par exemple, Rumpelstilz. Les précurseurs bernois ne jouent à l'évidence pas du reggae comme les Jamaïcains. Mais ils ont su comprendre les codes idiosyncratiques du genre pour ensuite les adapter à leur musique. Je ne peux pas m'avancer sur les intentions des musiciens de Gibm, mais ce qui ressort de cet enregistrement est qu'il y a une volonté de s'approcher du reggae, sans pour autant en adopter les codes les plus essentiels.

Pour finir, la quatrième piste de la face B du disque, « Dä Polizischt Müller » du groupe Shnytsel Fryts, n'est globalement pas un reggae. Le rythme de batterie est clairement orienté rock, mais le jeu de la basse toutefois et, plus particulièrement encore, du piano laisse transparaître une nette influence jamaïcaine. En effet, le piano joue les accords, non seulement avec un placement rythmique sur le contre-temps, mais surtout avec un ressenti général proche du reggae.

Si tous ces groupes sont bel et bien des artistes rock et pas reggae, la présence accrue (plus d'un quart des morceaux de la compilation) des influences jamaïcaines prouve que le reggae, au

début des années 1980 est bien ancré dans l'esprit des musiciens suisses qui n'hésitent pas à y faire recours le temps d'une chanson, notamment dans la scène *mundart*, et que l'objectif n'est plus de s'inscrire dans un genre spécifique, mais de créer son propre son, et, ainsi, sa propre identité. Bien qu'il n'existe pas encore de groupe de reggae se revendiquant comme tel, le rythme jamaïcain a déjà réussi à fortement s'intégrer aux répertoires préexistants. Le fait que ces morceaux, décrits par les artistes eux-mêmes comme des « reggae d'occasion¹⁶² » (Eggenberg 1981), se retrouvent souvent en face A des *singles* que sortent les labels est particulièrement significatif. Cela devait être vendeur, ou du moins, à la mode¹⁶³. Avec le reggae *mundart*, les Suisses alémaniques ont parfaitement réussi à adapter le rythme caribéen au dialecte local, et ont ainsi plu à un public local. Ils sont parvenus à se créer une identité propre forte et à inscrire leur musique dans leur territoire. Cela corrobore le point de vue du producteur et musicien anglais Dennis Bovell :

Je pense que l'idée est de plaire à son audience locale. Vous faites du reggae, ne vous éloignez pas de vos fans, de vos amis. Vous devez d'abord plaire aux vôtres et ensuite, les gens de l'extérieur s'intéresseront à vous. Si vous essayez de plaire à tout le monde, vous finirez par ne plaire à personne¹⁶⁴. (Red Bull Music Academy 2004)

L'utilisation du *mundart* dans la scène rock va quelque peu diminuer avec le mouvement punk qui y voit trop l'image consensuelle de la génération précédente, celle de Hofer, qui, aux yeux des punks, cherchait plus le succès que la rupture avec la culture des élites (Grand & Tschan 2009 : 10). Sans que son utilisation ne disparaisse complètement, il faut attendre les années 1990 et 2000 pour que le *mundart* revienne en force, notamment dans le reggae avec des artistes comme Phenomden, Stereo Luchs, Elijah, ou Dodo qui rencontrent un franc succès et parviennent, grâce au dialecte, à entrer dans les hautes sphères de la musique pop suisse. Fait suffisamment rare pour être mentionné, Phenomden, en 2007, avec son deuxième album *Style-Generator*, reggae de bout en bout et entièrement chanté en *mundart*, atteint le disque d'or.

¹⁶² « Occasions-Reggae »

¹⁶³ Preuve en est les trois *hits* reggae de Polo Hofer.

¹⁶⁴ « I think the idea is to please the people at home. You're making reggae, don't alienate your keen, your folk. You have to please your people at home, and then other people outside will get to like it. If you try to please everybody, you're gonna end up pleasing nobody. »

2.3. *Punky reggae party* : les influences punk du reggae suisse

En 1977, Bob Marley, sans ses habituels Wailers, mais sous la houlette de son producteur d'antan, Lee « Scratch » Perry, sort le morceau « Punky Reggae Party ». Ode à la rencontre des milieux punk et reggae à Londres, Bradley en parle comme d'un « lamentable *single* » qui veut donner l'image d'« une authentique coalition sociale de défavorisés » (2017 : 519) unis pour renverser la société. Marley chante en effet :

New wave, new craze [...]
It's a punky reggae party [...]
Rejected by society, treated with impunity
Protected by my dignity, I search for reality [...]
Wailers will be there
The Damned, The Jam, The Clash [...]

Si ce texte idéalise peut-être le phénomène, il n'empêche que les punks londoniens, au moment où ce morceau est enregistré, fréquentent effectivement la communauté jamaïcaine et s'en inspirent (Hebdige 2008). Les Clash en sont probablement le plus célèbre exemple : ils copient en partie les codes vestimentaires des immigrés jamaïcains, écrivent sur des thématiques inspirées par cette communauté (leur *single* « White Riot » fait référence aux émeutes anti-raciales de 1976 dans le quartier de Notting Hill), reprennent et adaptent des classiques jamaïcains comme « Police & Thieves » de Junior Murvin ou « Armageddon Time » de Willi Williams, et travaille même avec le célèbre producteur jamaïcain Michael « Mikey Dread » Campbell, notamment sur le *single* « Bankrobber ». Le groupe féminin The Slits, dont le premier album a été produit par Dennis Bovell en 1979, se revendique ouvertement d'influence reggae (Sullivan 2013). The Ruts, sur leur premier disque *The Crack*, interprètent aussi des morceaux reggae. Il est donc évident qu'il existe des connexions entre les punks anglais et les immigrés jamaïcains. Bradley ne remet pas en cause cette idée-là, mais critique l'image de deux sous-cultures qui se seraient influencées réciproquement au sein d'un même mouvement uni : les Jamaïcains ont influencé la musique punk, mais l'inverse est moins évident. Le rythme *rub a dub* qui apparaît dès fin 1978¹⁶⁵ en Jamaïque, mais ne se popularise que vers 1980, serait-il dû aux adaptations rock blanches du reggae ? Difficile à dire, mais la question est intéressante. Il est assez certain que les disques en *mundart* de Polo Hofer ne sont pas

¹⁶⁵ Il est possible que ce rythme apparaisse déjà avant 1978, mais l'exemple le plus ancien que j'ai trouvé est le morceau « Pressure Rock » de Captain Sinbad & Sugar Minott, premier *hit* sur lequel joue le batteur Style Scott qui deviendra la référence en matière de *rub a dub*.

parvenus jusqu'en Jamaïque. Cependant, il sort en 1978 le reggae « Psycho-Motorische Wältschmärz-Reggae Nr. 117 » sur lequel le batteur joue une variante du rythme qui sera plus tard appelé en Jamaïque *rub a dub*. En effet, le *rub a dub* ressemble très fortement à un rythme de rock classique dont le tempo a simplement été divisé par deux. Il est assez probable que les batteurs jamaïcains se soient inspirés du rock pour créer ce nouveau rythme. De là à dire qu'ils ont été influencés par les adaptations reggae des rockeurs occidentaux, je ne saurais l'avancer.

Le punk n'a donc pas ostensiblement influencé le reggae jamaïcain. Il a néanmoins diffusé l'adaptation qu'il en a faite à un très large public. Tout d'abord par les groupes mentionnés précédemment qui, par leurs disques, mais surtout par leurs concerts, ont ouvert les oreilles d'un public, à priori peu enclin à aimer le reggae. Peu enclin, parce que les punks détestaient par principe les hippies, et que le reggae roots, avec son message d'amour, de paix et d'unité – adressé très concrètement au peuple jamaïcain alors en pleine guerre civile –, a souvent été amalgamé, lorsqu'il s'est diffusé dans le monde, au *peace and love* des « babas cool ». Les anglais qui côtoient la communauté jamaïcaine en donnent une autre image par leur adaptation punk : rapide, brutale, dénonciatrice. Les Clash, premier groupe punk anglais à se produire en Suisse, jouent au Kaufleute de Zurich le 1^{er} octobre 1977 : « Pour beaucoup de punks suisses, ce concert de The Clash a été une expérience marquante et a déterminé une certaine idée du punk » (Grand 2006 : 38). La musique des Clash fait alors figure d'exemple pour le punk suisse qui hérite, lui aussi, de couleurs jamaïcaines.

2.3.a. Reggae meets Punk à Zurich

À Zurich, le club gay¹⁶⁶ Hey est le premier lieu où musiques punk et reggae se rencontrent. Dès 1976, Rudolph Dietrich, alors guitariste au sein du premier groupe punk suisse, les Nasal Boys, y organise des soirées punk tous les mercredi de vingt heures à minuit. D'après Lurker Grand, le 13 juin 1979 « la “traditionnelle” disco punk au club zurichois Hey est remplacée par du reggae » (2006 : 192). La personne qui reprend cette résidence hebdomadaire au club Hey est Sandro Galli, plus connu sous le pseudonyme de Daddy Ital, fondateur du Jah Ital Hi-Fi, puis du Ital International Sound System qui deviendra finalement en 1989, The Roots Operator, People's Sound System. Mais d'après lui, le reggae n'est pas arrivé au club Hey en 1979 lorsque les punks ont arrêté leur résidence. Il commence à animer des soirées reggae dès 1977 et les quatre premières sont

¹⁶⁶ C'est un détail qui surprend quand on connaît le rapport des plus extrêmes qu'entretient la société jamaïcaine à l'égard de l'homosexualité.

intitulées « *Reggae meets Punk* » (Galli 2020b). Il partage alors les platines avec un autre DJ, lui jouant du reggae, l'autre du punk, alternant toutes les heures : « Les punks aimaient vraiment le reggae parce que c'était une musique révolutionnaire, contre le système » (Galli 2020a). La chronologie n'est pas très claire, mais une chose est certaine : les amateurs de reggae et de punk se sont retrouvés, quelque temps du moins, au même endroit et partageaient la même musique. Jusqu'à ce que la deuxième vague ska arrive d'Angleterre. Les punks ont suivi cette mouvance et se sont distanciés du reggae jamaïcain, alors que les amateurs du son jamaïcain, comme Galli, ont creusé davantage le reggae « des racines ». Que les punks aient apprécié le reggae ne signifie toutefois pas nécessairement que les amateurs de reggae de la première heure aient aimé le punk, comme en atteste la réaction du public au concert de Mother's Ruin, qui ouvre pour Burning Spear le 30 janvier 1981 au Volkshaus de Zurich : « Burning Spear de Jamaïque avec Mother's Ruin en ouverture du concert du Volkshaus de Zurich [:] là, les oeufs et les légumes ont volé parce que les *reggaemen* ont trouvé que Mōther's gâchait l'ambiance avec leur punk¹⁶⁷ » (Grand 2020). Les musiciens punks se font conspuer par le public reggae. Si le choix artistique des organisateurs de mettre, dans la même soirée, un groupe punk local en ouverture d'un groupe reggae international semble aujourd'hui décalé, il a tout son sens dans le contexte que je viens de décrire.

Autre connexion plus que surprenante entre punk et reggae : Paul Vajsabel, propriétaire du magasin de disques zurichois Music Market, crée le label Periphery Perfume pour sortir le premier disque punk de suisse joué par le groupe local Nasal Boys, *Hot Love*, le 20 novembre 1977. Il sort aussi l'année suivante les disques d'une figure importante de la scène punk zurichoise, Dieter Meier, et du projet dans lequel il apparaît, Fresh Color, puis en 1979 le premier disque du nouveau groupe de Meier, Yello. Ce label, véritablement orienté punk zurichois, sort cette même année le disque de reggae le moins probable qu'il soit : un maxi 45 tours du très obscur groupe du ghetto de Trench Town, Knowledge, le seul quintette vocal que connaît la scène jamaïcaine de l'époque. Le disque a vraisemblablement été produit par une Suissesse, Eira [Schader], ainsi que par Paul [Vajsabel] et un certain Roland. Ce sont les trois prénoms figurant sur la pochette du maxi, et il y a fort à parier qu'il s'agisse là de production exécutive et non artistique¹⁶⁸. En effet, ce disque présente deux superbes pièces de reggae roots enregistrées à Kingston, au Channel One Studio, par

¹⁶⁷ « *Burning Spear aus Jamaika mit Mother's Ruin als Vorgruppe im Volkshaus in Zürich [:] da flogen Eier und Gemüse, weil die Reggae-Leute fanden Mōther's verderben mit ihrem Pönk die Atmosphäre.* »

¹⁶⁸ Le disque est aussi sorti sur ce qui pourrait être le label du groupe, Knowledge College, et est distribué par le label de Marley, Tuff Gong.

la fine crème des musiciens de l'époque, « Man Talk Truth » et l'hymne roots « Let Us All ». D'après Ismail, Eira Schader aurait suivi son mari qui enseignait en Jamaïque et aurait monté un projet, en collaboration avec le producteur jamaïcain Tappa Zukie et la Croix-Rouge, ainsi qu'avec le soutien d'autres personnes en Suisse, dont Sandro Galli, pour aider les personnes âgées démunies du ghetto¹⁶⁹. Anthony Doyley, un des chanteurs de Knowledge, connaissait son mari. Elle lui aurait alors proposé de sortir l'album que le groupe venait d'enregistrer, dont sont extraits les deux morceaux du maxi (Ismail 2004 : 83). L'album complet paraît l'année suivante sur un autre label suisse, Roach. La raison pour laquelle cette dame a désiré sortir la musique de Knowledge reste mystérieuse, mais les faits sont là : une captation exceptionnelle de l'âge d'or du reggae roots dans sa forme la plus brute a été publiée sur un label de punk suisse en 1979. Cela signifie qu'il devait y avoir un public pour ce genre de production, et que la clientèle punk du label n'était probablement pas fermée à ce genre de son. Cette connexion est d'autant plus intéressante que Knowledge est un groupe proche du producteur Tappa Zukie, qui a produit le premier disque du quintette. Par ailleurs, Tappa Zukie, qui est aussi chanteur, semble avoir rencontré un véritable succès dans le milieu punk suisse, à en croire Galli : « Tappa Zukie était adoré par les punks ! Quand il a sorti son album, tous les punks de Suisse avaient une copie du disque à la maison » (Galli 2020). Knowledge et Tappa Zukie auraient également donné un concert ensemble au Gemeinschaft Zentrum de Zurich dans une petite salle communale de 300 places (Galli 2020).

2.3.b. L'influence de la vague two tone

Don Letts, dans le film *Rudeboy: The story of Trojan Records*, affirme que les Clash ont amené l'idée que les Noirs et les Blancs pouvaient faire de la musique ensemble, mais que ce sont les musiciens de la vague suivante qui ont fait de cette idée une réalité : le « two tone ». Comme son nom l'indique, il s'agit de deux tons, musicaux d'une part, le punk ou le rock d'un côté, le ska ou le reggae de l'autre, et de couleur d'autre part, le noir et le blanc. Hautement symbolique, l'unité de ces deux tons à travers la musique est un message fort pour l'Angleterre de la fin des années 1970 qui est sujette à un racisme latent (Don Letts in Davies 2018). Depuis la fin des années 1960 déjà, les skinheads fréquentaient les milieux jamaïcains, mais il a fallu attendre dix ans pour que Noirs et Blancs créent de la musique ensemble. Le mouvement two tone, avec en figure de proue le groupe

¹⁶⁹ Un centre pour personnes âgées nommé « Eira Schader Home for the Aged » semble toujours exister (Matthews 2014).

The Specials¹⁷⁰, mélange musiciens noirs et musiciens blancs sur un répertoire globalement ska, mais interprété avec l'esprit punk. L'accent idiosyncratique du *one drop* est remplacé par un jeu de batterie rock, mais le *skank* perdure, tout comme les sections cuivres importantes. Ce mélange s'inscrit parfaitement dans la mouvance new wave qui succède au punk et donne un nouveau souffle au ska qui, depuis l'avènement du rocksteady, est quelque peu délaissé. Le two tone va avoir un impact considérable sur la scène suisse, en Romandie particulièrement. Dès 1980, les Specials, en compagnie du légendaire tromboniste jamaïcain Rico Rodriguez, jouent au Montreux Jazz Festival qui « pour la première fois de son histoire [présente] des groupes new wave » (Elsener 2012 : 442). C'est donc dans la mouvance post-punk new wave que la musique jamaïcaine va connaître une deuxième phase d'adaptation en Suisse, à travers l'influence two tone. Ce nouveau style convainc particulièrement la scène suisse par son côté énergique et festif. En effet, les revendications politiques des punks sont une facette du mouvement, mais il ne faut pas omettre l'importance du côté récréatif : « Le punk se construit sur cette tension paradoxale entre fun et subversion. [...] Il y a du plaisir à ruer dans les brancards, et le simple fait de vouloir s'amuser est un scandale dans une société où l'ennui prédomine » (Raboud 2019a : 137-9).

Lorsque la scène punk se fragmente à la fin de l'année 1979, la musique absorbe de nouvelles influences des plus variées et les activistes de la première heure poursuivent leurs activités chacun de leur côté dans une myriade de styles hétéroclites rassemblés sous l'étiquette new wave (powerpop, powerbeat, cold wave, dark wave, musique industrielle, techno dance, Neue Deutsche Welle, etc.). Alors que la barrière de Rösti semble également se fragmenter, les premières traces de reggae apparaissent chez les musiciens romands. Ainsi une partie des musiciens des groupes punk genevois The Bastards et Jack & The Rippers forment The Zero Heroes et incorporent du ska et du reggae à leur répertoire, tout comme les Fribourgeois de The Tickets. À Zurich, Kurt Maloo du groupe Troppo, pionnier du punk, s'aventure dans le new wave-reggae avec le *single* « Giant Lady » dès 1979. Dans un autre domaine, l'activiste punk Buzz Maeschis, deviendra plus tard *selector* de reggae sous le nom Boss Hi-Fi et est, aujourd'hui encore, le principal programmeur des concerts reggae de la Rote Fabrik. La musique jamaïcaine connaît donc, grâce au two tone, un nouvel élan chez les musiciens suisses issus du punk ou lui succédant. Toutefois, il faut attendre encore quelques années pour que des groupes de reggae se revendiquant comme tels publient leurs premiers disques.

¹⁷⁰ Le nom du genre « two tone » provient du label fondé par le pianiste des Specials, Jerry Dammers : 2 Tone Records.

2.4. Le reggae, une musique à la mode dans l'*underground* musical suisse

Bob Marley meurt le 11 mai 1981. Alors que le reggae jamaïcain est en pleine explosion dans le monde entier, les médias voient déjà la fin d'un mouvement, ne sachant sur quelle tête déposer la couronne encore chaude du défunt roi. Sa mort, aux yeux du grand public et des industries culturelles, referme la porte qu'il avait ouverte. Pour les artistes qui n'ont pas su négocier le tournant dancehall, la seule possibilité demeure de tourner en Europe et aux États-Unis, dans les milieux *underground* qui se sont réellement attachés à la musique roots. Les affiches des concerts deviennent dès lors exceptionnelles pour les fans purs et durs, mais inaccessibles pour le grand public et les médias qui se désintéressent peu à peu de la chose. Le 27 septembre 1982, alors que le Volkshaus accueillait la veille Max Romeo, Horace Andy et Matumbi, Benni Vigne, journaliste du *Tages Anzeiger*, dans un article très critique sur la performance des artistes, s'interroge : « Le reggae est-il vraiment déjà devenu une pièce de musée ?¹⁷¹ » (Cité in Ismail 2004 : 92). Le ton est donné, le reggae n'intéresse plus ni les médias, ni les industries culturelles. Le Montreux Jazz Festival illustre parfaitement cette tendance : entre 1979, année du *boom* du reggae en Suisse, et 1984, le festival accueille chaque été une soirée reggae, puis fait une pause de quinze ans avant de s'y intéresser à nouveau.

Cependant, à la même époque, la musique new wave et la vague two tone déferlent sur le pays, cette fois-ci autant en Romandie qu'en Suisse alémanique. Les groupes locaux qui découvrent pour la première fois le ska n'hésitent pas à surfer sur cette nouvelle mode festive et dansante à laquelle ils s'identifient rapidement, comme en témoigne le musicien bâlois Beat Lüthi, guitariste et chanteur du groupe The Spots : « Après le punk, le two tone et le ska avec lesquels je me suis pleinement identifié sont arrivés¹⁷² » (Lüthi 2012 : 218). Une première adaptation de la musique jamaïcaine est faite par les Anglais du mouvement two tone, puis une seconde adaptation de la version déjà revisitée est encore effectuée lorsque le rythme jamaïcain est récupéré par les musiciens suisses. La musique qui en résulte est donc, le plus souvent, un mélange des nombreuses influences des différents membres des groupes dont le résultat ne peut être classifié simplement. La plupart des auditeurs, en dehors des musiciens eux-mêmes, n'y voit d'ailleurs aucun lien avec la

¹⁷¹ « [Ist] der Reggae tatsächlich auch schon "museal" geworden ? »

¹⁷² « Nach Punk kamen Two Tone und Ska, damit habe ich mich voll identifiziert. »

Jamaïque. À travers les cas précis suivants, je tenterai de faire ressortir les traits d'influence jamaïcains qui apparaissent dans la musique new wave de quelques groupes suisses du début des années 1980.

2.4.a. Slapstick

Issu de la scène bernoise, Slapstick est, à ses débuts, probablement la formation la plus reggae de la scène new wave suisse. Avant de monter le groupe, Peter Gurtner, guitariste, chanteur et compositeur, se rend aux États-Unis et à Londres où il y découvre Bob Marley, mais surtout le ska two tone. Cela tombe bien, car il est las du rock de la fin des années 1970 dans lequel les musiciens regardent leurs pieds en jouant ; il a besoin de nouveauté : « J'en avais assez du rock artificiel que je jouais depuis des années. Je voulais quelque chose avec plus de caractère : mon objectif était de trouver un son joyeux et effronté, et il devait être dansable également¹⁷³ » (Mumenthaler 2009 : 107). Dans l'esprit Kid Creole & The Coconuts, le groupe de Gurtner sort du lot, parce qu'il propose un vrai *show* scénique et met en avant deux chanteuses en plus du chanteur, fait inhabituel dans le milieu principalement masculin de l'époque. Slapstick mélange alors les influences de Kid Creole pour l'aspect scénique et du ska-reggae anglais pour la musique avec comme référence The Selecters, The Specials et UB40. Sans se prendre trop au sérieux, Gurtner veut faire une musique sur laquelle les gens peuvent s'amuser, rigoler. Le reggae pour lui est synonyme de soleil : « En Jamaïque, il doit y avoir beaucoup de soleil, c'est une île » (Gurtner 2020). Perçue comme exotique, la musique jamaïcaine est dès lors le parfait ingrédient à ajouter à sa mixture soul-funk pour obtenir une préparation « *ungewöhnlich bunte* », « inhabituellement colorée » (Mumenthaler 2009 : 108). En outre, il écrit des textes dans un mélange d'allemand, d'anglais, d'italien et de français, « pour que ça soit un peu plus rigolo » (Gurtner 2020). Ce plurilinguisme décomplexé est une force qui leur permet de jouer autant en Suisse alémanique qu'en Romandie, ce que très peu de groupes suisses allemands ont réussi à faire. Au début des années 1980, Slapstick, ovni du panorama musical suisse, est perçu comme le groupe le plus prometteur de la scène bernoise. Le magazine Music Scene titre l'article qu'il leur consacre : « La révélation de l'année¹⁷⁴ » (Raymondaz 1980 : 12). Il se produit d'ailleurs aux immenses OpenAir de Saint-Gall et Paléo Festival de Nyon. Résolument orienté *live*, Gurtner comprend rapidement qu'il faut tout de même sortir des disques

¹⁷³ « *Den Kunstroock, den ich jahreland gespielt hatte, war ich satt. Ich wollte etwas mit mehr Eiern: Ein fröhlicher, frecher Sound war mein Ziel, und tanzbar sollte er auch sein.* »

¹⁷⁴ « *Die Entdeckung des Jahres.* »

pour obtenir des concerts. Il convainc alors Eric Merz de produire le premier album du groupe. En 1982, Schnoutz Records sort le *single* « Walkman for Da C.I.A.¹⁷⁵ », un titre humoristique sur un excellent rythme reggae *rub a dub*. La batterie, autant dans le son que dans le jeu, pourrait avoir été enregistrée en Jamaïque. Le jeu est simple, humble, excessivement régulier, exactement comme les codes jamaïcains le veulent. Le son de la basse est également convaincant, grave, rond et puissant, toutefois le jeu du bassiste est un peu pressé et parsemé de doubles croches hasardeuses qui desservent le *groove* général. La guitare rythmique, quant à elle, est régulière et jouée avec conviction, le contre-temps est donc efficace, bien que le son, très propre aux années 1980, soit assez éloigné du reggae jamaïcain. Le *skank* perd également de son impact parce que le piano ne double pas la guitare. Cependant, l'orgue joue par moments le *shuffle*, ce qui n'était souvent pas le cas dans les disques de la décennie précédente. Slapstick propose donc une adaptation rythmiquement fidèle et très efficace de la musique jamaïcaine. La face B du 45 tours « Cheese's Was a Punk » est un morceau funk sur lequel la guitare joue le *skank*. L'album que publie Schnoutz Records quelques mois plus tard, *Ballando On The Wave*, contient quatre adaptations très explicites du rythme reggae ainsi que trois morceaux où l'influence jamaïcaine se ressent par la présence d'un *skank* de guitare. Dans l'ensemble, ce premier album de Slapstick est un bel exemple d'une musique très fortement orientée reggae, mais résolument originale et ancrée dans la scène locale par ses textes en trois des quatre langues nationales.



Fig. 6 : SLAPSTICK. 1982. « Walkman For Da C.I.A. ». Schnoutz Records, 6028 093. 7" Single – 45 RPM

¹⁷⁵ cf. piste 7 des CD en annexe 2.

2.4.b. The Tickets

Basés à Fribourg, les Tickets sont un des groupes phares de la scène new wave suisse. Grâce à des musiciens talentueux, dont le pianiste Dominique Torche, le quartette formé en 1978 se fait rapidement repérer et obtient un contrat avec la major CBS qui sort leur premier disque *0001* en 1980. Avant de sortir l'album, CBS tâte le terrain en sortant un *single* contenant les morceaux « Can't Feel » et « Shine On Me », deux new wave-reggae. Il est particulièrement significatif que, parmi les treize morceaux enregistrés pour l'album¹⁷⁶, la maison de disque ait choisi deux des trois compositions aux inspirations reggae. Ce mélange était vendeur et à la mode : « La maison de disque, CBS, trouvait très original ce mélange reggae-rock. Il y avait la couleur reggae, c'était ce nouveau genre, new wave. Comme dans Police » (Torche 2020). En effet, les Tickets sont parfois comparés au groupe de Sting, Police, qui eux aussi ont mis du reggae dans leur rock, en particulier dans le jeu de la batterie¹⁷⁷. Les Tickets font d'ailleurs trois fois l'ouverture des concerts de Police. Le morceau « Can't Feel¹⁷⁸ » est intéressant, car, à l'inverse de Slapstick qui joue un même rythme reggae du début à la fin de la chanson, les Tickets utilisent des éléments reggae sur certaines parties seulement. Ainsi l'introduction du morceau est jouée comme un rock, batterie rapide, à environ 200 BPM à la noire, basse et guitare plaquées sur les premiers temps. Puis, dès que le chant commence, le rythme est dédoublé. Le charleston ne change pas son battement de croches, mais la grosse caisse et la caisse claire sont frappées deux fois plus lentement, respectivement sur les premiers et troisième temps de la mesure en gardant un tempo à 200 BPM à la noire¹⁷⁹. La guitare, quant à elle, ne joue plus l'harmonie sur le temps, mais sur le contre-temps, ou plus exactement sur les deuxième et quatrième temps de la mesure pour garder le point de vue rock du tempo. Elle joue donc un *skank*, avec un son de guitare rock pour pouvoir, sur certaines parties, accentuer sèchement les deuxième et quatrième temps, et sur d'autres accentuer grassement tous les temps, voire même improviser un solo. De manière similaire, la basse alterne entre une ligne, certes pressée et très loin

¹⁷⁶ L'album contient douze morceaux, car « Shine On Me » ne se trouve que sur le *single*.

¹⁷⁷ Le batteur biennois Daniel Spahni, un des spécialistes de la batterie reggae en Suisse – il a notamment tourné avec Linton Kwesi Johnson et le Dennis Bovell Dub Band pendant plus de quinze ans –, parle en ces termes de sa découverte du rythme reggae par l'intermédiaire de Police : « Police, j'adorais ça. J'adorais comme ce batteur jouait et je me demandais d'où ça venait. Il y a complètement un truc reggae dans le jeu du batteur. Pour moi, c'est ce qui m'a mis sur la piste » (Spahni 2020).

¹⁷⁸ cf. piste 8 des CD en annexe 2.

¹⁷⁹ Ce qui explique pourquoi les musiciens issus de la scène rock comprennent le *one drop* comme un accent sur le troisième temps. Ils sont habitués à compter la musique deux fois plus vite que les Jamaïcains.

d'une interprétation jamaïcaine, mais laissant des respirations comme cela doit être le cas dans du reggae, et une ligne beaucoup plus rock dans laquelle toutes les croches sont jouées sans aucune pause.

Le morceau, dans sa globalité, est construit sur une alternance de parties reggae, les couplets, et de parties rock plaquées ou déchaînées, les refrains, ponts et solo. Cette utilisation astucieuse des variations de tempi, ou plutôt de ressentis, puisque le tempo reste à 200 BPM du début à la fin, apporte de la dynamique au morceau, ainsi qu'au concert. En effet, à une autre échelle, les concerts sont construits sur le même principe de variation : « Les gens, on les prenait d'abord gentiment avec des morceaux plus doux comme "Just A Feeling", et ensuite on finissait avec des trucs qui massaient un peu plus à la fin. Commencer relax avant d'envoyer la sauce » (Torche 2020). Le morceau « Just A Feeling » est lui aussi un reggae, encore plus clairement que « Can't Feel », et est construit sur le même principe de variation. Pourquoi alors mettre du reggae dans le rock plutôt qu'autre chose ?

Le reggae était ambient et comme on faisait du rock, on a intégré ça par *feeling*. Il y avait pas mal de reggae qui passait sur les ondes, alors ça nous a influencés. Et c'est pas seulement grâce à la radio, on connaissait aussi [cette musique] par les disques. Bob Marley, ça a été une sacrée révélation. [...] C'était intéressant de marier le rythme reggae avec des mélodies plus rock. Ça marchait bien. [...] Et je pense que Bob Marley s'est beaucoup fait influencer par le rock dans ses arrangements. Ça a été fait dans des super studios avec des super ingénieurs, donc c'était juste top. (Torche 2020)

En effet, Marley et Blackwell, en incorporant des éléments rock dans le reggae, atteignent un public qui reconnaît des codes qui lui sont familiers. Ce public peut ensuite plus facilement récupérer les éléments novateurs qui lui parlent et, dans un processus inverse, les intégrer dans sa musique. C'est ce que font les Tickets qui connaissent un vrai succès grâce à ce style rock-reggae. Ils tournent dans toute l'Europe, font, dès 1980, un passage remarqué au Montreux Jazz Festival et des premières parties d'artistes prestigieux comme Police, Madness, The Specials, Joe Jackson ou Rory Gallagher, et, à la sortie du second album, *Nobody's Children*, effectuent une tournée de trente-trois dates en Allemagne. Malheureusement, le groupe voit un peu grand, mobilise une infrastructure trop conséquente et ne parvient pas à remplir suffisamment les salles étrangères pour être rentable. Leur deuxième maison de disque, Ariola, refuse d'investir davantage, ce qui précipite la fin de l'aventure.

Dominique Torche m'explique, lors de notre entretien, pourquoi il n'a jamais voulu faire des morceaux strictement reggae :

Si je fais du reggae, il sera pas vrai par rapport à la culture, je suis pas rasta moi. La musique appartient à ceux qui la font et à ceux qui ont le *feeling* pour. Moi je pourrais bien accompagner Bob parce que je sens son truc, mais créer ce qu'il a créé, c'est déjà tellement bien que je vois pas l'intérêt de faire quelque chose dans le même style. D'essayer de faire mieux. Il y a plein de groupes qui essaient de faire du reggae, mais c'est pas terrible quoi. Burning Spear, Peter Tosh... Ouais, ça va quoi, c'est pas terrible. (Torche 2020)

Beaucoup d'éléments intéressants apparaissent ici. Torche dit qu'il ne se sentirait pas légitime, par rapport à la culture rasta jamaïcaine, de faire du reggae. De son point de vue, être rastafari est une condition *sine qua non* pour jouer cette musique (et pas seulement du *bon* reggae puisque Peter Tosh et Burning Spear sont rastafari et qu'il trouve leur musique « pas terrible ») et apporterait une garantie d'authenticité ; la musique serait « vrai[e] ». Il y aurait donc une part d'appropriation culturelle malvenue dans le fait de jouer de la musique jamaïcaine comme des Jamaïcains, tout en n'étant « pas rasta ». En revanche, ne prendre que certains éléments, les sortir de leur contexte et les retravailler à sa façon pour les incorporer dans un autre genre musical ne semble pas lui poser problème. Je ne pense pas que l'une ou l'autre des deux approches soit plus juste ou plus critiquable, mais cette vision m'interpelle, car il me semble que jouer de la musique jamaïcaine à la façon des Jamaïcains, mais sans prétendre en être un pour autant, en l'appréhendant dans sa globalité, c'est-à-dire en respectant au mieux les codes du genre qu'ils soient rythmiques, mélodiques, structurels, ou liés aux timbres des instruments, à la technique de prise de son, au support de diffusion, ou au lieu de diffusion, représente justement une approche respectueuse de la culture jamaïcaine, que l'on soit rastafari ou pas (le reggae, même jamaïcain, n'est souvent pas rasta). En revanche, « voler » les traits caractéristiques d'un répertoire pour alimenter sa propre créativité musicale, peut être perçu comme irrespectueux. Cependant, les répertoires musicaux, de tous temps, en tous lieux, se sont toujours influencés les uns les autres, donc la notion de musique « pure » ou « authentique » est problématique et n'a pas ici un réel intérêt¹⁸⁰. Ce qui est intéressant est le discours produit par Torche sur cette notion d'authenticité.

En outre, il ne voit pas d'intérêt à faire la même chose que Marley, parce que, implicitement, jouer la même musique signifie, aux yeux de Torche, « essayer de faire mieux », ce qui, il faut

¹⁸⁰ Pour plus de détails sur la question d'authenticité dans les musiques noires, cf. GILROY Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge Mass. : Harvard University Press. 261 p.

l'admettre, est difficile dans le cas de Marley. Dans cette optique-là, la seule façon d'envisager la production musicale est d'être le meilleur dans son style ou de faire quelque chose qui n'a pas déjà été fait, évitant ainsi le risque de faire moins bien que les autres. Si cette approche pousse à la créativité personnelle et au surpassement de soi, elle ferme également de nombreuses portes et va contre le développement de l'idée de scène, au sens de mise en réseau d'acteurs, qui partage la même musique et se stimule ainsi créativement par son dynamisme.

Pour finir, le propos qu'il tient sur la qualité du reggae de Peter Tosh et Burning Spear – hormis le fait que plus d'un amateur de musique jamaïcaine serait outré par un tel propos –, montre qu'il ne s'est pas véritablement penché sur cette musique, mais qu'il s'est limité à ce que les médias lui proposaient, c'est-à-dire Bob Marley. Le reggae de Marley est différent parce qu'il est entouré de musiciens exceptionnels au style immédiatement identifiables, les frères Carlton et Aston Barrett, respectivement batteur et bassiste, et qu'il n'a pas, ou peu, suivi l'évolution musicale jamaïcaine des années 1970. Cependant, non seulement Tosh chante et joue sur les deux premiers albums des Wailers pour Island Records, mais ce sont aussi pratiquement les mêmes musiciens qui jouent sur son premier album solo, *Legalize It*. Par la suite, Peter Tosh est accompagné par Sly & Robbie, le groupe le plus demandé de Jamaïque, notamment par les artistes étrangers comme Serge Gainsbourg, Bob Dylan, ou Grace Jones. Quant à Burning Spear, il est, dans les années 1970, lui aussi accompagné par une partie des musiciens de Marley qui jouent dans les Black Disciples, et si son reggae est beaucoup moins rock que celui de Marley, il est en revanche d'une intense profondeur. Le propos de Dominique Torche démontre soit qu'il aime très peu cette musique – ce qui n'est à priori pas le cas puisque Marley a été « une sacrée révélation » –, soit qu'il n'est jamais allé au-delà de ce que les industries culturelles ont promu.

2.4.c. Aquarius Studio et la scène genevoise

Genève connaît une forte production musicale dès le début des années 1980, notamment grâce au studio d'enregistrement Aquarius. Situé dans le quartier des Pâquis, l'Aquarius Studio accueille des artistes de renom comme John McLaughlin et son groupe indien Shakti en 1977, et devient rapidement une référence pour la production de variété française grâce au duo Jean Ristori, ingénieur du son résident, et John Woolloff¹⁸¹, guitariste, arrangeur, compositeur de génie. Le studio travaille principalement pour les majors françaises, dont WEA Records, mais quelques groupes

¹⁸¹ Woolloff est notamment célèbre pour avoir enregistré le solo de guitare du morceau « L'Aziza » de Balavoine.

locaux y enregistrent également. Ainsi, plusieurs disques aux influences jamaïcaines sont produits dans ce studio. Outre les Tickets qui y produisent leur premier album, un autre groupe phare de la scène new wave suisse enregistre des morceaux aux couleurs reggae au studio Aquarius : The Zero Heroes.

2.4.c.1. The Zero Heroes

Les genevois de Zero Heroes sont issus de trois formations punk : Sandro Sursock provient des Bastards, Babine et les frères Francis et John Seilern de Jack & The Rippers, et Paul Zouridis de Banzai. Ce groupe a la particularité d'être composé de punks de bonne société : Sursock est le beau-fils de Sadruddin Aga Kan, et les frères Seilern, dont le titre complet est en réalité Comtes de Seilern et Aspang, sont issus de la haute aristocratie autrichienne. Le producteur de leur premier album, Yves Menestrier, animateur de l'émission musicale de la télévision suisse Rock et belles oreilles plus connu sous le pseudonyme Docteur Minestrone, les décrit comme des « punks de luxe [qui] connaissaient toute la *jet set* » (Menestrier 2020). Sursock est notamment un ami privilégié du guitariste des Rolling Stones, Keith Richards, lui-même très versé dans le reggae, puisque les Stones ont enregistré un disque en Jamaïque, puis publié plusieurs albums de Peter Tosh, dont *Bush Doctor* sur lequel Richards joue de la guitare et Mick Jagger interprète en duo avec Tosh « Don't Look Back ». Les Zero Heroes, sous l'influence de Richards, d'après Menestrier, produisent donc une musique où le reggae se fait clairement ressentir. Sursock dit « [avoir] surfé sur la vague ska » (Sursock 2006 : 101) pour leur premier *single* « No Illusion » sorti en 1980. En effet, l'influence two tone se fait clairement ressentir. Il décrit aussi le mélange d'influences de leur premier album *Crash Boom Bang* : « Ska, rockabilly, reggae, slows, rhythm'n'blues : on retrouvait nos racines pour les adapter à aujourd'hui, sans complexes ni *a priori*. La pure joie de créer, de se défouler » (Sursock 2006 : 101). Le processus de création est clair et représentatif de l'état d'esprit des musiciens suisses de la scène new wave : s'inspirer de tous les styles musicaux qu'ils apprécient et en faire leur propre mélange pour obtenir un son original, caractérisé par sa diversité, tout en gardant une énergie punk. Pour le batteur Paul Zouridis, intégrer du reggae et du ska à leur répertoire était « une façon créative d'élargir un peu les frontières de la musique » (Zouridis 2020).



Fig. 7 : THE ZERO HEROES. 1983. « Crash Boom Bang ». Jungle Records S.A., SI 0040. 7" Single – 45 RPM

Ainsi, le morceau « Crash Boom Bang¹⁸² », sous une apparence rock, laisse transparaître une forte influence reggae. L'introduction est menée par le piano seul qui joue, à la main gauche, les basses sur les temps et, à la main droite, les accords sur les contre-temps, ce qui rappelle déjà un balancement proche du reggae. Lorsque le reste des instruments entre en scène, la guitare rythmique accentue sèchement le même contre-temps que le piano ce qui ne laisse plus de doute quant à la référence au *skank* jamaïcain. La basse double les notes graves du piano sur les temps. Cela accentue davantage l'effet de balancement. Cet effet, toutefois, est très loin du rythme syncopé du reggae parce que les lignes de basse jamaïcaines ne se contentent généralement jamais de jouer les premiers temps uniquement. La répétition d'un ostinato syncopé est indispensable pour obtenir le *feeling* du rythme reggae. La batterie, finalement, joue un rythme de rock classique qui double le tempo lent du reggae. La caisse claire est alors frappée en même temps que le contre-temps de la guitare et du piano. Cela a pour effet de masquer l'influence reggae. Alors que le tempo de l'introduction semble annoncer un reggae à 65 BPM à la noire, une fois que la batterie joue son rythme, le morceau ressemble davantage à un rock à 130 BPM. L'influence reggae est donc évidente, mais elle est habilement incorporée dans un rythme rock qui la dissimule en arrière-plan. Autre point à noter dans cette superposition entre un rythme reggae et un rythme rock, Sly Dunbar, batteur de Peter Tosh sur l'album *Bush Doctor* notamment, joue exactement ce même rythme dès 1978. Ainsi, sur le morceau « Don't Look Back » de Tosh et Jagger, Dunbar double le tempo de son

¹⁸² cf. piste 9 des CD en annexe 2.

jeu de batterie et accentue les *skank* avec sa caisse claire, tout comme Zouridis dans « Crash Boom Bang ». Si d'après ce dernier, il s'agit d'une coïncidence, il semble peu probable que Sursock, en composant ce « Crash Boom Bang », n'ait pas eu connaissance du morceau de Tosh et Jagger puisqu'il fréquentait Richards dans les années où *Bush Doctor* est sorti. La composition de Sursock serait donc le fruit d'allers-retours multiples entre le reggae jamaïcain et le rock occidental. Les Zero Heroes ont ensuite sorti plusieurs morceaux rock dans lesquels du reggae est incorporé, notamment « Freedom Fighters » dont la construction en alternance de parties rock et de parties reggae rappelle la musique des Tickets et laisse transparaître une forte influence du groupe anglais UB40.

2.4.c.2. Bernie Constantin

Production incontournable du studio Aquarius, le single « Switzerland Reggae¹⁸³ » du valaisan Bernie Constantin a été un des plus gros succès commerciaux suisses du début des années 1980. Lorsque l'on évoque les termes « reggae » et « Suisse », la plupart des Romands pensent inmanquablement au tube de Constantin. Pourtant, celui que les journalistes de la RTS appellent « l'iguane des Alpes » (Les archives de la RTS 2018) a toujours été clair sur le fait que ce morceau n'était qu'une « plaisanterie » (Constantin 2020). En effet, dans la chanson, il raconte sa vie sur les alpages :

Ce que je raconte : « *Spaghetti on the rocks in the morning* au pays des rhododendrons », j'étais sur les alpages, on faisait de la raclette et tout ça, des spaghetti « on the rocks », il y avait des rochers, et juste au-dessus des rhododendrons. Je plaisantais simplement avec des copains chez moi, à la maison. (Constantin 2020)

Pourquoi alors avoir mis le terme reggae dans la chanson ? « Du reggae ? C'est le hasard, je sais pas. J'ai fait un *hit* sans faire exprès ! » (Constantin 2020). Il aimait toutefois Bob Marley, car il y avait un côté rock chez lui. S'il ne sait pas pourquoi il a mis le terme « reggae » dans sa chanson, son arrangeur au studio Aquarius, John Woolloff, se souvient pourquoi il en a mis dans la musique : « Constantin avait le texte "Switzerland Reggae", il fallait donc faire un arrangement un peu reggae derrière. Mais ce morceau, c'était un gag plus qu'autre chose » (Woolloff 2020). L'arrangement musical est effectivement lui-aussi peu sérieux. La rythmique est composée de deux guitares qui

¹⁸³ cf. piste 10 des CD en annexe 2.

jouent un *skank* excessivement ternaire ainsi que d'une ligne de basse très, voire trop aérée, et d'une batterie pratiquement absente qui marque occasionnellement le premier temps de sa grosse caisse, comme si les codes jamaïcains avaient été poussés à l'extrême pour créer un effet parodique. En outre, lorsque le refrain chante « *this is the Switzerland Reggae* », les quelques éléments reggae disparaissent au profit d'un arrangement entièrement rock. La musique contraste alors avec le message du texte et accentue la dimension parodique.



Fig. 8 : CONSTANTIN. 1982. « Switzerland Reggae ». Jungle Records S.A., SI DL 001. 7" Single – 45 RPM

Ce super *hit*, initialement paru sur le label Jungle Records de Menestrier, est immédiatement réquisitionné par la major Warner qui en vend plus de 500'000 exemplaires (Constantin 2020). Ce « Switzerland Reggae », qui n'a finalement de reggae que le titre, est alors une double malédiction. D'une part, Constantin est catalogué comme un artiste reggae, alors qu'il n'aime pas particulièrement cette musique et se revendique ouvertement rock : « Me fait chier cette étiquette "Switzerland Reggae". Vivement le 33T., qu'on comprenne que j'aime le rock'n'roll!! » (Duplan 1982 : 5), et d'autre part, à travers son titre, ce morceau a diffusé dans toute la francophonie une image erronée de ce qu'est le reggae en général, et le reggae suisse en particulier. Constantin fait même des apparitions télévisées où il est entouré de danseuses en costumes folkloriques suisses et où il présente son morceau avec son humour décalé comme « un nouvel hymne national pour les jeunes suisses en tout genre, y compris lors de la compositon bovine et les sociétés d'admiration mutuelle, tout y passe » (Les archives de la RTS 2018). Le succès de ce « reportage sociologique sur ceux qui se défoncent la calebasse » (Duplan 1982 : 5) est si important que le

morceau impact durablement les mentalités à tel point que, aujourd'hui encore, pour beaucoup, « Switzerland Reggae » est synonyme de reggae suisse.

2.4.d. *White spliff reggae*

Woolloff a produit du reggae au studio Aquarius avec Constantin, les Zero Heroes, ou encore un canadien nommé Dave Te'Kannon quelques années plus tard, mais il est aujourd'hui assez critique sur ce travail :

C'était un peu une mode dans les années 1980. Il y avait énormément de « faux reggae » comme je dirais. Le vrai reggae, c'est jamaïcain. Le *beat* de la batterie et de la basse, on pensait que c'était du reggae, mais c'était pas vraiment du reggae pour moi. Moi j'ai jamais vraiment fait du vrai reggae. (Woolloff 2020)

Ce que Woolloff qualifie de « faux reggae » est ce que les musiciens du genre de la scène neuchâteloise appellent le « *white spliff reggae* », c'est-à-dire le reggae joué par des musiciens issus du rock, généralement blancs de peau, et assez éloigné du son jamaïcain. L'interprétation du trio rythmique batterie, basse et guitare sonne crispée, non naturelle. Nina Hagen et son « African Reggae » entre dans cette catégorie, tout comme les exemples des Rolling Stones ou de Led Zeppelin¹⁸⁴ évoqués précédemment, ou encore l'artiste autrichien Wilfried et son titre évocateur de 1980 « I've Got To Have A Reggae On My LP ». Ce dernier, sur un ton humoristique, explique dans sa chanson que tous les artistes de son temps ont des morceaux reggae sur leurs disques et qu'il doit faire de même pour rester dans la course. Ce morceau atteste les dires de nombreux informateurs qui m'ont affirmé qu'au tournant des années 1980, le reggae était une musique à la mode, qu'elle était diffusée partout, notamment sur les radios, et qu'il était dès lors naturel d'en mettre un peu dans sa propre musique¹⁸⁵ (Torche 2020, Woolloff 2020, Zouridis 2020, Menestrier 2020).

Cette appellation *white spliff reggae* est assez péjorative et ne rend pas justice aux quelques bons disques aux influences reggae produits par des musiciens suisses durant la période new wave,

¹⁸⁴ Alain Salvi, grand collectionneur de disques, notamment jamaïcains, ayant participé à l'éclosion de la scène reggae neuchâteloise, décrit la tentative reggae de Led Zeppelin en ces termes : « C'est pas méchant, c'est fait avec un bon esprit, mais ça sonne bancal, ça n'a pas de *groove*, c'est pas dansable. Non, mais non, ça ne va juste pas » (Salvi 2020).

¹⁸⁵ Ce point de vue mérite d'être nuancé, car si les amateurs de rock voient du reggae partout au début des années 1980, les amateurs de reggae trouvent que le genre est encore très peu accessible. Alors que Menestrier estime qu'il « y avait tout Island et tout Virgin » dans son magasin Back To Mono à Genève, Salvi trouve qu'il « n'y avait *que* Island et Virgin, et pas d'imports jamaïcains » chez les quatre disquaires de Neuchâtel. Les deux sont d'accord pour dire qu'Island Records et Virgin étaient distribués en Suisse, mais, alors que le premier trouve cela conséquent, l'autre trouve cela insuffisant.

comme le premier album de Slapstick ou le surprenant « I Feel Like A Woman » du groupe de Kiet Tuan Nguyen et Léo Zouridis, frère de Paul, Casino Royale. Une vingtaine d'années plus tard, un groupe de musiciens basé à Neuchâtel, Moonraisers, récupère l'appellation et la tourne en dérision dans le morceau « White Spliff » en chantant ironiquement : « Le *white spliff* ne sait pas jouer du reggae, c'est pour cela que je chante ce morceau. [...] Quand ils entendent ce que je joue, ils veulent mes morceaux, et quand ils voient mon visage, ils s'en vont¹⁸⁶ ». Alors un des groupes de reggae les plus à succès du pays, les Moonraisers, en s'inscrivant dans leur territoire par la revendication de leur origine suisse et blanche, critiquent les amateurs de musique jamaïcaine qui soutiennent que des Suisses ne peuvent pas faire du bon reggae.

Pour finir, il est encore important de noter que, si les musiciens du mouvement new wave suisse ont apprécié la musique jamaïcaine et ont, comme dit Sursock, « surfé sur la vague » au début des années 1980, cette mode a été passagère et ne s'est pas durablement instaurée. Slapstick, malgré un premier album très reggae, se dirige vers une autre voie pour les deux disques suivants, Constantin ne fait plus jamais, durant le reste de sa carrière, « l'erreur » de rapprocher sa musique d'une étiquette reggae, et les bernois d'Ex-trem Normal, alors qu'ils touchent au reggae sur leur premier disque de 1983, n'abandonnent plus le style par la suite, à la grande différence de la génération précédente représentée par Polo Hofer qui a, jusqu'à la fin de sa carrière, enregistré des morceaux reggae sur ses disques. Le répertoire de phonogrammes¹⁸⁷ montre que dès 1986, les disques aux influences reggae enregistrés par des groupes new wave se font plus rares et sont progressivement remplacés par des productions qui se revendiquent ouvertement reggae. Il faut ajouter à cela l'hypothèse que les groupes new wave ou rock sont probablement restés moins attachés au vinyle que les groupes et producteurs de reggae qui étaient connectés à la scène jamaïcaine. Il est possible que des groupes non reggae aient occasionnellement sorti des CD contenant des influences reggae après 1986.

2.5. Un nouveau champ d'exploration

Les groupes new wave ont vu dans la musique jamaïcaine une source d'inspiration musicale, certes, mais ils ont surtout profité d'un courant à la mode et ont été largement soutenus par les

¹⁸⁶ « *White spliff can't play the reggae, that's why I sing this song. [...] When they hear what I play, they want my songs, and when they see my face, they are gone.* »

¹⁸⁷ cf. annexe 1.

maisons de disque qui y voyaient un filon rentable. Comme le rappelle John Woolloff, « les maisons de disque voyaient qu'elles pouvaient se faire de l'argent, que le reggae marchait bien, elles ont donc foncé : reggae en face A ! » (Woolloff 2020). Toutefois, au sein des musiques dites *underground*, il existe aussi un courant, particulièrement hétérogène, dans lequel des musiciens lettrés – à l'opposé des punks sur ce point-là – sont avant tout stimulés par la création et l'ouverture de nouveaux horizons sonores. Il s'agit de ce qui est parfois appelé « musique d'avant-garde », « expérimentale » ou simplement « rock progressif ». À la différence des musiques savantes ou classiques contemporaines, les musiciens qui pratiquent ces répertoires expérimentaux s'inscrivent dans la mouvance générale pop au sens où elle a été définie précédemment et se trouvent souvent à la frontière des genres, évoluant dans différents groupes, jouant différents répertoires. La région de Neuchâtel, bien qu'elle ne soit pas la seule, a donné naissance à plusieurs formations qui ont été marquées par le reggae, plus ou moins fortement, et qui sont celles qui vont m'intéresser ici.

Débile Menthol est le groupe phare de la scène *underground* neuchâteloise du tournant des années 1980. Leur premier disque, *Emile au jardin patrologique*, est d'ailleurs la raison pour laquelle le label zurichois Recommended Records, plus connu sous le nom RecRec, voit le jour en 1981. Si Débile Menthol ne va jamais ouvertement aborder des compositions reggae sur ses disques, Cédric Vuille, le clarinettiste du groupe, se souvient que le reggae, dans sa version dub en particulier, était très présent dans le quotidien des musiciens, notamment dans le bus lors des déplacements de tournée :

J'ai été fasciné par Perry, le son, le dub, les bruits : les grincements de portes, les vaches, ... Pour les gens qui avaient de l'intérêt dans les musiques alternatives, c'était du pain béni de trouver un mec en reggae qui était un peu cinglé, qui faisait des trucs bizarres. Donc ça nous a bien plu ! [...] Le dub m'a beaucoup intéressé parce que c'était de la composition en éliminant. D'habitude, on compose en ajoutant, mais le dub enlève. Je trouve ça très proche de la musique d'Erik Satie où il y a beaucoup de vide, beaucoup d'espace pour apprécier les dissonances. J'ai beaucoup aimé dans le dub l'espace et la profondeur. Ce qu'il y a peu en général dans le rock. (Vuille 2020)

En effet, le dub, dans sa technique de déconstruction sonore et dans les ajouts de sons concrets que certains pionniers, Lee « Scratch » Perry en tête, ont expérimentés, se rapproche énormément des musiques expérimentales savantes, notamment de la musique concrète de Pierre Schaeffer. Le rôle créatif de l'ingénieur du son dans une musique pop, notamment par l'utilisation exagérément abusive des effets spatio-temporels que sont l'écho et la réverbération, a naturellement

interpellé, puis inspiré les musiciens à la recherche de nouveaux horizons sonores. Tout un nouveau champ d'exploration s'ouvrait à eux. C'est pourquoi, lorsque Débile Menthol s'arrête, Vuille, qui « [a] découvert le reggae par le prisme de Lee Perry » (Vuille 2020), incorpore de la musique jamaïcaine dans son nouveau projet, L'Ensemble Rayé, que Horner décrit comme « l'autre grande légende de *l'underground* neuchâtelois » (Horner 2013 : 84). Ainsi, dès le premier album *Même en hiver*, un morceau s'attelle à revisiter le reggae dans une version en 5/4 déroutante, et l'utilisation des effets spatio-temporels sur l'ensemble du disque laisse sans l'ombre d'un doute transparaître l'influence des pionniers du dub. Par la suite, sur chacun des disques du groupe, figure au moins un morceau reggae ou ska.

Issu du même cercle de musiciens proches de Débile Menthol, Victor de Bros, plus connu sous le pseudonyme de Fizzè, a également abordé le reggae, mais cette fois-ci beaucoup plus ostensiblement, puisqu'il a sorti un triptyque de compositions hétéroclites réunissant de grands musiciens jamaïcains et de grands musiciens issus de registres musicaux radicalement différents. De Bros est multi-instrumentiste et ingénieur du son. Il sort son premier disque de musique expérimentale, *Kulu Hatha Mamnua*, sur son label Mensch en 1986, puis arrive l'année suivante au reggae par un jeune groupe neuchâtelois, le Heart Beat Band, dont je reparlerai plus loin. Entre 1987 et le début des années 1990, il se rend plusieurs fois en Jamaïque, d'abord pour découvrir cette musique et apprendre à la mixer, puis pour y enregistrer des musiciens sur ses compositions. Il rencontre ainsi des vieilles gloires de la musique jamaïcaine de la fin des années 1950 à 1980 qui se trouvent dans des situations précaires suite à l'avènement de la musique digitale. Le reggae le fascine par son rythme simple et efficace :

Dans le reggae, c'est le véhicule rythmique qui m'a complètement séduit. J'ai vu que c'était hyper minimaliste, mais complètement efficace et que cela me permettait à moi, – qui aime beaucoup les orchestrations très opulentes, avec des instruments aussi barges que possible, tout ce qui fait des sons, – d'orchestrer autant que je voulais. Avec la rythmique reggae, il y a toujours de la place pour des instruments et comme j'ai beaucoup de potes musiciens, je les fais jouer dessus. [...] Ce qui m'intéresse c'est d'utiliser la base rythmique et ensuite de développer des harmonies qui n'ont rien à voir dessus. (De Bros 2020)

Il enregistre alors – individuellement la plupart du temps – le tromboniste Rico Rodriguez, les saxophonistes Dean Fraser et Deadly Headly, le batteur Leroy « Horsemouth » Wallace, le bassiste Robbie Shakespeare, le pianiste Pablove Black, le guitariste Earl « Chinna » Smith, le

percussionniste Noel « Scully » Simms, ainsi que Lee « Scratch » Perry ou les anglais Dennis Bovell ou Linton Kwesi Johnson sur des dizaines de morceaux différents. Par-dessus ces prises, il y ajoute des pistes supplémentaires de musiciens aussi variés et célèbres que Taj Mahal, Barbara Dennerlein, Steve Gregory, Georgie Fame, ou Tobias Morgenstern pour n'en citer que quelques-uns. La combinaison de tous ces individus donne une musique surprenante, largement expérimentale, qui s'appuie sur une base rythmique reggae très solide puisqu'elle est, la plupart du temps, jouée par les maîtres du genre, mais qui développe des constructions harmoniques et mélodiques complexes à travers ces « orchestrations opulentes ». De Bros mène ce grand projet de rencontres musicales intitulé Peeni Waali sur presque une décennie et trois albums : *A Magic Meeting*¹⁸⁸ (1990), *The Return* (1997), *The Eve Of Peeni Waali* (2000)¹⁸⁹. Il est vrai que la base reggae passe parfois au second plan, les couches d'arrangements étant nombreuses, mais cela ne fait qu'étayer le but du producteur qui n'est en aucun cas de produire du reggae comme le font les Jamaïcains, mais plutôt de réunir des individualités autour d'une musique commune, dans l'idée de créer librement, sans aucune frontière stylistique. Or il se trouve qu'aux yeux de Victor de Bros, le rythme reggae est le parfait véhicule pour mener à bien sa tâche, car cette musique est par nature proche des musiques d'avant-garde :

Il y a toujours eu une relation très proche entre le reggae et la musique d'avant-garde, parce que le reggae, quelque part, c'est aussi une musique non conforme. Il y a aussi toujours eu un côté rebelle. L'avant-garde, c'était des gens qu'on poussait dans un coin : « Va accorder ton instrument, va répéter... » nous disait-on. Donc bien sûr, c'est un milieu où il y a eu beaucoup de gens qui écoutaient aussi du reggae. (De Bros 2020)

De Bros évoque ici l'idée que ces musiques, par le fait qu'elles étaient marginalisées, finissaient par se développer dans des réseaux communs, ce qui expliquerait qu'elles s'influençaient donc les unes les autres et que les frontières entre les genres étaient plus perméables. *L'underground* musical suisse des années 1980 était alors une vaste scène pop dans laquelle les influences de répertoires nombreux et variés circulaient librement.

¹⁸⁸ cf. piste 11 des CD en annexe 2.

¹⁸⁹ Seul le premier disque figure dans le répertoire de l'annexe 1, car les suivants ne sont parus qu'en CD.

2.6. La Jamaïque et sa musique, symbole d'exotisme ?

L'approche adoptée dans ce chapitre, qui a consisté à observer l'adaptation de la musique jamaïcaine en Suisse à travers l'influence du mouvement punk, met principalement en lumière la réception qu'ont réservée les Suisses au message rebelle et contestataire de cette musique. Le côté festif et dansant lié à la vague de ska two tone est également ressorti, mais il serait lacunaire de ne s'arrêter que sur ces deux aspects. En effet, il en existe un troisième qui est primordial, car largement adopté par les musiciens suisses : le reggae comme une musique exotique. La Jamaïque et sa musique sont souvent synonymes, dans l'imaginaire des musiciens et des auditeurs grand public, d'île caribéenne où il fait bon vivre et où cocktails et noix de coco côtoient soleil et *ganja*, au son du « One Love » de Bob Marley. Ces clichés ont la peau dure et les succès du type « Reggae Night » de Jimmy Cliff ou « Sunshine Reggae » des danois Laid Back, dont le vidéo clip illustre de façon mémorable tous les stéréotypes mentionnés, ne font que les diffuser davantage¹⁹⁰. Parallèlement à l'explosion de la catégorie marchande de *world music* du début des années 1980 (Martin 1996), le reggae subit un processus d'exotisation (Albèra 1996 ; Staszak 2008) par les industries culturelles. Comme si le message revendicatif avait été enterré avec Marley, le reggae international des années 1980 relayé par les industries culturelles n'a plus pour image le rasta au poing levé, mais les plages de sable blanc. Cette tension a toujours été présente : déjà avant que Marley ne devienne le véritable fer de lance du mouvement reggae en Occident, les maisons de disque mettaient en avant l'image exotique de la Jamaïque. Preuve en est la couverture de la compilation *Magic Reggae* sortie en 1979 sur le label K-Tel en Suisse, Allemagne et Autriche. Ce disque rassemble des *hits* d'artistes tels que Jimmy Cliff, Desmond Dekker, Johnny Nash ou Bob & Marcia vieux de près de dix ans avec, pour couverture, une photographie prise à l'Île Maurice d'une plage de sable blanc et de cocotiers. K-Tel n'a ici aucun scrupule à assembler deux éléments séparés par des milliers de kilomètres et à diffuser une image idéalisée et mensongère, faisant d'une musique du ghetto la bande-son des vacances des Suisses. Cette vision exotique du reggae diffusée par les médias et les maisons de disque atteint non seulement le grand public suisse, mais aussi les artistes suisses qui s'en emparent pour faire briller un peu de soleil sur leur morne « banquise » helvétique, comme nous l'avons déjà brièvement vu précédemment avec Slapstick. Il existe alors deux tendances : d'une part les artistes qui s'engouffrent pleinement dans les clichés, parfois sur un

¹⁹⁰ Il est d'ailleurs amusant de remarquer que les morceaux qui contiennent le terme « reggae » dans leurs titres, sont souvent les moins reggae dans leurs caractéristiques musicales (cf. « Sexy Reggae », « Föifermocke Reggae » et « Switzerland Reggae »).

ton parodique, et d'autre part, les artistes qui évoquent les stéréotypes tout en mettant en parallèle l'image qu'ils ont de la dure vie que mènent les gens dans cet ailleurs lointain.

Le comédien suisse Peach Weber utilise en 1986 un rythme reggae teinté de disco pour chanter son « *summer hit* » intitulé « Sun-Fun » :

Sun, fun and nothing to do
Come on baby I love you
Sun, fun and nothing to do
*Only you mein schazt and a luftmatraz*¹⁹¹

Il est évident qu'il s'agit ici d'un morceau humoristique. Néanmoins, le rythme utilisé par l'artiste pour accompagner sa plaisanterie est un rythme reggae. Cela signifie que, dans son imaginaire et probablement dans celui de son public également, cette musique convient au message loufoque qu'il cherche à transmettre et à l'ambiance détendue qu'il décrit par les trois concepts « soleil - amusement - amourette ». En outre, la pochette du disque met en scène l'artiste vêtu d'une chemise bigarrée qui tient une raquette de badminton comme une guitare, tout en ayant un collier de bananes autour du coup, une chaise longue miniature sur l'épaule, un chapeau de paille sur la tête, sur fond de palmiers, parasol, et matelas gonflable¹⁹². C'est donc l'ensemble des éléments du champ lexical des vacances à la mer, plus quelques clichés au goût douteux, qui sont rattachés à cette bande-son reggae-disco.

Dans la même optique, l'artiste Dr. Turbo sort en 1988 le morceau « Music Tourist » où il utilise un rythme reggae pour décrire le parcours d'un touriste à la découverte des répertoires musicaux des îles des Caraïbes :

Music tourist, take a charter flight
Music tourist, go where the sun shines bright, so bright
Music tourist, hold your walkman tight
Music tourist, travel down to the bad world tonight

À nouveau, le ton, comme le nom du groupe, est humoristique. Dr. Turbo donne d'abord une série de conseils, notamment de « bien tenir fermement son walkman » pour ne pas se le faire voler,

¹⁹¹ Les transcriptions des textes mentionnés dans ce point II.2.6. se trouvent dans leur intégralité en annexe 3.

¹⁹² cf. annexe 3.

puis dresse la liste des différentes îles où il s'est rendu et ce qui lui est arrivé. Il aurait pu utiliser, pour chanter les lieux « où le soleil brille fortement », un rythme cubain, haïtien, trinitadien ou portoricain, mais il a choisi le reggae jamaïcain. Ce choix me semble important, car il doit correspondre à un certain imaginaire exotique du tourisme aux Caraïbes. Le reggae est synonyme d'île ensoleillée.

Dans cette première catégorie, plutôt humoristique, où les clichés ne sont pas ménagés, on peut encore ajouter la bande-son des dessins animés *Dodu Dodo* réalisée par Dominique Torche des Tickets. Le dodo, ou Dronte de Maurice, est un animal endémique de l'Île Maurice disparu depuis plusieurs siècles. Pourtant, les aventures télévisées du volatile sont, dans leur grande majorité, rythmées par du reggae ou du ska à forte tendance new wave. Peu importe qu'il s'agisse d'un animal mauricien, en 1983, la musique qui évoque les îles et leur environnement tropical dans l'imaginaire des Suisses est la musique jamaïcaine.

Il existe, par ailleurs, une autre tendance, plus sérieuse cette fois-ci, qui évoque le paradoxe jamaïcain des conditions de vie misérables dans un environnement naturel si riche et luxuriant. En 1978, le groupe bernois Ocean sort son premier *single* sur le label Schnoutz, « Jamaica¹⁹³ ». Ocean n'est pas un groupe de reggae, mais joue du folk-rock. « Jamaica » s'inscrit dans ce style, bien qu'une touche reggae y soit tout de même ajoutée par la présence d'un *skank* de guitares acoustique et électrique, et d'un rythme de batterie proche d'un *one drop*. Ce n'est pas vraiment un reggae, mais on sent la volonté de s'en rapprocher. Le texte écrit par Henri Huber est nuancé, tout comme l'harmonie du morceau qui alterne entre majeur et mineur au milieu du refrain :

Jamaica island in the golden sun
Jamaica living there ain't no fun
Jamaica destroyed by the evil men
Jamaica reggae rhythm in the air

Les quatre vers du refrain sont construits sur une structure chiasmatisée intéressante : le premier et le quatrième vers renvoient à une image idéalisée de la Jamaïque où le « rythme du reggae flotte dans les airs » sous un « soleil doré ». Le cœur du chiasme, cependant, décrit l'autre facette de la Jamaïque, celle de la réalité du quotidien des Jamaïcains. Les accords de l'arrangement

¹⁹³ cf. piste 12 des CD en annexe 2.

musical sont majeurs pour le premier vers, deviennent mineurs au tournant du troisième, puis redeviennent majeurs à l'évocation du « reggae dans les airs ». Ce chiasme pourrait être compris comme la première et la dernière image que l'on retient de la Jamaïque : il s'agit d'abord d'une île paradisiaque dans les Caraïbes, puis l'on apprend que la vie n'y est pas facile, mais finalement, l'image qui reste est celle de sa musique reggae, en apparence gaie et chaloupée, à l'image de son « soleil doré ». Ce qui y est dit entre le soleil et la musique tombe assez rapidement dans l'oubli. Il est encore intéressant de noter que la couverture du disque est une photographie en plongée des titres écrits sur une plage de sable¹⁹⁴. Il n'est pas rare que ce genre de thématique soit abordé dans les musiques pop des années 1970. L'ouverture vers le monde, et vers le tiers-monde en particulier, est un des héritages du mouvement hippie.

La même année, un autre artiste suisse chante un morceau également nommé « Jamaïca », mais cette fois-ci francisé puisqu'un accent tréma est ajouté sur le « i ». Il s'agit du percussionniste classique, pianiste et chanteur lausannois, Pascal Auberson. Le morceau ne figure pas dans le répertoire de l'annexe 1, car il ne s'agit pas de musique jamaïcaine. Néanmoins, cet arrangement soul-funk, très sophistiqué, montre que la Jamaïque et sa musique étaient aussi arrivées jusque chez les artistes romands en 1978, puisque Pascal Auberson, alors jeune artiste au début de carrière prometteur, en fait le titre de la chanson d'ouverture de son troisième album. En outre, le texte de cette chanson, par la personnalisation de la Jamaïque, évoque la vie difficile d'une « Jamaïca » qui rêve de sortir de sa misère grâce à la musique :

Ta vie valsée, tanguée
S'attarde se distend
Des mômes meurent camés
Sur des plages d'argent
Comme un couteau levé
À la gorge du ciel
Des foules d'affamés
Noyées sous le soleil
Des foules d'affamés
Chantent et pleurent au pluriel

Jamaïca... Jamaïca
Ravale ton crachat
Jamaïca

¹⁹⁴ cf. annexe 3.

Fume un peu de ganja
Jamaïca
Fait bien claquer tes doigts
Chante et tu t'en sortiras

Ce texte, au demeurant fort bien écrit, décrit une réalité jamaïcaine telle qu'elle est imaginée par son auteur, plus que telle qu'elle est réellement. Le taux de mortalité élevé de la Jamaïque n'est, en effet, pas dû à la famine, comme c'est le cas dans d'autres pays du monde à la même époque, mais aux guerres de gangs et aux conflits politiques. Il se peut que l'auteur ait désiré privilégier l'esthétique de la langue à l'exactitude du propos, mais il se peut aussi qu'il ait mis en chanson l'image partiellement déformée que les Suisses avaient de la Jamaïque en 1978.

Pour finir ce point sur la perception de la musique jamaïcaine comme symbole d'exotisme, les Chaux-de-Fonniers du groupe Chrysalide intitulent leur premier *single* « Sunset Over Xaymaca ». Le titre est évocateur : « coucher de soleil sur Xaymaca ». Xaymaca est l'ancien nom de la Jamaïque donné par les Indiens Taino-Arawaks, qui signifie « terre du bois et de l'eau » (JIS 2020). Ce titre est constitué de deux noms, qui, associés, comportent une connotation exotique : il contient à la fois l'idée du lointain géographique, et à la fois l'idée du lointain temporel, l'idéal perdu. Le sens du reste du texte est aussi obscur qu'un fragment d'Héraclite d'Éphèse, je laisse donc le soin au lecteur de faire sa propre interprétation¹⁹⁵. Le guitariste et arrangeur du morceau, Alexandre Nussbaum, n'a pas su m'éclairer sur le sens des paroles écrites par le batteur du groupe, Nicolas Sandoz, mais à ses yeux, le reggae, contrairement au punk et aux genres qui en découlent, est « en lien avec la nature » et ce texte « renvoie vraisemblablement à l'aspect exotique de la Jamaïque » (Nussbaum 2020). Nussbaum confirme sans équivoque que, pour les musiciens de jazz-rock de Chrysalide, la Jamaïque et sa musique renvoient à un idéal caribéen de nature exotique. Le morceau s'ouvre d'ailleurs sur un bruit de vagues qui s'échouent sur le rivage.

2.7. Les premiers groupes de reggae suisses : 1980 - 1989

La musique jamaïcaine est arrivée depuis plus de dix ans en Suisse lorsque le premier groupe du pays à se revendiquer comme un groupe de reggae voit le jour en 1980, à Lucerne. Il s'agit de X-

¹⁹⁵ cf. annexe 3.

Legs qui connaît deux formations au cours de sa courte vie et sort un 45 tours, ainsi qu'un album, le premier de Suisse à être reggae de bout en bout. Les années 1980 sont marquées par deux autres groupes, le Heart Beat Band à Neuchâtel, et Ambarino à Bâle. Je ne traiterai pas de ce dernier groupe, car l'unique disque qu'il a sorti en 1987, *Hello*, bien qu'il contienne une majorité de morceaux reggae et ska, est plus diversifié dans les styles et a eu un impact moins significatif sur la scène suisse. Il n'amènerait donc pas d'éléments nouveaux à la recherche. Il est intéressant de noter d'emblée que les premiers groupes de reggae suisses, contrairement au punk, n'émergent pas dans les grandes villes du pays, mais dans les périphéries. Ce n'est que dans un deuxième temps que les scènes, au sens de réseau d'acteurs – musiciens, labels, magasins¹⁹⁶, médias, publics –, se développeront considérablement à Zurich et à Genève pour devenir les principaux centres d'activité de la production reggae suisse, bien que Neuchâtel et Bâle restent des viviers importants jusqu'à la fin des années 2000.

2.7.a. X-Legs

Les musiciens de X-Legs sont les premiers du pays à s'affirmer comme un groupe de reggae. Fin 1980, Cyrill Schläpfer, batteur âgé de vingt-et-un ans, décide de monter un groupe avec ses amis René Hauri et Jörg Wechsler. Alors qu'il prend des cours de batterie avec Schläpfer, Hauri se redirige vers les claviers pour les besoins du groupe. Wechsler prend le rôle du chanteur. Leurs premières influences sont UB40 et les groupes anglais comme The Specials, Madness, The Clash, ou Police. Rapidement, ils découvrent le reggae plus jamaïcain avec des artistes comme Ras Michael, Prince Far I, Rico Rodriguez, ou les Jamaïcains d'origine basés en Angleterre, Misty In Roots, et le très obscur groupe, Merger, dont ils deviennent de grands fans¹⁹⁷. À l'été 1981, le groupe est complété par quatre autres musiciens : le frère le Jörg, Pius Wechsler, au saxophone ténor et au vibraphone, Rolf Bütler et Thomy Aeschbacher aux guitares, ainsi que Fredy Keil à la basse. Aeschbacher quitte le groupe au début de l'année 1982, Keil est dès 1981 remplacé par Rémy Odermatt et Vera Vogel rejoint peu après Pius Wechsler au saxophone alto. Cette formation est la première version de X-Legs, active principalement sur l'année 1982. Schläpfer explique dans la biographie du groupe de 1981 qu'il était difficile de trouver des musiciens pour étoffer leur

¹⁹⁶ Le premier magasin spécialisé de Suisse voit le jour en 1980 à Zurich, il s'agit de Jamarico (Ismail 2004 : 84).

¹⁹⁷ Il est intéressant de noter que, lors des entretiens que j'ai effectués avec les trois membres fondateurs, Bob Marley n'a jamais été cité spontanément comme une influence. Alors que dans les autres entretiens cités jusqu'ici, Marley était toujours la première référence mentionnée par les musiciens.

formation, car, le plus souvent, ils trouvaient cette musique ennuyeuse et trop monotone (Schlöpfer 1981). X-Legs répète dans le centre culturel pour jeunes fraîchement ouvert de Sedel, une ancienne prison pour femmes reconvertie en salle de concerts et locaux de répétition. Cet endroit est principalement occupé par des punks, notamment par les importants groupes lucernois Crazy et Vera Kaa, qui jouent occasionnellement un peu de ska. Des échanges entre les groupes punk et les musiciens de X-Legs se font donc inévitablement, mais ces derniers sont les seuls à véritablement s'intéresser au reggae et à ne jouer que ce répertoire.

Ils apprennent les codes de la musique jamaïcaine en écoutant des disques et en allant voir les concerts d'artistes jamaïcains ou anglais qui deviennent de plus en plus fréquents en Suisse alémanique. Schlöpfer est fasciné par ce nouveau rythme et par le son de cette musique :

La chose la plus importante est que ce rythme était fascinant. Et la production, la façon dont le son était utilisé, comment ils enregistraient... le son *live* de la basse et de la batterie était si particulier, si puissant¹⁹⁸. (Schlöpfer 2020)

En réalité, Schlöpfer est captivé par deux des trois aspects fondamentaux et caractéristiques de la musique jamaïcaine. C'est donc naturellement ceux-ci qu'il va s'appliquer à travailler avec son groupe et à reproduire aussi fidèlement que possible. Le groupe ne joue pas pour autant des reprises. Dès les débuts, ils créent leurs propres compositions, tout en s'inscrivant dans les codes jamaïcains rythmiques et sonores. Cette approche, autant par le son que par le rythme, est la principale différence avec tout ce qui s'est fait jusqu'à ce moment en Suisse. Personne n'avait encore appréhendé le reggae de cette façon-là. Dans la biographie du groupe de mai 1982, il est d'ailleurs spécifié que le septième musicien n'est pas sur scène mais derrière la console de mixage : « Le mixeur, septième musicien des X-Legs, responsable de la technique, des effets et du bon son, fait également partie du groupe au même titre que les instruments¹⁹⁹ » (Schlöpfer 1982). Les effets spatio-temporels ainsi que le son d'ensemble sont deux aspects clefs de la démarche de X-Legs qui font véritablement de ce projet le premier groupe de reggae de Suisse. René Hauri appuie les dires de Schlöpfer. Il a été attiré par le son et le groove, il aime « quand il y a une belle locomotive qui tourne », dit-il (Hauri 2020a). Tout comme ils ont compris que le son et le rythme étaient fondamentaux, ils ont également compris le fonctionnement essentiel du rôle des musiciens pour

¹⁹⁸ « *The most important thing is that the rhythm was fascinating. And the production, the way they used the sound, how they made those recordings... the live sound of the bass and the drum was very special, very powerful.* »

¹⁹⁹ « *Auch der Mixer, der siebte Musiker der X-Legs, verantwortlich für Technik, Effekte und den guten Ton, ist neben den Instrumenten ein gleichberechtigter Bestandteil der Band.* »

qu'un morceau reggae sonne au plus proche de ce qu'ils écoutaient. Schläpfer insiste ouvertement sur cet aspect :

Cela signifie que l'accent n'est pas mis sur le musicien ou l'instrument individuellement, mais sur l'expérience du combo dans son ensemble. Dans le son reggae, il est donc très important que les musiciens, qui jouent en fait des rôles simples et parfois monotones, se complètent de manière optimale²⁰⁰. (Schläpfer 1982)

Les musiciens doivent parvenir à se détacher du rôle simple qu'ils exécutent répétitivement pour comprendre qu'ils sont au service de l'ensemble de la musique et que c'est, à l'image des polyrythmies complexes, la superposition de différentes couches simples qui créent un ensemble riche et pertinent. Un journaliste du *Luzerner Neusten Nachrichten* confirme dès décembre 1981 cette approche : « X-Legs ne se concentre pas sur la virtuosité des musiciens individuels – l'accent principal est mis dans le travail de groupe – mais sur l'expérience, la bonne sensation pour un son saisissant²⁰¹ » (LNN 1981). Ils ont ici pris conscience de ce que Rumpelstilz n'avait pas réalisé : il est nécessaire de mettre de côté l'égo personnel de chaque musicien – les fioritures techniques, les arrangements complexes ou autres soli – pour servir la musique plus efficacement. En faire moins, permet d'obtenir plus. Pour la première fois, des musiciens suisses se penchent en détail sur le fonctionnement de la musique jamaïcaine et comprennent quels sont ses trois éléments constitutifs essentiels : le rythme, le son et la superposition de rôles simples. Cela marque un véritable tournant dans la production suisse de musique jamaïcaine.

Malgré la mise en pratique de ces trois concepts clefs du reggae, X-legs refuse de se placer dans le sillage des Jamaïcains : « Les X-Legs ne se considèrent pas comme des porteurs de ce style de musique jamaïcaine, mais utilisent plutôt le reggae comme un moyen d'expression musical idéal pour eux²⁰² » (Schläpfer 1982). Le reggae est un « moyen d'expression » qu'ils adoptent, mais ils ne sont pas pour autant des « porteurs du style musical jamaïcain ». Si rétrospectivement Schläpfer ne comprend plus ce qu'il voulait dire par cette phrase, Hauri pense qu'ils « ne voulai[ent] pas prêcher quelque chose ». Ils n'ont jamais été touchés par le message religieux rastafari et ne

²⁰⁰ « *Das heisst, nicht der einzelne Musiker oder das Instrument steht im Vordergrund, sondern das Erlebnis des Combos als Ganzes. Beim Reggae-Sound ist es also sehr wichtig, dass sich die Musiker, die eigentlich einfache und zum Teil auch monotone Rollen spielen, optimal ergänzen müssen.* »

²⁰¹ « *X-Legs nicht auf die Virtuosität der einzelnen Musiker das Hauptgewicht in der Bandarbeit, sondern in das Erlebnis, das gute Gefühl für einen Sound, der packt.* »

²⁰² « *X-Legs betrachten sich nicht als Träger dieses jamaikanischen Musikstils, sondern benützen Reggae vielmehr als das für sie ideal zugeschnittene musikalische Ausdrucksmittel.* »

voulaient pas y être associés, bien que Hauri trouve que dans « le reggae, il y a quelque chose de mystique » (Hauri 2020a). Ils connaissaient bien évidemment l'image des rastafari, les couleurs vert, jaune et rouge, les *dreadlocks*, mais ils ne voulaient pas copier ces codes : « On est restés quand même un petit peu suisses », résume-t-il (Hauri 2020a).

En août 1982, X-Legs gagne un enregistrement dans les studios de la DRS à Zurich. C'est le premier groupe suisse à pouvoir profiter du nouveau concept de « Sounds-Session » proposé par la radio nationale qui cherche à encourager la production locale. Le groupe passe alors deux jours aux studios de la radio et enregistre trois titres qui ne seront jamais publiés. Selon Philipp Schnyder von Wartensee qui rejoint la formation au tournant de l'année 1983, ces enregistrements sont les meilleurs que le groupe ait effectués, car ils sont représentatifs de l'énergie et de la spontanéité des musiciens. Un peu plus d'un mois plus tard, le 20 septembre 1982, X-Legs sort son premier 45 tours autoproduit sur le label-distributeur Disctrade : « Cathrine²⁰³ » et « Bubbles », enregistrés au studio Soundville, à Lucerne. Le groupe propose deux bons reggae, fidèles aux codes jamaïcains, et originaux à la fois (le vibraphone est particulièrement inhabituel). Sur les deux morceaux, le son est très travaillé. On remarque l'utilisation d'effets spatio-temporels, de bruitages sonores, et les claviers utilisent des sons propres au reggae (orgue, piano, clavinet, simulation de cordes synthétiques notamment). L'influence UB40 sur la face A et Police sur la face B sont toutefois flagrantes. La jeunesse et le manque d'expérience des musiciens se fait ressentir, mais ce premier effort n'en reste pas moins très intéressant. Le *single* est pressé à 1'000 exemplaires et a pour but de trouver une maison de disque prête à produire un album (Hauri 2020b, Wechsler 2020). Le public est très réceptif et Radio 24 l'est visiblement aussi :

Dans le hit-parade de Radio 24, il est à la neuvième place. Mais ce n'est pas une coïncidence. Roger Schawinski est considéré comme un fan inconditionnel de reggae et a donc dû être frappé d'un amour fou pour les X-legs de Lucerne²⁰⁴. (Die Woche 1982)

L'hebdomadaire *Die Woche* consacre sa rubrique « *Topgruppen* » à X-Legs et à son premier disque quelques jours avant que le groupe fasse l'ouverture de Misty In Roots au Volkshaus de Zurich.

²⁰³ cf. piste 13 des CD en annexe 2.

²⁰⁴ « In der Hitparade von Radio 24 liegt sie auf dem 9. Platz. Doch das ist kein Zufall. Roger Schawinski gilt als eingefleischter Reggaefan und dürfte demnach an den Luzerner X-Beinen eine Narren gefressen haben. »



Fig. 9 : X-LEGS. 1982. « Cathrine » / « Bubbles ». Disctrade, P120. 7" Single – 45 RPM

Au tournant de l'année 1983, Cyrill Schläpfer, alors force motrice du projet, s'en va étudier la musique aux États-Unis et quitte le groupe. Le vibraphoniste prend sa place de batteur, Hauri passe des claviers à la basse, et le cousin de Schläpfer, Philipp Schnyder von Wartensee rejoint le groupe aux claviers. Celui qui deviendra un pilier de la scène reggae suisse fait ses premières expériences musicales dans ce cadre. Deux femmes rejoignent également le groupe, Ursula von Arx à la trompette et Regina Hauri aux chœurs. Cette nouvelle formation, dès lors renommée « X-Legz », enregistre entre le mois d'avril et l'été 1983 un album dix titres, le premier du genre en Suisse, intitulé *New* et publié sur le label Meteor qui a déjà quelques 45 tours reggae à son actif dont le *single* de Jamaica Jones & The Jets. René Hauri se souvient qu'ils ont essayé, sur ce disque, de s'éloigner de l'influence UB40 pour chercher un son plus proche de la Jamaïque. L'objectif est réussi : le son, enregistré et mixé par Stephan Glutz, est bluffant²⁰⁵. Le disque rappelle par moments dans le son les Jamaïcains de Black Uhuru et Sly & Robbie à la même période. Bien que, rétrospectivement, ni Hauri, ni Schnyder ne soient satisfaits de leurs performances respectives, cet album est doublement important : d'une part il est le premier du genre en Suisse, et, d'autre part, le résultat – dans le son surtout mais dans le jeu également – est particulièrement réussi. Malgré cette réussite, la seconde formation de X-legz ne fait que peu de concerts et le groupe se sépare peu de temps après la sortie du disque. Le départ de Schläpfer, qui était à l'origine du projet, a sans doute trop affecté la dynamique générale. X-Legz n'a pas eu le temps de diffuser la musique de son

²⁰⁵ cf. piste 14 des CD en annexe 2.

premier album au-delà de sa région, ce qui fait que les Romands n'ont jamais eu vent de l'existence du groupe.

2.7.b. Heart Beat Band

Au moment où les Lucernois mettent un terme à leur aventure reggae, trois jeunes Neuchâtelois décident de ne plus seulement écouter la musique qu'ils apprécient par-dessus tout, mais de la jouer également. Philippe Santschi, Antonello Lubello et sa future épouse, Cristina, à leur rencontre en 1981, se sont découverts une passion commune pour la musique jamaïcaine. Philippe travaille déjà son *one drop* sur des cassettes de Marley dans la cave de ses parents depuis plusieurs années, Cristina a des notions de piano – elle a pris des cours lorsqu'elle était plus jeune –, et Antonello, fraîchement immigré d'Italie, se met à la basse en autodidacte pour compléter le trio rythmique. À la fin de l'année 1983, les trois amis commencent à répéter. Santschi, au cours d'un voyage à Londres, ramène des disques inconnus en terre neuchâteloise, dont des albums de Misty In Roots. Tout comme X-Legs, ils sont subjugués par l'intensité du son roots anglais de ces musiciens qui deviennent une référence. Le trio débute alors son apprentissage par l'exercice de la reprise. C'est en rejouant ce qu'ils entendent sur les disques et aux concerts qu'ils s'imprègnent du rythme jamaïcain. Les trois musiciens, accompagnés de deux autres grands amateurs neuchâtelois de reggae, Alain Salvi et Marc-André « Nof-Nof » Tourtchaninoff, dont l'implication dans le Heart Beat Band fut telle que, bien que non-musiciens, ils firent partie intégrante du projet, n'hésitent pas à se déplacer jusqu'à Zurich pour assister à des concerts. Dans une démarche radicalement opposée à celle de Rumpelstilz notamment, ils n'essaient pas de prendre des éléments jamaïcains pour les incorporer à leur propre répertoire et créer ainsi une musique originale d'inspiration fortement jamaïcaine. Ils cherchent à reproduire ce qu'ils entendent sur les disques : « On cherchait à jouer du reggae, à la jamaïcaine. Nous, on n'a fait que refaire ce qui existait. On a fait du *copycat*, on n'a justement pas essayé d'adapter [cette musique] à notre propre sauce » (Santschi 2020). Un point est particulièrement important avec le Heart Beat Band : les trois musiciens à l'origine du projet se sont sérieusement mis à pratiquer un instrument dans le but de jouer du reggae, et exclusivement du reggae. Contrairement à des musiciens plus âgés qui ont découvert le reggae parmi d'autres genres et y ont occasionnellement touché, les musiciens du Heart Beat Band construisent leur pratique musicale à partir des codes jamaïcains et en vue de les reproduire aussi fidèlement que possible :

Pour d'autres musiciens qui avaient déjà bien roulé leur bosse, le reggae n'était qu'une musique *underground* de plus. Nous, on était plus sectaires. On s'est mis ensemble, avec Cristina et Antonello, parce qu'on voulait jouer du reggae. On n'écoutait que du reggae, on aimait le reggae, on voulait jouer du reggae. (Santschi 2020)

Cette approche, pour le moins radicale, est efficace. À force de répétitions quasi quotidiennes, le trio perfectionne son jeu et donne, dès septembre 1985, ses premiers concerts (Ismail 2004 : 118). La formation s'élargit avec l'arrivée de guitaristes, Nicolas Löffler d'abord, puis Michel Toubia, Martin Millar et Lorenzo Viennet sur la fin du groupe, ainsi que d'un percussionniste, César Evora. La place de chanteur est, quant à elle, occupée par le batteur, Philippe Santschi, qui cumule les casquettes : « Il n'y avait pas vraiment de chanteur, donc je prenais le micro et je gueulais des trucs », se souvient-il (Santschi 2020). Quelques temps plus tard, le Heart Beat Band est rejoint par un ingénieur du son, Philippe « Spocksone » Jacot. Tout comme pour X-Legs, le sextette devient alors septette : « Un *engineer-mixer*, considéré comme un musicien à part entière, pour mélanger le tout et voilà HBB formule définitive » (Le Démocrate 1987). On remarque, avec cet exemple et celui précédemment évoqué de X-Legs, que la présence d'un ingénieur du son maison qui connaît la musique du groupe et la colore par l'ajout d'effets permet de se démarquer en tant que groupe de reggae et ainsi d'affirmer son identité.

Bien que les musiciens du Heart Beat Band cherchent à être au plus proches de la pratique jamaïcaine, ils sont bien conscients, au moment de composer leurs premiers morceaux, qu'ils ne sont pas jamaïcains et que, s'ils ne veulent pas singer la musique qu'ils adorent, ils doivent adapter le propos, tout en gardant la forme musicale : « Dans les textes, le reggae est une musique de nouvelles et de révolte, donc quand tu vis en Suisse, tu ne peux pas dire la même chose, parler de la faim, du ghetto, etc. » (Lubello 2020). Ainsi, en se tenant au plus près de la structure musicale jamaïcaine, mais en adaptant les textes à des sujets qui leurs sont propres, les Neuchâtelois parviennent à jouer un reggae de bonne facture et convainquent le public régional, s'exportant rapidement à Lausanne, Genève et Montreux, pour jouer au *off* du Montreux Jazz Festival en 1987.

1987 est une année charnière pour le Heart Beat Band. Avec alors une vingtaine de concerts à son actif, le groupe fait la connaissance de Victor de Bros qui gère quelques fois le *monitoring* des enceintes de retour sur scène. D'une quinzaine d'années plus âgé que les musiciens du groupe, De Bros n'est, à ce moment-là, pas familier avec le reggae – il n'aime d'ailleurs pas trop ça, car « c'est encore plus chiant que le blues, y a plus que deux harmonies » (De Bros 2020) –, mais il apprécie l'énergie de ces jeunes :

C'était un groupe sympa, qui faisait de la bonne musique, et *it happens* qu'ils faisaient du reggae, mais c'est pas le reggae qui m'a particulièrement attiré. C'est simplement que j'ai vu que c'était un *band* qui était noué ensemble, enthousiaste,... j'ai trouvé ça super, moi je soutiens cet enthousiasme. (De Bros 2020)

Suite à cette rencontre, De Bros les invite à enregistrer quelques titres dans son studio fraîchement équipé d'une table seize pistes à Colombier. Un peu avant l'été 1987, le Heart Beat Band enregistre donc une première démo de trois titres (« Human Dignity », « Children » et « Can't Stop Rudie »), mais réalise qu'il y a encore du travail pour atteindre le niveau espéré :

C'est très clair, on était des bleus. Et puis se retrouver en studio pour la première fois à s'enregistrer, c'est là qu'on a réalisé qu'on n'était pas très bons et qu'il fallait qu'on soit meilleurs. La première fois que tu t'entends enregistré dans un studio, pro ou pas, ça te fout un coup de pied au cul. (Santschi 2020)

Quelques semaines après cette première expérience formatrice en studio, quatre des membres du groupe se rendent en Jamaïque. Les Lubello y étaient déjà allés en 1984, mais Santschi et Evora découvrent pour la première fois ce qu'est véritablement la culture jamaïcaine. Le but du voyage est avant tout de s'imprégner de l'ambiance de la terre du reggae. Toutefois, les Neuchâtelois espèrent y rencontrer une de leurs idoles, le tromboniste Rico Rodriguez. Au sein du groupe d'amis qui gravite autour du Heart Beat Band, se trouve un homme au carnet d'adresses bien fourni qu'ils appellent Nof-Nof. Ce dernier, plus âgé que les musiciens, est un fan de reggae de la première heure et fréquente, depuis la première soirée reggae du Montreux Jazz Festival en 1979, assidument les *backstages* des concerts reggae de Suisse. Il se lie ainsi d'amitié avec de nombreux artistes jamaïcains, dont Rico Rodriguez qu'il rencontre pour la première fois lorsque les Specials jouent à Montreux en 1980 (Ismail 2004 : 97). Par l'entremise de Nof-Nof, les membres du Heart Beat Band écrivent une lettre au célèbre tromboniste pour s'enquérir de sa situation et éventuellement le rencontrer lors de leur imminent séjour jamaïcain. Une fois sur place, ils le trouvent dans une situation misérable, reclus chez sa mère, avec un trombone en mauvais état et des dents tellement abîmées qu'il peut à peine jouer de son instrument. Alors que leur plus haute espérance était de rencontrer leur idole – ils ne pouvaient pas concevoir qu'une telle légende daigne jouer avec des débutants comme eux –, à l'écoute de la démo enregistrée quelques semaines plus tôt à Colombier, Rico leur propose de les rejoindre en Suisse (Santschi 2020).

De retour en Suisse et galvanisés par l'idée d'accueillir chez eux une légende de la musique jamaïcaine, les Neuchâtelois se rendent à nouveau chez Victor de Bros pour, cette fois-ci, enregistrer de quoi faire un vrai disque. Ils multiplient par ailleurs les concerts à l'automne 1987 pour financer le billet d'avion de Rico qui arrivera le 29 avril 1988 à Neuchâtel (Ismail 2004 : 121). Entre-temps, le Heart Beat Band a enregistré trois titres chez De Bros qu'ils s'appêtent à sortir en maxi *single* douze pouces une fois que Rico aura posé ses lignes de trombone. Au cours de cette deuxième phase d'enregistrements, des divergences apparaissent entre le groupe et le producteur sur la façon dont il faut mixer la musique : le groupe, craignant que l'ingénieur-producteur ne connaisse pas suffisamment le son jamaïcain, préfère que le septième membre du *band*, Spockstone, se charge de cette partie de la réalisation. Piqué au vif, De Bros prend sur le champ un billet pour la Jamaïque et s'envole voir de ses propres yeux, ou écouter de ses propres oreilles plutôt, ce que son groupe de jeunes dit être si spécifique et indispensable à la production du disque, le son jamaïcain. Parmi les nombreuses rencontres évoquées plus tôt dans ce chapitre que fait De Bros au pays du reggae, il fait également la connaissance de Rico avec lequel il se lie d'amitié. De retour à Colombier, le Heart Beat Band, De Bros et bientôt Rico terminent le disque qui rencontre un vrai succès, en Suisse alémanique notamment, restant plusieurs semaines dans le top dix du classement des ventes indépendantes Ichart, dans la catégorie *singles* (Ismail 2004 : 125), et passant pendant trois mois dans les *playlists* de la DRS3 grâce aux contacts du producteur (Santschi 2020). Ce maxi reste, encore aujourd'hui, une des productions suisses de musique jamaïcaine les plus réussies, la face A tout particulièrement²⁰⁶ : résolument reggae, la section rythmique est solide, puissante, lancée comme une locomotive que rien ne pourrait arrêter. Le son lui aussi est puissant, la basse est ronde et bien mise en avant, les effets sont fidèles à l'esthétique jamaïcaine, le *phaser* si typique de Lee Perry est même présent sur les *skank* et le charleston, et la deuxième moitié du morceau, dans la tradition reggae du *discomix*, offre une déconstruction dub du titre original. Le tout pressé sur un maxi 45 tours²⁰⁷, comme cela se fait en Jamaïque pour obtenir un son plus puissant. Tous les éléments d'un bon disque de reggae sont alors réunis, et trente ans plus tard, ces enregistrements n'ont pratiquement pas pris une ride.

²⁰⁶ cf. piste 15 des CD en annexe 2.

²⁰⁷ La couverture du disque est un extrait de l'œuvre – inachevée au moment où la photographie a été prise – du peintre suisse Alex Rabus intitulée *Nomade et Sédentaire*.



Fig. 10 : HEART BEAT BAND featuring RICO. 1988. « Crossroads ». Mensch Records, AGR 003. 12” Single – 45 RPM

Avec l’arrivée de Rico commence pour les membres du Heart Beat Band et leur entourage un an et demi de vie commune avec un des pères de la musique jamaïcaine, qu’ils logent, nourrissent et entretiennent financièrement, mais duquel ils reçoivent en retour un enseignement sans pareil, d’un point de vue non seulement musical mais également humain. Rico apporte en outre une réelle exposition médiatique aux Neuchâtelois, grâce à son nom, mais surtout grâce aux conseils qu’il prodigue aux jeunes musiciens imprégnés de sa présence et dont le niveau augmente considérablement comme en atteste ce critique musical :

Le « Heart Beat Band » a triomphé devant son public vendredi soir à la salle de la Rotonde. Un spectacle rodé, intense, professionnel, lancé d’un seul souffle. Les murs ont tremblé, le reggae à fait malheur sur malheur. (M. Gi. 1988)

Le temps d’une année et demie, le groupe neuchâtelois joue dans toute la Suisse, ouvre les concerts d’artistes prestigieux comme Yellowman, Twinkle Brothers, U Roy ou Alpha Blondy, et exporte le reggae suisse jusqu’à Berlin et Amsterdam.

La présence de Rico à Neuchâtel a eu un impact considérable sur le petit cercle du Heart Beat Band, mais aussi sur tous ceux qui s’intéressaient de près ou de loin au reggae dans la région. Toute une génération de musiciens a pu bénéficier de son apport culturel et musical. Nombreux sont d’ailleurs les musiciens et producteurs à avoir par la suite profité de ses régulières visites à Neuchâtel pour enregistrer quelques pistes de trombone. Contrairement au cas de X-Legs où, dans

la région lucernoise, personne n'a continué à produire du reggae dans les années qui ont suivi la séparation du groupe, lorsque le Heart Beat Band se sépare en 1989 suite à des problèmes de *management*, toute une scène locale est prête à émerger. Les Lubello forment d'abord le groupe Skajam, puis dès 1990 les Mad Lighters avec Philippe Santschi au chant et Daniel Spahni à la batterie. Les Moonraisers, dont l'aventure est inspirée par leurs aînés du Heart Beat Band, sont au début d'une grande carrière de plus de vingt ans. Leur deuxième bassiste, Armando Ribeiro, se souvient d'ailleurs qu'ils « allai[ent] fumer des pétards derrière la porte du local [du Heart Beat Band] pour entendre ce qu'ils faisaient, c'était [leurs] idoles à l'époque » (Ribeiro 2020). Ou encore Akamassa, le groupe dont provient aujourd'hui Junior Tshaka, se forme quelques années plus tard, dans le sillage du Heart Beat Band, des Mad Lighters et des Moonraisers. La collaboration entre Rico et le Heart Beat Band, en plus d'avoir laissé un disque indispensable, a marqué durablement le paysage musical romand et inspiré de nombreux musiciens locaux. Elle est aussi la première collaboration entre des musiciens suisses et des musiciens jamaïcains, ce qui par la suite deviendra monnaie courante.

Bien que la région de Neuchâtel n'ait pas été le centre des concerts internationaux comme Zurich, puis Genève, ou le foyer le plus important en terme de producteurs, de labels et de disques sortis (la production de disques vinyles disparaît presque totalement après le Heart Beat Band), cette région reste un des foyers les plus importants du reggae en Suisse, parce qu'elle a engendré de nombreux groupes et musiciens attachés au son jamaïcain, qui sont toujours actifs aujourd'hui. Les cinq passionnés de la première heure que sont Philippe Santschi, Antonello et Cristina Lubello, Alain Salvi et Marc-André Tourtchaninoff, ont finalement eu un impact considérable sur la scène musicale de leur région.

CHAPITRE 3. LA NAISSANCE D'UNE SCÈNE REGGAE SUISSE ET SON EXPLOSION : 1987 - 2010

Les années 1980 sont le théâtre d'une vive ébullition de la musique pop suisse. En ce qui concerne la musique jamaïcaine, le début de la décennie est marqué par la présence de nombreux concerts de vedettes internationales, puis d'artistes jamaïcains ou anglais plus pointus ; les premières soirées *sound system* dédiées exclusivement à cette musique se mettent en place à Zurich où les premiers magasins spécialisés voient également le jour, certaines radios privées diffusent occasionnellement des disques jamaïcains, et les premiers groupes à se revendiquer reggae font leur apparition dans les périphéries. Il n'est toutefois pas encore possible de parler d'une véritable scène reggae – au sens de réseau d'acteurs – constituée de groupes, de labels, de studios d'enregistrement, de médias, de promoteurs événementiels, de magasins, et d'un public fermement attaché à la culture jamaïcaine. Il faut attendre le tournant des années 1990 pour que cette scène se mette en place avec l'arrivée d'une nouvelle génération de musiciens et la création des premiers labels strictement reggae. En effet, de jeunes musiciens débordant d'idées aiment la musique jamaïcaine et veulent en jouer, puis en produire. Ils se retrouvent toutefois avec des enregistrements qu'ils ne peuvent pas diffuser, parce qu'aucune structure n'existe en Suisse pour publier cette musique. Leur seule option est donc de créer leurs propres labels et de produire des disques dans une démarche d'indépendance totale, loin de tous calculs et *business plans*.

3.1. Producteurs malgré eux

La scène reggae suisse se développe véritablement à partir du moment où des labels exclusivement consacrés à la musique jamaïcaine apparaissent. Ces micro-maisons de disque naissent, pour la plupart, accidentellement, suite à des voyages en Jamaïque où des opportunités et des rencontres ont voulu que des Suisses marquent de leur humble empreinte le panorama général des musiques jamaïcaines. Le premier d'entre eux est Sandro Galli, plus connu sous le pseudonyme de Roots Operator.

3.1.a. Roots Operator Records

Sandro Galli découvre le reggae en 1976 avec un concert de Bob Marley & The Wailers à Munich. Suite à cette révélation presque épiphanique, il se lance corps et âme dans la recherche des

disques qui le font vibrer, mais est vite confronté au choix restreint que proposent les disquaires suisses. Il comprend alors qu'en Europe, Londres est le centre névralgique du reggae et qu'il doit s'y rendre s'il veut en découvrir davantage, ce qu'il fait cette même année. Il trouve des disques directement importés de Jamaïque et rencontre des artistes qui sont installés dans la capitale anglaise pour fuir le climat politique tendu de leur île natale. L'année suivante, il se lance dans la confection du fanzine en langue allemande *Ital Muzik*, une des toutes premières publications spécialisées, à l'échelle mondiale, sur le reggae et le message rasta qui relaye l'actualité des scènes de Kingston, Londres et New-York²⁰⁸. Afin d'obtenir du contenu pour son fanzine, Galli se rend régulièrement à Londres où il s'entretient avec des artistes, des producteurs et des labels, se constituant ainsi un large réseau et une importante collection de disques, principalement des 45 tours puisque ce format, support de prédilection de la musique jamaïcaine destiné aux *sound systems*, ne parvient pas encore jusqu'en Suisse, les disquaires se limitant aux albums 33 tours. À partir de 1979, il démarre à Zurich une émission reggae sur la radio pirate Radio Banana, qui deviendra ensuite Radio LoRa et qui existe encore aujourd'hui. Galli en parle en ces termes :

C'était vraiment illégal en Suisse et très difficile. Il y avait des jeunes qui allaient avec l'antenne sur la montagne qui est à côté de Zurich, Uetliberg, et ils mettaient l'antenne sur l'arbre le plus haut pour avoir une bonne réception dans la ville. On pouvait faire maximum quatre heures et ensuite la police – la Poste en ce temps-là – se mettait à notre recherche. Alors on allait sur une autre montagne, de l'autre côté de la ville, et on pouvait à nouveau diffuser trois ou quatre heures. Radio LoRa, dans les années 1980, c'était un peu la radio révolutionnaire de Zurich. (Galli 2020a)

LoRa est en effet reconnue comme étant une radio qui privilégie la musique à la quête d'audience, contrairement à Radio 24 qui est ouvertement plus commerciale (Grand & Tschan 2012 : 449). En activiste convaincu, Galli promeut donc la musique qu'il aime à travers son fanzine, son émission de radio, mais surtout à travers son *sound system*. Dès 1977, il s'installe au club Hey tous les mercredis soirs pour diffuser de la musique jamaïcaine à un public autant reggae que punk, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, qui se déplace de Fribourg à Bâle en passant par Bienne ou Berne pour profiter des seules soirées reggae du pays (Galli 2020a). Les premières années, le Jah Ital Hi-Fi (qui devient rapidement Ital International Sound System puis, en 1989, Roots Operator, People's Sound System) de Galli, alors connu sous le pseudonyme de Daddy Ital The Roots Operator, n'est pas à strictement parler un *sound system*, puisque Galli ne joue pas sur

²⁰⁸ À en croire Marc Ismail, le fanzine, d'abord intitulé *Muzak*, puis *Ital Muzak*, paraît pendant quatre ans au rythme de quatre publications par année et est diffusé à Zurich, Bâle, Berne, Londres et San Francisco (Ismail 2004 : 78).

ses propres enceintes, mais sur le système de son du club, auquel il ajoute toutefois ses effets sonores construits maison. Il fait ensuite l'animation au micro en même temps qu'il joue les disques, ce qui confère à ces soirées l'esprit *sound system*. C'est par la venue du Jamaïcain Ruben Seals, que Galli rencontre en 1979 à Londres alors qu'il s'y rend pour se procurer du matériel d'amplification, qu'il construit ses premières enceintes en 1980. Dès lors, Ital International Sound System s'inscrit véritablement dans la tradition jamaïcaine des *sound systems* : il y a un *operator*, des sélections de 45 tours tout droit importés de Jamaïque, des enceintes construites sur mesure accompagnées de leurs effets électroniques maison, ainsi que des *deejays* d'origine jamaïcaine, provenant le plus souvent de Londres ou de Miami, pour animer les soirées « à la façon de ». La promotion est assurée par Galli lui-même qui, après ses journées de travail, fait le tour de la ville et placarde inlassablement ses affiches²⁰⁹. Ital International Sound System semble alors être le premier *sound* d'Europe continentale. Galli allait fréquemment jouer en Allemagne et en Italie, et il est certain qu'il n'y avait pas de *sound systems* dans ces pays au début des années 1980. Quant à la France, il existe dès fin 1979 des soirées reggae très *underground* et intimistes, mais les premières qui font usage d'enceintes puissantes dans l'esprit du *sound system* jamaïcain datent de 1983 (Musso 2010 : 85).

Sandro Galli se rend une première fois en Jamaïque en 1984 afin d'y enregistrer des *specials* pour son *sound*, c'est-à-dire des versions exclusives de morceaux préexistants que les artistes personnalisent au nom de leur client en réenregistrant leur texte²¹⁰. Il y retourne deux ans plus tard, en 1986, et passe alors deux semaines à Ocho Rios chez le producteur Jack Ruby. Il prend activement part à la vie de son Jack Ruby's Sound System dont le son était « phénoménal » (Galli 2020a) : il participe à l'activité du *sound system*, installe les enceintes, fréquente les nombreux *deejays*, vit son rêve de *soundman* au pays du reggae. Lors de ce deuxième voyage, il rencontre aussi, dans le magasin de disques de Ruby, le très peu connu Mickey Simpson qui lui vante ses talents de chanteur. Galli le reconnaît puisqu'il l'a vu prendre le micro la veille dans la *dance*. Simpson, démuni, lui explique qu'il a récemment enregistré un titre, mais qu'il n'est pas officiellement sorti. Ruby, qui en est le producteur exécutif, est occupé par d'autres affaires, moins légales. Simpson raconte alors qu'un label anglais aurait pressé quelques copies du morceau sur un

²⁰⁹ Cette promotion, qui s'étend bientôt à toute la Suisse, est si efficace que d'autres personnes lui demandent de faire leur affichage. Il rencontre un tel succès qu'il finit par en faire, en 1994, une entreprise prospère qui existe toujours aujourd'hui.

²¹⁰ À l'origine, les *specials* sont simplement des mix exclusifs gravés en exemplaires uniques pour les *operators* de *sound system* à la recherche de ce que les autres n'ont pas (cf. partie I, chapitre 1.3.).

maxi 45 tours *blank label*²¹¹, mais qu'il n'aurait jamais rien touché pour cela. Ruby aurait également pressé en Jamaïque une dizaine de disques tests, c'est pourquoi Simpson est en possession d'une matrice de pressage lorsqu'il fait la connaissance de Daddy Ital (Galli 2020a). En revanche, il n'a plus les bandes originales de la session d'enregistrement, ni la matrice de la face B. Touché par ce récit et par la qualité du morceau, Galli propose à Simpson de sortir le disque officiellement, bien que le matériel à disposition soit limité. Il faut dire que ce morceau de Mickey Simpson est probablement une des plaintes roots sur les souffrances des habitants du ghetto les plus poignantes de l'histoire de la Jamaïque moderne. Ce « Don't Cry²¹² » avait déjà été enregistré en 1976 et sorti sur le label Fox de Jack Ruby, mais cette deuxième version bénéficie du son puissant du Channel One Studio de 1985 et de la performance inimitable de Barnabas Bryan à la batterie, de Bagga Walker à la basse, et de Jackie Mittoo et Tyrone Downie aux claviers²¹³. Le hasard a voulu que Galli tombe sur une véritable pépite d'or. Il se sert alors de la matrice existante pour la face A et, à défaut d'avoir le dub, enregistre un *special* intitulé « Can't Conquer Ital », en référence à son nom de scène Daddy Ital The Roots Operator, sur un *riddim* de l'époque, plus digital, en direct sur le *sound system* de Ruby afin de meubler la face B.

En 1987, de retour en Suisse avec le *stamper*²¹⁴ de Simpson et son *special*, il doit trouver un nom pour le label qu'il est sur le point de lancer. Il le nomme alors d'après la deuxième partie de son pseudonyme, Roots Operator Records, et presse 1'000 exemplaires du disque en Tchécoslovaquie, dans une des rares usines d'Europe à presser encore du vinyle, selon ses dires. La pochette qui accompagne le 45 tours – à la fois très utile car les crédits y sont précisément inscrits, mais très peu jamaïcaine, car les *singles* ne sont jamais publiés avec des pochettes en Jamaïque –, présente fièrement le disque comme des « sons reggae roots – enregistrés en Jamaïque²¹⁵ » et le place ainsi dans une toute autre catégorie que tous les disques à influences jamaïcaines produits en Suisse jusque-là. La connexion entre la scène jamaïcaine d'alors et les passionnés de reggae suisses en quête de vibrations fortes se resserre et s'affirme davantage. Galli pose le premier jalon de plus

²¹¹ Un *blank label* est un disque pressé sans macaron. Il n'y a alors aucune métadonnée sur le disque, hormis le numéro de matrice. Les *blanks* sont souvent des disques promotionnels qui servent à tester le potentiel d'une chanson.

²¹² cf. piste 16 des CD en annexe 2.

²¹³ Le titre est aussi connu pour la très poignante interprétation acoustique qu'en fait Mickey Simpson en clôture du documentaire d'Howard Johnson *Deep Roots Music Vol. 3* réalisé en 1983.

²¹⁴ *i.e.* la matrice qui sert à presser les vinyles.

²¹⁵ « *Roots Reggae Sounds - Recorded in Jamaica* »

de trente ans de collaborations fructueuses entre producteurs suisses et musiciens jamaïcains²¹⁶. Vingt-cinq ans plus tard, le 45 tours est réédité par le label zurichois Reggae Fever qui, pour l'occasion, parvient à retrouver le dub original de la face B, d'après Galli grâce à un des disques *blank* parus en Angleterre avant 1986.



Fig. 11 : SIMPSON Mickey. 1987. « Don't Cry » / « Can't Conquer Ital ». Roots Operator Records, ROR001. 7" Single – 45 RPM

Cet exceptionnel enregistrement jamaïcain de 1985 marque donc le début des labels suisses de reggae. Sandro Galli qui se rendait en Jamaïque pour la culture *sound system* se retrouve, comme les pionniers jamaïcains des *sounds* à la fin des années 1950, producteur sans l'avoir prémédité. Après la sortie de ce premier 45 tours, il désire retourner en Jamaïque pour produire un album complet avec Mickey Simpson. Cependant, le temps qu'il réunisse les fonds pour financer le trajet, Simpson est tragiquement assassiné. Jack Ruby meurt peu après. Tout le petit monde qui gravitait autour de Ruby à Ocho Rios et auquel Galli s'était attaché disparaît alors. Le pionnier zurichois retourne néanmoins plusieurs fois en Jamaïque au cours des années 1990 pour enregistrer d'autres chanteurs. Il sortira encore trois 45 tours, deux sept pouces et un douze pouces, pour lesquels il s'entourera d'une partie des jeunes musiciens suisses des Ganglords. Sandro Galli est un des pionniers les plus essentiels du reggae en Suisse et, au-delà de son activité de label qu'il considère

²¹⁶ Il y a certes déjà eu les deux disques de Knowledge et l'album d'I Kong, mais dans les deux cas, ces productions sont relativement anecdotiques, car elles sont plus le fruit de rencontres fortuites entre des Suisses en vacances en Jamaïque et des Jamaïcains, que celui du travail de passionnés qui cherchent à développer la musique jamaïcaine en Suisse.

comme secondaire, c'est principalement son fort engagement dans la diffusion de la culture *sound system* qui va durablement marquer la scène suisse.

3.1.b. Des petits Suisses en Jamaïque : les Ganglords et Restless Mashaits

À un peu plus de 250 kilomètres l'un de l'autre, deux groupes de jeunes musiciens suisses ne s'étant jamais rencontrés ont, à quelques années près, exactement la même idée : partir à la découverte de la Jamaïque et, peut-être, y faire de la musique. Les Ganglords basés à Zurich et les Restless Mashaits de Genève sont les premiers à vivre l'expérience des studios de Kingston en tant que musiciens et producteurs. Si leurs parcours diffèrent, ils ont néanmoins plus d'un point en commun, notamment dans la création de leurs labels respectifs : Gangproduction et Addis Record.

3.1.b.1. Gangproduction

Bien que les biographies officielles datent les débuts de l'aventure Ganglords à 1988, c'est à Lucerne en 1987 que le groupe trouve son origine. Trois ans après la dissolution de X-Legz, le cousin de Cyrill Schläpfer et deuxième pianiste du groupe, devenu entre-temps bassiste, Philipp Schnyder von Wartensee, se remet à jouer du reggae avec le guitariste Christoph Schnurrenberger dans les locaux de répétition de Sedel. Alors qu'ils s'en vont assister à un concert de reggae jamaïcain à Zurich, ils affichent dans la salle une annonce « *Drummer wanted* » avec une photo de Carlton Barrett et sont ainsi rejoints par le zurichois Daniel Müller. Peu après, le pianiste René Ramseier, également de Zurich, arrive dans le groupe, tout comme Stefan Gisler de Lucerne, qui joue d'abord des congas avant de se mettre aux claviers. Âgés de vingt-et-un à vingt-deux ans, les cinq musiciens des Ganglords apprennent d'abord à jouer la musique jamaïcaine en copiant ce qu'ils entendent sur les disques, puis en se rendant sur place pour s'imprégner de l'ambiance générale. Schnyder insiste sur le fait qu'il est indispensable pour apprendre un répertoire de passer par une étape d'écoute attentive, puis de rejouer à l'identique ce que font les musiciens originaux, et enfin, seulement lorsque les codes sont maîtrisés, il est possible de créer (Schnyder von Wartensee 2020b). En décembre 1989, après à peine deux ans d'existence, quatre des cinq musiciens du groupe s'envolent pour l'île du reggae avec leurs instruments de musique et l'idée de louer une maison dans laquelle ils pourraient jouer avec des chanteurs locaux. Et pour cause, le groupe a la particularité de ne pas avoir de chanteur attitré en Suisse, car personne n'est capable de chanter le reggae qu'aiment les Ganglords. Une fois sur place, ils se rendent rapidement compte que les

maisons sont hors de prix et qu'ils ne pourront pas mettre en pratique leur projet initial. Cependant, ils découvrent que tout, en Jamaïque, tourne autour des *singles* 45 tours et qu'il n'est pas difficile pour un particulier de louer quelques heures de studio pour y enregistrer un morceau. Schnyder comprend alors que si les Ganglords désirent pratiquer la musique jamaïcaine à la façon des Jamaïcains, ils doivent s'essayer à l'expérience du studio. Une fois les autres membres du groupe convaincus, ils composent une maquette grâce à une boîte à rythmes emmenée de Suisse et organisent une série d'auditions avec des jeunes chanteurs du quartier de Kingston dans lequel ils se trouvent. Alors qu'il s'agit de leur première expérience de production, les Ganglords font preuve d'une grande maturité en transformant leur manque de moyens financiers et de contacts en une force :

On voulait sélectionner une chanson avec du potentiel. Quand on a fait le *riddim*, on n'était pas capable de chercher des grands artistes. On n'était pas prêts dans nos têtes, on n'avait pas l'argent non plus et on était entourés de petits artistes. Donc on a fait des auditions et on n'a pas cherché les meilleurs chanteurs, mais la meilleure chanson. Et ce qu'on a pris finalement, c'était la meilleure chanson. Il y en avait d'autres qui chantaient mieux, mais qui n'avaient pas une chanson que j'écoute deux fois et qui me reste dans la tête. (Schnyder von Wartensee 2020b)

En cherchant la meilleure chanson et non le meilleur chanteur ou le plus gros nom, les Ganglords privilégient le fond à la forme dans l'optique d'atteindre un objectif qui va guider toute leur carrière : produire des morceaux qui restent dans la tête des auditeurs et qui ont donc le potentiel d'être joués sur les radios et de devenir des *hits*. « J'aime le reggae et je veux faire ce que j'aime, mais je veux aussi avoir du succès. Je veux faire un *hit*, je veux être joué sur les radios, je veux que les gens connaissent la musique que j'aime » (Schnyder von Wartensee 2020b). Cette stratégie se révélera plusieurs fois payante comme nous allons le voir.

En janvier 1990, les Ganglords se rendent alors dans un des meilleurs studios de Kingston, Music Works. Ils y emmènent Lucan et Shabba Shields, le duo chanteur-*deejay* qui a su convaincre les jeunes producteurs avec sa mélodie entêtante « Girls Dem Nice²¹⁷ » et ses paroles ouvertement orientées vers la Suisse (« Les Suissesses sont belles²¹⁸ »). D'après Schnyder, ils devaient être les premiers européens à travailler à Music Works, une semaine avant les Anglais d'Aswad, et leur couleur de peau crée la stupeur générale. Au moment de réserver le studio, Schnyder émet en outre une requête qui surprend encore davantage les Jamaïcains de Music Works : il se souvenait avoir vu

²¹⁷ cf. piste 17 des CD en annexe 2.

²¹⁸ « *Switzerland girls dem nice.* »

sur les pochettes de ses disques préférés le même nom d'ingénieur du son revenir inlassablement : Soljie Hamilton. Il demande alors s'il est possible que leur session d'enregistrement soit opérée par cet ingénieur, un des plus demandés de l'époque. Le jour de la session arrivé, les Ganglords font écouter leur maquette à Soljie dans le studio. Interpellés par la musique, deux musiciens jamaïcains viennent guigner. Il s'agit de Wycliffe « Steely » Johnson et Cleveland « Clevie » Browne, plus connus sous le nom de Steely & Clevie, soit le duo de musiciens-producteurs le plus demandé de Kingston. Les deux compères règnent en maîtres incontestés sur le reggae digital du tournant des années 1990. Clevie adresse la parole aux Ganglords et propose de leur ré-enregistrer la basse et la batterie de leur maquette avec le son Steely & Clevie. Les Ganglords, conscients des monuments qui se tiennent devant eux, acceptent. Clevie prend alors sa boîte à rythmes Oberheim DX, Steely son clavier numérique Yamaha CS1, et ils rejouent la batterie et la basse de la composition des Ganglords. À cela s'ajoutent les guitares d'un autre grand musicien jamaïcain des années 1970, Dwight Pinkney²¹⁹. Finalement, les Ganglords ne jouent eux-mêmes que les *skanks* et mélodies de clavier et se retrouvent plus producteurs que musiciens, mais leur rôle n'en demeure pas moins essentiel. Outre la composition du *riddim* et le choix des chanteurs, et malgré l'intervention des trois musiciens jamaïcains, les Suisses continuent de diriger artistiquement la réalisation de leur premier *single*. En effet, alors que Steely & Clevie terminent la première version du *riddim* et semblent satisfaits du rendu, Schnyder leur demande de refaire le *riddim* quelques BPM plus vite. Tous les Jamaïcains le regardent alors estomaqués et lui expliquent que les DJ, dans les *sound systems*, tout comme à la radio, « pitchent » le disque, c'est-à-dire accélèrent la vitesse de lecture du 45 tours, ce qui non seulement accélère le tempo, mais change aussi la tonalité du morceau. Ce détail montre à quel point les Ganglords se sont révélés être d'excellents producteurs : au cours de leur séjour sur l'île, ils fréquentent les *dances* des *sound systems*, écoutent ce que jouent les radios et ensuite achètent des disques pour travailler le répertoire qu'ils découvrent. Ils se rendent alors compte que les morceaux qu'ils viennent d'étudier avec leurs instruments d'après les 45 tours sonnent différemment lorsque les disques sont joués par les Jamaïcains. Ils comprennent que les disques sont « pitchés » pour correspondre à l'ambiance de la soirée et faire danser l'audience. Un morceau s'écoute différemment dans un salon ou lors d'une fête, le *selector* doit donc adapter la façon de jouer le morceau. Philipp Schnyder von Wartensee, fort de cette découverte, sait que les DJ des radios suisses ne modifient pas la vitesse des disques et, étant bien conscient que le marché qu'il peut espérer toucher en tant que Suisse n'est pas celui de la Jamaïque, mais plutôt celui de son

²¹⁹ Christoph Schnurrenberger, le guitariste, n'a pas suivi le reste du groupe en Jamaïque lors de ce premier voyage.

pays, il désire adapter à la source le tempo du morceau pour recréer artificiellement l'ambiance d'une soirée *sound system* jamaïcaine. Schnyder explique donc aux Jamaïcains qu'en dehors de leur île, les DJ n'accélèrent pas la vitesse de lecture des disques. N'ayant jamais eu conscience de cela, les Jamaïcains écoutent attentivement sa remarque et enregistrent une nouvelle version du *riddim*. Sans pour autant avancer l'hypothèse que cette discussion ait eu un impact sur la production locale ultérieure qui aurait dans une certaine mesure dès lors anticipé le jeu à la vitesse normale des DJ étrangers, la vision extérieure qu'avaient les Ganglords en tant que Suisses, et intérieure, en tant que musiciens de reggae s'étant imprégnés de la pratique jamaïcaine, leur a permis de transposer la pratique jamaïcaine à sa source en vue du marché européen. D'après Schnyder, jusque-là, lorsque les Suisses entendaient du dancehall jamaïcain, cela ne plaisait pas, car le tempo était toujours trop lent et l'esprit des soirées jamaïcaines ne s'y retrouvait pas.

Il en va de même pour le mixage du morceau. Alors que les Ganglords attendent l'heure de leur session sur l'escalier extérieur du studio d'enregistrement, Schnyder remarque que le son que mixe Soljie pour le client précédent est si puissant que la cage d'escalier tremble de toute part. Quelques heures plus tard, lorsque Soljie estime avoir terminé le mixage de « Girls Dem Nice », il consulte l'avis du groupe qui est extrêmement convaincu par la puissance du son inhabituelle pour des Suisses. Schnyder trouve le son très bon mais fait cependant la remarque à Soljie que, cette fois-ci, la cage d'escalier extérieur ne tremble pas. Déconcerté, l'ingénieur lui demande ce qu'il veut vraiment : ce *whitey*²²⁰ n'avait-il pas auparavant dit qu'il fallait adapter le tempo au marché européen ? Pourquoi pas le mixage ? Le bassiste lui répond alors qu'il veut un vrai *Soljie mix* qui fait trembler l'escalier, comme l'ingénieur le ferait pour un client jamaïcain. Par cette démarche, le groupe trouve l'équilibre parfait entre le son brutal et puissant du dancehall jamaïcain, et une légère adaptation au niveau du tempo pour surprendre et séduire à la fois le public suisse, alors totalement étranger à cette musique. En plus d'avoir gagné le respect des Jamaïcains présents dans le studio qui constatent que ces musiciens sont certes Suisses, mais qu'ils connaissent et aiment véritablement la musique jamaïcaine, les Ganglords parviennent à créer un reggae dancehall authentiquement jamaïcain dans le jeu et dans le son, fidèle à l'actualité musicale du pays, mais adapté aux oreilles d'un public suisse non initié. Ils importent ainsi l'ambiance de la *dance* jamaïcaine en Suisse à travers leur 45 tours.

Une fois le morceau enregistré et mixé, ils doivent encore le publier pour aller jusqu'au bout du processus. Le batteur dessine alors au pied levé sur une feuille de papier un logo

²²⁰ Terme généralement péjoratif que l'on pourrait traduire par « petit blanc ».

« Gangproduction » pour le macaron du 45 tours. Désormais, le groupe a son propre label. Les quatre Suisses pressent alors quelques exemplaires du *single*, puis cherchent à les vendre auprès des distributeurs jamaïcains. À leur grande surprise, un des plus gros distributeurs de l'île, Sonic Sounds, refuse d'acheter leurs exemplaires, mais désire presser le morceau à son tour sous son propre label Sonic Sounds et le distribuer mondialement.



Fig. 12 : THE GANGLORDS feat. Lucan & Shabba Shields. 1990. « Girls Dem Nice ». Sonic Sounds. 7" Single – 45 RPM

De retour en Suisse avec leurs disques pressés en Jamaïque, les Ganglords sont impatients de voir la réaction de leur public à cette démarche résolument novatrice pour l'époque. Les retours ne se font pas attendre : un troisième pressage, cette fois-ci avec pochette et effectué en Suisse, a lieu la même année sur le label du cousin de Philipp Schnyder von Wartensee, Cyrill Schläpfer, CSR Records ; le morceau entre dans la playlist de la radio nationale DRS3 et est joué trois fois par jour ; les Ganglords passent du statut de groupe de reggae classique, à celui de véritables ambassadeurs du son dancehall jamaïcain, et, grâce aux passages radio, le groupe est fortement demandé pour des concerts et voit ses cachets quintupler ; les critiques musicaux des journaux suisses alémaniques n'en croient pas leurs oreilles : « Si j'avais entendu le *single* par hasard, je n'aurais jamais soupçonné que ce groupe appellerait Zurich leur "Hometown". Ce genre de reggae nous arrive généralement de Jamaïque ou d'Angleterre²²¹ » (Nizza 1990). Les journalistes sont unanimes sur la qualité déconcertante de cette production suisse et aiment à rappeler que le disque a été enregistré et pressé en Jamaïque : « Les cinq Suisses rentrent chez eux avec un *single* qui a même été pressé sur

²²¹ « Wäre mir die Single zufällig zu Ohren gekommen, hätte ich nie vermutet, dass diese Band Zürich ihre "Hometown" nennt. Diese Art von Reggae-Musik schwappt sonst eher aus Jamaica oder England zu uns herüber. »

place, véritablement original et jamaïcain²²² » (Vigne 1990 : 19). En septembre 1990, le morceau figure même à la première place des *charts* du magazine *Charts: Swiss Top 20*, dans la catégorie « 45 Single ». La première expérience de production musicale en Jamaïque des Ganglords, bien qu'elle n'ait pas constitué le but initial du voyage, se solde donc par un franc succès. Les jeunes producteurs ont réussi non seulement à amener, mais surtout à faire apprécier le son et le jeu jamaïcain du tournant des années 1990 au public suisse. La tâche n'était de loin pas aisée, puisque jusque-là, les amateurs suisses étaient restés attachés au son du reggae roots de Bob Marley et consorts, ignorant totalement la musique des *dancehalls* jamaïcains au son désormais digital et bien plus dur que le roots du début de la décennie.

Forts de ce premier succès, les musiciens des Ganglords retournent en Jamaïque moins d'un an après, en décembre 1990, pour y séjourner à nouveau trois mois, mais cette fois-ci, avec l'intention de produire leur premier album, *Kingston Confidential*. Grâce à leur première session avec Steely & Clevie que le journaliste Reto Baumann décrit comme un « moment d'illumination²²³ » (Baumann 1996 : 3), les Ganglords ont découvert quels instruments utiliser pour obtenir le son jamaïcain de l'époque et comment arranger un bon morceau. Ils s'inspirent alors beaucoup de ce qu'ils ont observé du duo kingstonien et utilisent la même *drum machine* Oberheim DX que Clevie pour ce premier album qu'ils enregistrent notamment chez le roi du reggae digital de Kingston, King Jammy²²⁴, toujours en compagnie de leur désormais ingénieur attitré, Soljie Hamilton, qui publie même quelques-uns des nouveaux morceaux sur son propre label. Des chanteurs prestigieux sont invités tels que Frankie Paul, Max Romeo ou Gregory Isaacs ainsi que des jeunes moins connus, mais talentueux comme Lucan & Shabba Shield ou Superman & Spiderman. Le disque se vend à près de 3'000 exemplaires et est décrit dans le magazine de référence allemand SPEX comme d'« un niveau global supérieur à de nombreux disques jamaïcains reconnus²²⁵ » (Diederichsen 1992). Les Ganglords tournent alors intensément dans toute la Suisse comme *backing band* de différents chanteurs de passage, dont notamment Superman & Spiderman. Peu après, le groupe est récompensé par la Ville de Zurich qui lui attribue le fonds

²²² « Die fünf Schweizer kehren zurück in die Heimat mit einer Single, die sogar an Ort gepresst wurde, original und echt jamaikanisch also. »

²²³ « Moment der Erleuchtung. »

²²⁴ Selon le dossier de presse qui accompagne le sortie de l'album, les Suisses seraient à nouveaux les premiers « whitties » à avoir enregistré chez King Jammy (Ganglords 1992).

²²⁵ « Gesamtniveau über so manchem geschätzten jamaikanischen Sampler. »

Popkredits visant à soutenir les jeunes artistes prometteurs. Pour la première fois, ce prix distribué depuis 1984 dans les catégories jazz et musique classique ouvre une troisième catégorie pour la musique pop : c'est un groupe de reggae qui est sélectionné (Schnyder von Wartensee 2020b). Les membres du groupe décident alors d'utiliser la somme reçue pour s'installer plus longuement à Kingston, s'imprégner en profondeur de la vie jamaïcaine et y enregistrer un deuxième album.

Fin 1994, Philipp « One Ton » Schnyder von Wartensee et Stefan « Herbal Q » Gisler, têtes de production du label, retournent à Kingston préparer l'arrivée du reste du groupe. Ils font la connaissance de l'artiste féminine la plus en vue de la scène dancehall jamaïcaine par ses propos scandaleusement explicites, Lady Saw. Son manager approche les Suisses, car il cherche des musiciens pour accompagner son artiste sur scène. Les Ganglords expérimentent alors le rôle de *backing band* devant le public jamaïcain et se font véritablement remarquer :

L'accompagnement était de premier ordre, prenant en considération qu'il s'agissait d'un groupe suisse. Le batteur et le claviériste originaux des Ganglords n'étant pas sur l'île, ce sont deux membres du groupe local Caution qui les ont remplacés. Le groupe a ouvert le concert avec des lignes de basse bien en place pendant lesquelles le bassiste blanc a ravi l'audience avec ses mouvements circulaires. Il s'est donné de la peine et a gagné l'approbation du public local²²⁶.
(A. C. 1995 : 9)

D'après le journaliste, la chanteuse qu'il décrit comme « la déesse du sexe²²⁷ » aurait fait un concert exceptionnel devant des centaines de personnes dans le club le plus prestigieux de Kingston (A. C. 1995 : 8). Les Ganglords, ici représentés par Schnyder et Gisler, parviennent à se faire une petite réputation sur la scène des musiciens dancehall de Kingston, notamment parce que Gisler emmène avec lui un des premiers synthétiseurs capable d'échantillonner des sons, l'Ensoniq EPS, ce qui lui permet de jouer en concert avec des sons extraits des disques originaux. L'effet sur le public est garanti. One Ton raconte même que ce concert au Cactus Club du 8 juillet 1995 avec Lady Saw est un tel succès qu'il est, quelques semaines plus tard, reconnu par un des videurs de la salle qui refuse qu'il paie son entrée et lui offre le bar gratuit pour le reste de la soirée (Baumann 2009 : 527). Les musiciens suisses effectuent une demi-douzaine de concerts cette année-là en

²²⁶ « *The backing was first class, taking into consideration that the band was a Swiss band. The drummer and keyboardist of the original Ganglords are off the island, so a substitution was made with two members of Caution, a local band. The Band opened with some tidy baselines, during which the white bassist delighted the crowd with his gyrations. He tried hard and won the approval of the local crowd.* »

²²⁷ « *This goddess of sex.* »

Jamaïque, certains avec le groupe dans son intégralité, d'autres avec des remplaçants locaux. Ils sortent également une version remixée du morceau originellement paru en 1991 avec Frankie Paul « Thanks & Praises²²⁸ » sur le label du manager de Lady Saw, 7-17 Marshals. Cette refonte est probablement la production suisse qui a eu le plus d'impact sur la scène jamaïcaine puisqu'elle a été sélectionnée par le très célèbre festival jamaïcain Sunsplash comme bande-son d'ouverture du spot publicitaire radiophonique du festival (Ganglords 2003). Malheureusement, lorsque les Suisses essayent d'entrer en contact avec le festival pour en savoir plus sur l'utilisation de leur morceau à des fins promotionnelles, les organisateurs prennent peur et changent immédiatement de morceau. Quoi qu'il en soit, grâce à ces deux semaines d'intense promotion gratuite pour les Ganglords, le *single* atteint d'abord la dixième place du « Top 10 Bubbles²²⁹ » du magazine X-News la deuxième semaine de juillet 1995 (X-News 1995a : 19), puis entre dans le « Top 20 Charts » officiel à la vingtième place la dernière semaine de septembre 1995 (X-News 1995b : 19). Les Ganglords ont donc réussi l'exploit d'avoir un *hit* suffisamment important pour qu'il entre dans les *charts* jamaïcaines. Bien que Schnyder soutienne aujourd'hui qu'il ne s'agissait pas d'un « *top top hit* », mais seulement d'un « *medium hit* », cette réussite mérite d'être soulignée puisqu'il s'agit de la seule et unique production suisse à avoir atteint le hit-parade jamaïcain, preuve ultime que leur travail de producteurs était reconnu par ceux-là même qui ont créé cette musique.

En Suisse, ils parviennent à placer le titre éponyme de leur second album « Burnin Up », un dancehall-R'n'B chanté par Lady Saw et Thriller U, sur la *playlist* de Radio 24, très difficile d'accès pour les artistes suisses. Atteindre cette *playlist* était un des objectifs que s'était fixés Schnyder :

Je disais à Herbal Q : « Il faut une chanson de reggae tellement commerciale qu'on puisse entrer dans Radio 24, mais dont on est fier quand même. » Ça devait nous plaire aussi, on ne devait pas avoir honte du morceau. Alors on a bossé avec un *songwriter* jamaïcain et on n'a pas fait mixer par Soljie, mais par Steven Stanley qui était l'ingénieur du son le plus commercial en ce temps-là. Et finalement ça a été joué en *playlist* de Radio 24 ! Je te dis ça pour t'expliquer qu'il y avait toujours une volonté de chercher le succès, pas le succès en tant que tel, mais le public lié à ce succès. Il n'y avait pas encore internet, ni de *social medias*, donc c'était indispensable de passer en radio pour que les gens nous connaissent. La radio était le seul moyen de diffusion. L'idée n'était pas de faire des sous, mais que les gens aient envie d'écouter notre morceau, que les DJ aient envie de le jouer. (Schnyder Von Wartensee 2020b)

²²⁸ cf. piste 18 des CD en annexe 2.

²²⁹ La catégorie « Top 10 Bubbles » présente les morceaux qui se vendent particulièrement bien et qui pourraient prochainement entrer dans les *charts*.

Loin d'être guidé par l'appât du gain, One Ton est surtout heureux d'entendre la musique qu'il affectionne sur les ondes des radios suisses et d'ouvrir petit à petit les oreilles du public helvétique au son du dancehall jamaïcain. Ce long séjour en Jamaïque permet aux Ganglords de s'imprégner durablement de la culture jamaïcaine et d'en maîtriser les codes musicaux. Ceux que les Jamaïcains appellent « *di gansta dem*²³⁰ » (Baumann 1996 : 5) sont les premiers musiciens suisses à produire et à jouer de la musique comme les Jamaïcains le font à la même époque. Dans un entretien donné en 1996 au journaliste Reto Baumann, One Ton affirme qu'il « n'y a aucun groupe européen dont le son est aussi jamaïcain que le [leur]²³¹. » Le journaliste confirme cette affirmation par l'opinion de Jimmy Cliff et de ses musiciens qui assistent au *backing* des Ganglords au Paléo Festival de la même année : « Jamais auparavant ils n'avaient entendu des Européens véhiculer l'esprit du reggae de façon aussi authentique, le ténor [Jimmy Cliff] était catégorique²³² » (Baumann 1996 : 3). Les journalistes alémaniques ne tarissent pas d'éloges à leur égard : SPEX les décrit comme « le meilleur et surtout le plus intelligent des *backing bands* de raggamuffin d'Europe continentale » (Nagl 1996), le magazine *Apero* les renomme « les rois du reggae suisse²³³ » (*Apero* 2000 : 22), et le mensuel suisse *Loop* en parle également comme « le meilleur groupe de reggae d'Europe²³⁴ » (*Loop* 1997). Les Ganglords parviennent à réaliser le double exploit de non seulement outrepasser leur statut de « *whities* » et d'être acceptés par la communauté des musiciens jamaïcains, mais également d'être reconnus par le public européen comme les plus fidèles représentants locaux du son jamaïcain des années 1990 et ainsi d'apporter une certaine reconnaissance à la musique jamaïcaine moderne, puisque les médias – presse, radio et télévision – s'y intéressent désormais et la diffusent.

La grande aventure jamaïcaine des Ganglords se termine néanmoins à la fin de l'année 1995. Stefan Gisler rentre en Suisse après être resté neuf mois en Jamaïque, alors que Philipp Schnyder von Wartensee reste encore quelques mois supplémentaires, plus d'une année en tout. Ce dernier hésite à un moment donné à s'installer définitivement à Kingston et à vivre de ses différentes

²³⁰ « les gangsters. »

²³¹ « *Keine europäische Band ist von der Soundseele her so jamaikanisch wie wir.* »

²³² « *Noch nie hätten sie Europäer gehört, die das Reggae-Gefühl so originär transportieren, lautete einheilig der Tenor.* »

²³³ « *Die Schweizer Reggae-Königen.* »

²³⁴ « *Europas beste Reggae-Band.* »

casquettes de musicien, producteur, manager de label. Il se décide finalement à poursuivre ses activités musicales en Suisse où il fonde le label One Ton avec lequel il mène le chanteur reggae zurichois Phenomden dans les hautes sphères de la musique pop suisse, obtenant un disque d'or en 2007²³⁵. Il est également à l'origine du projet Swiss Music Export qui vise à soutenir les artistes suisses cherchant à s'exporter à l'international, ainsi que du festival M4Music du Pour-cent culturel Migros, rendez-vous incontournable des professionnels de la musique en Suisse dont j'ai brièvement parlé dans la première partie de la présente recherche.

Les Ganglords sont donc une, si ce n'est, la figure majeure du développement du reggae suisse. Pionniers de la production dans les studios jamaïcains, en embrassant pleinement la musique jamaïcaine de leur temps, le dancehall, et en osant travailler avec des acteurs plus expérimentés et renommés qu'eux, ils parviennent à atteindre des sommets en Suisse comme en Jamaïque, en tant que producteurs, mais aussi en tant que musiciens, tant en studio que sur scène. En Suisse, ils sont parvenus à sortir la musique jamaïcaine de leur temps des réseaux strictement *underground* pour l'exposer aux oreilles du grand public. Si leur popularité et leur empreinte ne laissent aucun doute dans le paysage musical suisse alémanique, la Suisse romande n'a en revanche, comme à son habitude, pas été impactée aussi significativement. Les Ganglords viendront assez rarement jouer en Romandie, bien souvent ne parvenant guère à dépasser Bienne ou Fribourg. Le plus flagrant exemple de la puissance du *Röstigraben* est l'absence totale de contact entre les Zurichois et les autres jeunes suisses qui s'aventurent au même moment au pays du reggae, les Genevois des Restless Mashaits.

3.1.b.2. Addis Record

Le reggae s'installe tardivement à Genève. Quelques concerts internationaux ont lieu durant les années 1980 et certains groupes new wave s'intéressent à la musique jamaïcaine, mais il n'existe pas de réel engouement du public pour le son jamaïcain. Preuve en est que le concert de Burning Spear du 9 avril 1987 au Palladium se déroule devant une salle pratiquement vide, alors que le lendemain, le Volkshaus de Zurich est bondé (Ismail 2004 : 131). Toutefois, quelques adolescents se découvrent un intérêt pour ce son inconnu, d'abord par l'intermédiaire du mouvement *straight edge*. Gilles « Jil Addis » Geuggis et Stéphane « Stuf Addis » Lambercy, alors âgés d'une quinzaine d'années, écoutent du punk hardcore et découvrent le message rastafari du reggae à travers le

²³⁵ Schnyder retourne encore une fois en Jamaïque en 1997 et produit plusieurs morceaux pour le label de Soljie.

groupe rasta américain Bad Brains. À la recherche de musiques qui ne sont pas grand public et qui diffusent une idéologie rebelle, ils se passionnent pour le hardcore punk, le hip hop, qui en est à ses balbutiements en Suisse, et le reggae, d'abord dans sa version roots, puis plus particulièrement dans sa version moderne, dancehall ou raggamuffin, qu'ils découvrent par une cassette que Stuf ramène des Caraïbes en 1989, suite à des vacances à Antigua-et-Barbuda. Ils se déplacent dans toute la Suisse pour assister à des concerts avec les grands frères de certains, voire avec les parents. Jil joue déjà un peu de guitare basse, seul chez sa mère, et possède une boîte à rythmes. Lorsqu'il fait la connaissance de Stuf, il lui montre comment jouer la basse et se tourne alors vers le piano et la programmation. Les deux autodidactes sont bientôt rejoints par Julien Saugy à la guitare (plus tard remplacé par Julien Doret) et, quelque temps après, par le DJ Chill Pop qui, dans l'esprit hip hop, « scratche » les platines. Ils forment les Restless Mashaits et jouent du reggae instrumental sur base de boîte à rythmes. Comme les Ganglords, ils n'ont pas de chanteur attiré, car ils préfèrent jouer un reggae instrumental que « se retrouver à faire le *backing band* pour les pseudo-chanteurs du coin » (Lambercy 2020).

Suite à son retour d'Antigua-et-Barbuda, Stuf éveille un certain intérêt pour les Caraïbes chez ses collègues musiciens qui décident de partir en Jamaïque l'année suivante. Geuggis, Lambercy, Saugy et deux autres genevois se retrouvent alors en Jamaïque en 1991, âgés de dix-neuf ans, et ne connaissant pratiquement rien de ce pays : « C'est l'île d'où vient Bob Marley, le reggae c'est génial, on fume des joints, mais on ne sait pas du tout ce qui se passe. C'était l'expédition en terre inconnue » (Lambercy 2020), se souvient Stéphane Lambercy. Ils n'ont aucun contact sur place et ne voient la Jamaïque que comme une île idéalisée où la musique de Marley est omniprésente. Malgré le choc culturel, ce premier voyage se déroule bien et les jeunes musiciens décident d'y retourner l'année suivante, cette fois-ci pour enregistrer de la musique, puisqu'ils pensent désormais connaître le pays. Dans leur candeur genevoise, ils s'envolent sans leurs instruments, pensant pouvoir en louer sur place. Ils font alors le tour des studios d'enregistrement de Kingston, Penthouse, Digital B, Black Scorpio, et tous leur rient au nez : « Pour faire un enregistrement, il faut avoir ses instruments de musique et nous, on avait rien pris. On a débarqué comme des touristes » (Geuggis 2020). En effet, en Jamaïque, il est facilement possible de louer les services d'un musicien, mais jamais son instrument uniquement, et comme les Genevois tiennent à jouer eux-mêmes leurs compositions, ils se retrouvent coincés. Finalement, à *downtown* Kingston, ils essayent le Leggo Studio dans lequel travaille l'ingénieur du son Gaylard Bravo et le très célèbre bassiste Errol « Flabba Holt » Carter. Ce dernier accepte de les aider, tout en précisant qu'il ne peut pas louer son instrument, mais qu'il va jouer – sans pour autant leur parler d'argent. Il leur présente

Keith Sterling, pianiste, et Harry T Johnson, percussionniste, deux autres grands musiciens des années 1970, dont les noms n'évoquent alors rien à Jil et Stuf. Les trois Jamaïcains écoutent les maquettes des Restless Mashaits et rejouent les deux compositions, « Guerilla » et « Fayah Dub²³⁶ », des instrumentaux à tendance dub et au son électronique typique de l'époque : « Au final on n'a rien joué du tout sur ce disque. C'était Flabba, Keith et Harry T. On voulait, mais c'était pas possible » (Lambercy 2020). Non sans une certaine frustration, Jil et Stuf ne jouent finalement pas sur leur premier disque, ce qui n'est pas sans rappeler le processus de création de « Girls Dem Nice » des Ganglords, à la nuance près que les Zurichois, de six ans leurs aînés, ne sont pas contraints de travailler avec Steely & Cleve, mais choisissent de profiter de leur expertise. En outre, lorsque Flabba propose de les aider, les Genevois imaginent qu'il s'agit d'un acte désintéressé et ne comprennent pas ce qui leur arrive lorsque, une fois les morceaux enregistrés, le musicien demande à être payé : « On n'avait rien capté, on pensait qu'ils nous rendaient service ! Et eux ils rigolaient... » (Lambercy 2020). Jil et Stuf sont chanceux d'être tombés sur des musiciens bienveillants qui, bien qu'ils demandent à être payés, sont conscients du manque d'expérience des jeunes *whities* et n'en profitent pas pour les rançonner. Une fois les paies dérisoires distribuées, les deux Genevois se retrouvent avec leurs compositions enregistrées sur bandes, mais ne savent pas quoi en faire. L'ingénieur du son, Bravo, leur suggère alors de créer leur propre label : « Ah, c'est quoi ? Comment ça marche ? » (Geuggis 2020) se souvient Jil. Ils n'ont aucune idée de ce que signifie créer un label discographique, tout comme les Ganglords deux ans plus tôt, et suivent donc les conseils que leur donne Bravo : déjà attirés par le message rasta, ils choisissent le nom Addis en référence à la capitale éthiopienne et puisque « ça commence par A, [ils] ser[ont] en haut des listings tout le temps » (Lambercy 2020). Stuf se charge de dessiner un logo « vite fait » (Geuggis 2020) aux couleurs rouge, jaune et vert, orné d'une tête de lion. Bravo les envoie ensuite chez l'imprimeur Solo-Graphic, puis chez l'ingénieur *mastering*, Spiderman, pour créer les laques de *master* et finalement chez l'usine de pressage, Tuff Gong : « C'était toute une aventure ! Tu dois attendre entre chaque étape, appeler, retourner, et c'est jamais prêt à temps » (Lambercy 2020).

Jil et Stuf, désormais à la tête du label Addis Record, retournent en Suisse avec leurs 300 exemplaires du 45 tours. Sur le chemin du retour, ils font un crochet par New York où ils espèrent vendre quelques disques aux magasins spécialisés de Harlem, notamment à VP Records, un des plus gros labels indépendants jamaïcains : « Très fiers de nous, on leur dit : “On vous vend un disque. Et plein pot”. Et là, non non, ça marche pas comme ça, ça se vend pas à cinq dollars au *shop*, mais

²³⁶ cf. piste 19 des CD en annexe 2.

peut-être à deux dollars. La déconfiture... mais c'était toute une expérience » (Lambercy 2020). Arrivés à Genève, même situation. Les magasins refusent de leur acheter le disque au tarif désiré. Ils découvrent alors la facette *business* du travail de label dont Bravo ne leur avait pas parlé au moment de les encourager à créer leur propre structure.



Fig. 13 : RESTLESS MASHAITS. 1992. « Guerilla » / « Fayah Dub ». Addis Record. 7" Single – 45 RPM

Après ce premier disque, le groupe prend racine dans le squat que les musiciens et quelques autres jeunes du quartier de Chêne-Bourg viennent d'ouvrir, le Goulet 25, qui devient rapidement un haut lieu contre-culturel du canton de Genève, où reggae et hip hop sont la bande-son de la vie des artistes qui y habitent. Ils démarrent, parallèlement au groupe, leur propre *sound system*, Cockroach Sound System, pour animer des soirées au son de la Jamaïque. Dans l'héritage du mouvement punk de la décennie précédente, la pratique musicale des Restless Mashaits s'inscrit profondément dans une démarche qui se veut rebelle et anti-système :

Nous, en faisant du ragga, on s'est fait un peu cracher dessus au début. Les fans de reggae n'aimaient pas ça. Au niveau musical, ça leur plaisait pas. Mais nous on était dans une approche musicale *hardcore* et fiers de l'être, on était pas dans le mou, gnangnan, comme les autres. On était peut-être même arrogants. Mais du coup, on était aussi vachement critiques par rapport à ce qui se faisait autour. (Lambercy 2020)

Les médias parlent du squat du Goulet 25 comme d'un bastion culturel où les artistes luttent pour leur liberté : « Un petit *sound system* basé à Genève résiste à l'assaut des entrepreneurs fonciers et des banquiers et a décidé de vivre le reggae au quotidien » (Crittin 1996) ; ces jeunes viennent « troubler la quiétude de ce bout de ville en pleine expansion entre béton et artères frontalières » qu'est Thônex (Croubalian 1993). Dix ans plus tard, le journal communal décrit le

squat comme « une nébuleuse d'une richesse folle, lieu de création permanente pour ses résidents, lieu de passage obligé pour toutes les "stars" de la culture alternative qui venaient à Genève, lieu de rencontres et d'échanges pour tous » (Le Chênois 2004 : 9).

Grâce à ce lieu de vie peu coûteux et propice à la création artistique, tout au long de la décennie, Jil et Stuf retournent régulièrement en Jamaïque pour enregistrer des *singles*, cette fois-ci avec leurs propres instruments ou en ayant au préalable enregistré une partie des pistes en Suisse. Tout en ayant en tête le projet de faire un album, ils continuent à sortir des 45 tours, car « [ils] [se sont] vite rendu compte que le *single* était un bon moyen de promotion dans le reggae » (Geuggis 2020). Puisqu'il s'agit du média numéro un en Jamaïque et *a fortiori* dans le milieu du reggae à l'échelle mondiale, sortir des 45 tours est le meilleur moyen de diffuser son nom et son travail aux personnes susceptibles d'être intéressées. À partir du moment où la majorité de la production musicale d'un morceau se fait sur l'île, le sortir en *single* vinyle est une évidence. Ils publient ainsi une série de disques instrumentaux sur lesquels figurent toujours des invités jamaïcains prestigieux : en 1994, ils publient « Herbalist » avec le saxophoniste Deadly Headly, puis en 1996 « Lion » avec le percussionniste Scully Simms et « Adwa March » avec ces deux musiciens, ainsi que Vin Gordon au trombone. Contrairement aux apparences et malgré le son digital des productions, la démarche d'Addis Record se situe alors complètement à contre-courant de la tendance jamaïcaine des années 1990 : les musiciens qu'ils emploient sont tous, sans exception, issus de la génération précédente, celle qui a façonné le reggae roots, voire le rocksteady ou le ska. Avec l'avènement du reggae digital, ces musiciens sont au plus bas de leur carrière et n'ont souvent plus aucun travail. En outre, la Jamaïque des années 1990 vit au son du dancehall :

On faisait des trucs un peu alternatifs, reggae instrumental, mais c'était des ovnis, des 45 tours de reggae instrumental avec des vieux musiciens dans les années 1990... Même en Jamaïque c'était incongru ! Steely & Cleve et Mafia & Fluxy menaient la danse. Peut-être Sly & Robbie, et encore. Donc tous les mecs qu'on enregistrait étaient super contents qu'on vienne et qu'on les paie, parce qu'ils n'avaient plus de travail, ils n'avaient plus rien. Nous on voulait juste faire la musique qu'on kiffait. (Geuggis 2020)

Ces disques instrumentaux n'ont donc pas d'autre impact en Jamaïque que de donner un peu de travail à quelques musiciens oubliés. En revanche, ils ont un tout autre accueil en Angleterre où le plus important *sound system* du pays, Jah Shaka, joue régulièrement chacune des productions d'Addis Record. En effet, à travers Shaka, une scène dub anglaise émerge au tournant des années

1990. L'Angleterre vibre alors au son du dub digital, sombre, mineur, instrumental, souvent construit sur des rythmes *stepper*, et les Restless Mashaits, sans en être conscients, font office de pionniers en produisant ce type de reggae en Jamaïque, avec des musiciens et un mixage véritablement jamaïcains. À l'opposé des Ganglords qui parviennent en milieu des années 1990 à atteindre la scène jamaïcaine et les radios suisses en produisant une musique proche de celle qu'ils entendent dans les *dancehalls* jamaïcains, les Restless Mashaits ne s'imposent ni chez eux, ni en Jamaïque, mais chez les *sound systems* anglais, c'est-à-dire dans le milieu le plus spécialisé d'Europe, dans la niche la plus extrême. C'est pourquoi aujourd'hui, les premiers disques instrumentaux d'Addis Record sont des pièces de collection fortement recherchées des amateurs. En Suisse, certains médias romands s'intéressent occasionnellement aux principaux acteurs de la scène reggae locale et ne manquent pas de relever la qualité de leurs productions ou l'origine jamaïcaine de leurs disques microsillons, non sans faire appel à quelques clichés :

Les Restless Mashaits, Jah Forest et consorts épatent par le professionnalisme de leur travail. En fermant les yeux, on se croirait sous les cocotiers des Antilles. Souvent enregistrés à moitié à Kingston, les 45 tours des Mashaits de Chêne-Bourg raflent le pompon grâce à des basses insondables et des mélodies affriolantes. (Estèbe 1997)

Au fur et à mesure que les Genevois se rendent en Jamaïque, ils découvrent comment fonctionne le *business* du reggae, évitent les écueils rencontrés lors des premiers voyages, et cherchent à se rapprocher de la façon jamaïcaine de produire de la musique. Durant la deuxième moitié des années 1990, ils enregistrent quelques chanteurs jamaïcains, puis se lancent véritablement, au tournant des années 2000, dans la production de séries²³⁷ à la jamaïcaine :

Tout ça a été une école pour apprendre comment le *business* fonctionnait. J'avais récupéré suffisamment d'informations pour savoir comment ça se passait pour la production en studio, pour l'argent, le budget, le label, la distribution, et je me suis dit qu'il était temps de faire quelque chose de plus sérieux, que j'essaie de marquer d'une pierre Addis Record et que les gens arrêtent de me dire : « Il est où le chanteur ? Parce que c'est sympa mais il n'y a pas de chanteur. » (Geuggis 2020)

²³⁷ Le terme « série » désigne un ensemble de morceaux enregistrés par différents artistes sur le même *riddim* et sorti simultanément en 45 tours. Cela donne alors une série de *singles*. Cette technique, très populaire dans les années 1990 et 2000 en Jamaïque, permet de réduire les coûts de production en ne payant qu'une seule fois les musiciens et le studio pour la bande-son instrumentale. Cela permet également de maximiser la probabilité d'avoir un *hit* en proposant la même bande-son à plusieurs artistes.

En 2001, dix ans après le premier voyage, Addis Record sort sa première série de 45 tours, « More Redemption » sur laquelle figurent de jeunes chanteurs prometteurs comme Turbulence, Natural Black, ou encore Mark Wonder, déjà plus expérimenté. La base du *riddim* est enregistrée à Genève, mais les cuivres, chœurs, chanteurs et surtout le mixage sont effectués à Kingston. Geuggis, malgré le succès visible de leurs compositions instrumentales qui sont comparées par les journalistes spécialisés aux chef-d'œuvres de Rico Rodriguez *Man From Wareika* ou d'Aswad *New Chapter In Dub* (Debord 2002), cherche à s'éloigner de l'étiquette dub instrumental pour « toucher un public plus général » (Geuggis 2020). Il s'engouffre alors dans la brèche new roots²³⁸ à la mode au début des années 2000. Il peut compter sur le soutien d'un Lausannois nouvellement installé à Kingston, Lucas Corthésy, qui démarre une entreprise de distribution de vinyles, Cap Calcini Company. Corthésy s'occupe dès lors de presser les disques pour les Genevois et les distribue depuis la Jamaïque dans le monde entier. Gilles Geuggis, qui entre-temps a ouvert un magasin de disques reggae au rez-de-chaussée du Goulet 25 nommé, comme le label, Addis Record, explique que le système de distribution mis en place par Cap Calcini est si efficace que n'importe quel titre, bon ou mauvais, se vend un minimum. En effet, le distributeur a un réseau de clients, des magasins spécialisés, répartis dans le monde entier, car la Jamaïque est au centre de tous les regards. La production de *singles* en Jamaïque et la demande dans le reste du monde sont toutes deux si conséquentes au tournant du millénaire que les magasins n'ont plus le luxe de choisir ce qu'ils se font livrer s'ils veulent rester dans la course. Lorsqu'un label presse une nouveauté sur l'île, entre cinq et quinze copies du disque, selon le nom de l'artiste et le potentiel du morceau, sont automatiquement envoyées à tous les clients du distributeur. Ainsi, une à deux fois par semaine, les magasins spécialisés du monde entier reçoivent quelques exemplaires de toutes les nouvelles sorties jamaïcaines, presque instantanément après la sortie des disques, et les gros labels que les clients ne peuvent pas se permettre de manquer permettent aux plus petits labels d'être distribués dans leur sillage, ou plutôt dans le même carton. Si un disque marche mieux qu'un autre, le magasin peut ensuite le recommander, pour autant qu'il soit encore disponible. En revanche, si le magasin attend de recevoir le *listing* des nouveautés afin de choisir ce qu'il veut commander, les disques ne sont souvent déjà plus disponibles au moment où il apprend leur existence. Cette distribution centralisée à Kingston, couplée au fait que le distributeur presse lui-même les disques du label, a pour conséquence que les séries de 45 tours d'Addis Record se retrouvent disséminées aux quatre coins

²³⁸ Courant musical dont l'apparition remonte au début des années 1990, le new roots, qui émerge en réaction au dancehall et à son répertoire *slackness*, se veut plus proche des racines du reggae et promeut un message plus conscientisé. L'instrumentation demeure toutefois encore principalement digitale.

du monde et que l'affaire devient financièrement intéressante, ou du moins autosuffisante. Ainsi, de 2001 à 2006, le label genevois sort presque chaque année une nouvelle série de *singles*²³⁹. Si cette collaboration entre Suisses établis à Genève et Kingston est fructueuse et contribue fortement à la diffusion du reggae de production helvétique dans le monde entier, elle ne contribue toutefois pas à développer le marché local. Bien que celui-ci prenne de l'ampleur avec l'explosion des DJ reggae ou des petits *sound systems* locaux, il représente toujours une part minimale de la clientèle du label genevois, le gros des stocks se trouvant à Kingston. Néanmoins, cela explique la soudaine hyper-productivité d'Addis Record.

Cette effervescence ralentit peu à peu à partir de la deuxième moitié des années 2000, suite à l'apparition du téléchargement illégal. Les *selectors*, jusqu'alors principale clientèle des producteurs de reggae, peuvent désormais se procurer les morceaux gratuitement et se déplacer avec une clef USB au lieu des lourds sacs de vinyles. Les ventes diminuent, les presses jamaïcaines ferment les unes après les autres, et celles qui restent ouvertes n'ont plus le matériau de base pour presser les disques. Elles refondent alors d'anciens disques, ce qui amoindrit fortement la qualité des pressages (Geuggis 2020). Arrivées au bout du cercle vicieux, toutes les presses jamaïcaines ferment leurs portes et l'industrie du vinyle jamaïcaine, qui avait résisté au CD, disparaît. Les producteurs comme One Ton, qui depuis longtemps pressaient en Europe, n'ont pas subi un choc aussi brutal que ceux, comme Addis Record, dont l'ensemble du système de production était basé à Kingston. Cela a, momentanément du moins, mis fin à la production effrénée du duo genevois. Néanmoins, Addis Record a été suffisamment longtemps sur le devant de la scène pour influencer des producteurs aussi importants que les Français d'Irie Ites Records ou les Jamaïcains d'Acoustic Vibes et d'Altafaan Records. Ce dernier, qui vivait dans le quartier Ackee Walk où se trouvait le studio Cell Block dans lequel les Genevois enregistraient toutes leurs séries, aurait d'ailleurs un jour dit à Jil : « C'est en te regardant que j'ai eu l'idée de faire un label » (Geuggis 2020). Les petits Suisses ont donc, dans une certaine mesure, eu un impact sur la scène jamaïcaine.

Alors que Gangproduction, puis One Ton, sont parvenus à diffuser leur musique au grand public, mais à une échelle locale, celle de la Suisse alémanique et des régions limitrophes, Addis Record a réussi à diffuser sa musique de manière plus globale – tous les magasins spécialisés du monde ayant été actifs dans les années 2000 ont vendu des copies de leurs *singles* –, mais est resté limité au milieu de niche qu'est le reggae et ne s'est pas imposé auprès du grand public local. Et, bien que les deux labels et groupes aient pratiqué une activité dans les grandes lignes similaires, au

²³⁹ cf. piste 20 des CD en annexe 2.

même moment, au même endroit, avec plus ou moins les mêmes personnes, ils n'ont jamais collaboré et ne se sont même jamais rencontrés, ni en Suisse, ni en Jamaïque, alors que Philipp Schnyder von Wartensee vivait chez l'un des meilleurs amis jamaïcains de Stéphane Lambercy, Jah P. Les Zurichois, tout comme les Genevois, sont toutefois conscients qu'ils n'étaient pas les seuls Suisses à arpenter les studios de Kingston : « J'ai un peu manqué de créer une connexion et j'en prends la responsabilité. L'idée de *networking*, d'échanger, d'être curieux, n'était pas tellement notre préoccupation » (Schnyder von Wartensee 2020b). Peut-être que la rencontre ne s'est pas faite parce que les uns étaient plus dans le dancehall et avaient une allure « bad boy » (Schnyder von Wartensee 2020b), alors que les autres étaient plus dans le roots instrumental et se considéraient comme des « rastas, fidèles à la Bible de Jah Rastafari » (Geuggis cité in Croubalian 1993), peut-être y avait-il une certaine concurrence ou peut-être la barrière de Rösti est-elle si fortement ancrée en chaque Suisse qu'elle ne peut être mangée, même à l'autre bout du monde. Les Genevois, en tout cas, semblent avoir toujours été bien conscients que les Zurichois avaient foulé les studios jamaïcains avant eux et que cela leur avait probablement facilité la tâche :

À l'époque, on avait tout au plus vingt-deux ans. Être des jeunes musiciens européens, blancs, investis dans le reggae a touché [les musiciens jamaïcains]. Ils nous ont donc naturellement donné un coup de main. Le succès du groupe zurichois Ganglords y est aussi peut-être pour quelque chose. Leur *hit* avec Frankie Paul propulsé en tête des *charts* quelques semaines avant notre arrivée a bien préparé le terrain. (Geuggis cité in Mabon 2007 : 26)

3.1.c. Des promoteurs producteurs : RootsMan Records

Au début des années 1990, Genève affirme son statut de nouvel épicerie du reggae suisse, désormais devant Zurich, avec le travail des frères Finkel, Steven et Alan, ce dernier étant aujourd'hui plus connu sous le pseudonyme de « Asher Selector ». Les deux frères montent la société de production RootsMan Productions en 1990. Asher est fraîchement rentré de neuf ans de voyage entre l'Afrique, l'Amérique du Sud et la Jamaïque qu'il découvre pour la première fois en 1981. Il y retourne ensuite en 1983 et en 1986 où il se rapproche de l'ordre rastafari des Twelve Tribes of Israel²⁴⁰ et établit un large réseau de contacts, notamment avec des artistes de la période roots laissés sur le carreau par le tournant digital de la musique du milieu des années 1980 (Ismail

²⁴⁰ L'ordre des Twelve Tribes of Israel renomme ses membres d'après les noms des douze fils de Jacob selon leur mois de naissance. Alan Finkel étant né en décembre, sa tribu est celle d'Asher.

2004 : 133). La société RootsMan Productions organise des concerts de musique jamaïcaine à Genève dès 1990, d'abord avec l'artiste anglais Macka B, puis avec le *who is who* du reggae jamaïcain. Rares sont les artistes qui passent entre les mailles du filet Finkel. Découvrant le monde de l'événementiel au fur et à mesure des concerts organisés, les deux frères promeuvent le reggae avec une véritable démarche de passionnés, organisant des plateaux qui semblent tout à fait inconcevables aujourd'hui : le 23 mai 1997, le Palladium accueille ainsi le légendaire Bunny Wailer & The Solomonic Band, les jeunes frères Damian « Jr Gong » Marley, Julian Marley et leur groupe The Uprising Band, ainsi que les iconiques Third World. Un autre soir, ce n'est pas moins de six chanteurs – The Heptones, Freddie McGregor, Big Youth, Tony Rebel, Everton Blender, Utan Green – et deux groupes de musiciens, le Sane Band et le Ruption Band, qui prennent possession de la scène du Palladium. Non contents de proposer une ribambelle d'artistes au prix d'un, les deux frères ne s'adonnent pas à leur passion en dilettante, puisqu'ils organisent ces événements à un rythme extrêmement soutenu : près d'un concert toutes les deux semaines au sommet de leur productivité (Ribeiro 2020). Ils organisent également des *sound systems* sauvages dans les bois de la campagne genevoise entre 1990 et 1996, tiennent un magasin de disque spécialisé – le premier de Suisse romande – dans le quartier des Eaux-Vives de 1992 à 1995, Coconut, où ils importent des vinyles directement de Jamaïque et des CD des États-Unis et d'Angleterre pour court-circuiter la main mise des distributeurs suisses qui « n'y connaissent rien au reggae » (Finkel 2020), puis ouvrent le Respect Shop en 1997 à Plainpalais (Ismail 2004 : 135). Asher devient par ailleurs le coryphée du reggae en Romandie en animant d'abord l'émission de radio « Republik Kalakuta » de Jean-Marc Baehler sur Couleur 3, puis sa propre émission « Wareika Station » jusqu'en 2004.

Parmi toutes les casquettes des RootsMan, la seule qui n'a pas encore été évoquée est celle de producteur. En 1992, ils organisent un concert à Genève avec l'artiste anglais Tippa Irie et son groupe, le Rough House Crew, notamment composé de Steve Clarke à la batterie et de Mickey Tuff à la basse, tous deux anglais d'origine jamaïcaine. Afin d'obtenir des billets d'avion à tarif réduit, les deux frères doivent accueillir les Anglais pendant trois jours dans leur ville. Ils profitent alors du temps libre des musiciens pour emmener Clarke et Tuff dans un studio carougeois appartenant à un certain Docteur T : « On a eu la super *vibes* donc on a produit un truc en deux minutes » (Finkel 2020). Résultat de ces « deux minutes » de studio, les deux musiciens enregistrent cinq morceaux relativement minimalistes avec une boîte à rythme et un clavier Korg M1, dans l'esprit raggamuffin de leur temps. Mickey Tuff enregistre ensuite sa voix dans le style *deejay* et les frères Finkel publient alors cinq 45 tours, ayant tous les mêmes macarons blancs sur lesquels figurent le nom du

label « RootsMan » et celui de l'artiste « Mickey Tuff ». Le titre du morceau, en revanche, ne figure pas sur le disque. Ces cinq singles sont donc en apparence identiques, excepté lorsque le titre de la chanson est parfois inscrit de la main des producteurs. La musique est donc enregistrée et mixée à Genève par des musiciens anglais d'origine jamaïcaine, puis pressée sur vinyle en Angleterre à travers les contacts du producteur et ingénieur Neil « Mad Professor » Fraser. Tout comme les Ganglords ou les Restless Mashaits, les RootsMan se lancent dans la production de disques en ne connaissant pas du tout ce qu'implique le travail d'un label. En revanche, leur démarche est bien différente de celle des deux autres labels puisqu'ils ne sont pas musiciens et ne cherchent pas à enregistrer leurs propres compositions, mais occupent uniquement le rôle de producteurs. En outre, l'enregistrement et le mixage ont lieu entièrement à Genève, ce qui explique que le son des singles est assez éloigné des productions jamaïcaines des mêmes années.



Fig. 14 : TUFF Mickey. 1992. « Geneva Ragga ». RootsMan Record, RM7005. 7" Single – 45 RPM

Parmi les cinq titres enregistrés lors de cette première session de studio, l'un d'entre eux s'intitule « Geneva Ragga²⁴¹ » et narre l'engouement des Genevois et plus particulièrement des habitants des Avanchets, quartier dans lequel les frères Finkel vivent, pour le raggamuffin :

Now the other day, Mickey Tuff and the Rough House Crew happen to be in Switzerland in a place called Geneva, and we get to understand that all Genevians and all Avanchetians love the raggamuffin. [...]

In Geneva, them love the ragga

In Geneva, the ragga taking over

²⁴¹ cf. piste 21 des CD en annexe 2.

Comme l'illustre ce texte, les premières productions de RootsMan Records, outre le fait qu'elles sont produites entièrement en Suisse, s'inscrivent dans le territoire local par le message qu'elles diffusent, directement adressé à une audience non pas suisse, mais genevoise, voire « avanchetoise ».

Forts de cette première expérience, Steven et Alan Finkel se lancent pleinement dans la production de disques parallèlement à leurs autres activités. Toujours accompagnés de Steve Clarke au contrôle des manettes artistiques, ils produisent trois maxi 45 tours l'année suivante, toujours dans le style raggamuffin, avec des *deejays* jamaïcains comme Brigadier Jerry, Sister Carol ou encore Spiderman & Superman qu'ils rencontrent grâce aux Ganglords. Les RootsMan, qui sont avant tout des promoteurs événementiels, invitent les artistes à se produire en concert à Genève et en profitent pour les enregistrer. Ils n'ont donc pas besoin de se rendre en Angleterre ou en Jamaïque pour côtoyer les Jamaïcains. En 1994, ils publient leur deux premiers albums 33 tours, le *RootsMan Showcase 94*, une compilation de morceaux raggamuffin pour la plupart déjà publiés en 45 tours, et le *United States of Africa* de l'Anglais d'origine jamaïcaine Teddy Dan, enregistré cette fois-ci à Lausanne (Finkel 2020). Ils deviennent les managers de cet artiste et rencontrent un véritable succès avec ce disque qui leur permet même de faire une tournée au Zimbabwe en 1995 (asherselector 2009). Il s'ensuit un album avec ce même Teddy Dan ainsi que deux autres chanteurs, Andrew Bees et Ossie Gad, *Love Jah More*, cette fois-ci enregistré en Suisse, mais mixé pour la première fois en Jamaïque²⁴². Le succès est immédiat : « L'affaire marche. En Italie et à Miami, le dernier disque de Rootsman (*Love Jah More*) est entré dans les hit-parades » (Estèbe 1997). Les deux frères profitent de cette escapade jamaïcaine pour terminer un *riddim* partiellement enregistré en Suisse, le « Kette Keyboo ». Alors que le producteur numéro un de Jamaïque du milieu des années 1990, Bobby Digital, sort son « Kette Drum Riddim » en 1995, les Finkel s'inspirent de sa démarche et utilisent eux aussi le rythme nyabinghi des tambours *kette*²⁴³. Ils enregistrent ainsi des *overdubs* avec le percussionniste Bongo Herman et plusieurs chanteurs prestigieux pour sortir une série de *singles* sur leur « Kette Keyboo Riddim » : Abyssinians, Sugar Minott, Mykal Roze, Dillinger, ainsi que leurs artistes anglais habituels. Des 45 tours sont pressés sur place, puis certains d'entre eux sont distribués par Tuff Gong International. Une compilation regroupant les différentes versions du *riddim* est pressée en Jamaïque, mais sans la pochette que les

²⁴² cf. piste 22 des CD en annexe 2.

²⁴³ cf. note de bas de page 19.

Genevois pensaient imprimer en Suisse, ce qu'ils ne feront finalement jamais. En effet, Asher et son frère sont confrontés au caractère parfois difficile des artistes jamaïcains et préfèrent cesser leur activité de producteurs que s'enfoncer dans des conflits inutiles. Ainsi, l'aventure RootsMan Records s'arrête nette en 1996, après quatre ans d'activité durant lesquels les frères Finkel ont tout de même publié vingt-sept disques vinyles, dont quatre albums :

La mentalité, c'était pas possible... T'as pas sorti le disque qu'ils te redemandent des thunes, ils te menacent d'avoir un flingue à la maison et de venir te buter. Non, j'ai tout arrêté. Il y a des mecs comme Ossie Gad, j'ai jamais eu de problème, *pure love*... Mais dans la bande, il suffit qu'il y ait trois crétins et voilà. Tout est gâché. [...] Ils sont tarés les Jamaïcains, c'est difficile de travailler avec eux. Mon but, c'était pas de les changer, donc j'ai arrêté la prod. (Finkel 2020)

À en croire Asher, il aurait encore de nombreuses productions qu'il n'a jamais publiées, notamment un album complet du défunt chanteur Junior Delgado. Mais face aux difficultés de dialogue et de collaboration avec certains artistes jamaïcains, Asher a préféré tout abandonner et se concentrer sur la production de concerts et sur son Positive Airline Sound System qui lui permet de voyager aux quatre coins du monde à travers le reggae. Au tournant du millénaire, il ramène d'ailleurs la musique jamaïcaine au Montreux Jazz Festival qui n'en avait plus accueillie depuis quinze ans, et organise, sous l'appellation « *A Reggae Night with Rootsman* », des soirées d'anthologie pendant près de dix ans. Entre les soirées reggae du Montreux Jazz Festival et les très nombreux concerts organisés à Genève, RootsMan Productions fait de la Suisse romande et de Genève en particulier, non seulement le centre du reggae en Suisse, mais aussi une plaque tournante du reggae en Europe, puisque tous les artistes jamaïcains et anglais actifs dans les années 1990 et 2000, jeunes ou âgés, s'arrêtent inévitablement à Genève au cours de leurs tournées. C'est pourquoi, le public se déplace de toute la Suisse, voire des pays limitrophes pour assister à ces concerts (Lambercy 2020 ; Finkel 2020 ; Wichser 2020). Ainsi, au sein du public local qui a la chance de voir défiler tout ce beau monde « à la maison », un véritable mouvement voit le jour et la scène reggae suisse se développe enfin de façon significative, plus de vingt ans après les premières prémices.

Ces quatre expériences jamaïcaines vécues par quatre labels suisses plus ou moins à la même période montrent qu'il n'est pas difficile d'accéder à l'élite de la production musicale jamaïcaine, qu'il s'agisse des chanteurs, des musiciens, ou des studios et de leurs ingénieurs. Même les

musiciens les plus demandés travaillent à un prix accessible qui est bien en-dessous des prix suisses standards, et sont ouverts à louer leurs services à qui le désire. En ce qui concerne les chanteurs, puisque leur nom est utilisé comme argument *marketing*, les prix varient, mais ils restent pour autant accessibles, ce qui est bien souvent loin d'être le cas dans d'autres milieux musicaux. Comme le dit One Ton, en Jamaïque, il est possible « d'acheter presque n'importe quel chanteur si vous le payez suffisamment, mais si vous voulez qu'il fasse bien son travail, vous devez lui offrir quelque chose musicalement²⁴⁴» (Baumann 1996 : 3). Si l'artiste est touché par la démarche et convaincu par la musique, le résultat sera à la hauteur des attentes du producteur. Aujourd'hui encore, trente ans après l'ouverture de la voie par les pionniers suisses, l'accessibilité des acteurs de l'industrie musicale jamaïcaine demeure inchangée.

À nouveau, ces quatre labels suisses, en particuliers Gangproduction et Addis Record qui produisent et pressent leur musique de A à Z sur l'île, font figure de pionniers non seulement à l'échelle nationale, mais aussi internationale. À la fin des années 1970, les grosses maisons de disque occidentales se rendent en Jamaïque pour signer les artistes intéressants à leurs yeux, mais il faut attendre la fin des années 1990 dans la plupart des pays²⁴⁵ pour voir émerger des labels spécialisés qui se rendent en Jamaïque pour y produire de la musique. Comme le rappellent les musiciens des Ganglords et des Restless Mashaits, les Jamaïcains tombaient des nues lorsqu'ils accueillaient ces *whities* âgés d'à peine vingt ans dans leurs studios à l'aube des années 1990.

3.2. L'explosion des labels suisses

Grâce aux quatre collectifs étudiés au premier point de ce chapitre, la scène reggae helvétique est en pleine expansion au tournant du millénaire : des magasins spécialisés voient le jour dans les principaux foyers du pays – Addis Record, Respect Shop, Rocket, Lionpaw et Reggae Fever rien qu'à Genève –, des magazines et fanzines apparaissent, *Upfront*, *Racines* et *Armageddon Times* entre autres, des *sound systems* se construisent de toute part, chaque ville du pays a son ou ses groupes de musiciens reggae ou ska – certains groupes comme les Moonraisers ont même des succès internationaux –, les radios nationales diffusent des émissions hebdomadaires spécialisées, et des labels fleurissent partout où il y a des passionnés : Reggae Fever et Weedy G Soundforce à

²⁴⁴ « Man kann fast jeden Sänger kaufen, wenn man genug zahlt, aber wenn man will, dass er seinen Job gut verrichtet, muss man ihm musikalisch schon etwas bieten. »

²⁴⁵ L'Angleterre est bien évidemment un cas à part en raison de sa diaspora jamaïcaine.

Zurich, One Drop et Good Vibes Production à Bâle, RudeAttack Records à Lucerne, Black Emperor et Trinity Records à Bienne, Forestic Records, Herbalist Prod, Tubb Sound, Koogah Sound, ou encore Cultural Warriors Music à Genève. Un véritable réseau d'acteurs se met en place. La Jamaïque et sa musique sont à la mode. Parmi cette seconde vague de labels suisses, certains comme Black Emperor n'ont publié que trois disques et ont eu une vie très éphémère, d'autres en revanche sortent du lot par leur activité soutenue et durable comme Cultural Warriors Music.

3.2.a. Cultural Warriors Music

Tout comme les labels RudeAttack Records, Black Emperor, Koogah Sound ou Roots Operators Records, le label Cultural Warriors Music est intimement lié au *sound system* du même nom, Cultural Warriors Sound System. Fondé dans le sillage d'Addis Record par Pierre « Lionpaw » Wichser et Stéphane « Dub Soljah » Canetta au Goulet 25 de Chênes-Bourg en 1998 (Ismail 2004 : 139), Cultural Warriors se place dans la continuité du héraut du dub anglais, Jah Shaka. Il faut dire que Lionpaw revient de quatre années passées à Londres où il travaille chez un distributeur de disques spécialisé dans le reggae et assiste à toutes les soirées *sound system* de Shaka qu'il enregistre avec son Walkman, comme bon nombre d'autres fans :

À Londres, j'ai pris tellement de basse dans la gueule... J'étais un petit blanc de dix-huit ans, à côté de moi, il y avait que des rastas en train de danser comme des malades, ça aurait pu être mes parents, et ils enregistraient les soirées avec leur Walkman. Ça m'a fait rêver ! (Wichser 2020).

Le duo se spécialise alors dans le dub anglais digital et suit le parcours typique de la scène *sound system* anglaise : le *selecter* doit dans un premier temps se constituer une collection de disques, puis construire ses propres enceintes de diffusion alimentées par des amplificateurs spécialement conçus pour cette musique, il peut alors affirmer être un *sound system*. La troisième étape consiste à jouer sa propre musique, ce qui signifie bien souvent avoir son propre studio d'enregistrement²⁴⁶. Pour finir, lorsque les productions maisons sont appréciées et demandées par le public, le *sound* peut alors développer une nouvelle facette qui est celle du label discographique. Et puisque le monde du *sound system* tourne exclusivement, à cette époque du moins, autour du vinyle, les labels doivent obligatoirement presser des disques microsillons. Lionpaw, en fan

²⁴⁶ En effet, avec l'avènement du numérique, les technologies du son se démocratisent et il devient aisé de créer son propre *home studio*. Le dub anglais s'est majoritairement développé dans les *home studios* de petits producteurs.

inconditionnel de Jah Shaka, s'attelle à atteindre chacun de ces objectifs et sort en 2001, en collaboration avec le musicien genevois Didier « Zebra » Chatenoux, son premier disque sur le label Cultural Warriors Music. Dix ans plus tard, le label aura sorti trente-quatre disques 45 tours avec des artistes de référence de la scène dub anglaise, ainsi qu'avec des musiciens et chanteurs locaux²⁴⁷.



Fig. 15 : TRIFINGA. 2005. « L'insensé ». Cultural Warriors Music, CWM7015. 7" Single – 45 RPM

Le label, dans la conception anglaise du *sound system* qu'adopte Pierre Wichser et ses collègues, est ainsi une composante essentielle de leur affirmation identitaire :

Le label fait partie intégrante de la démarche. Si tu veux exister, être représenté, il faut que tu aies ton *sound* et ton label. Pour moi, comme j'avais habité à Londres, c'était relativement facile : je savais comment distribuer mon disque, à qui le donner pour qu'il soit joué, Shaka et compagnie. Donc le fait d'avoir un label, ça m'a fait connaître en tant que *sound* à l'international. (Wichser 2020)

Cela lui permet de développer un son qui lui est propre et de diffuser son travail bien au-delà des frontières genevoises :

Même si à Genève on jouait tous les mois et qu'on blindait l'Usine, en dehors, personne ne nous connaissait. Le label, c'était le meilleur moyen de diffusion. Et j'ai vu par la suite qu'à chaque fois que je sortais un disque, je recevais ensuite immédiatement des invitations pour aller jouer un peu partout en Europe. Donc si je voulais aller jouer ailleurs, il fallait que je sorte des disques. Ça allait vraiment de pair : sortie de disques et *booking*. Ça encourageait à produire. (Wichser 2020)

²⁴⁷ cf. piste 23 des CD en annexe 2.

Ce cercle vertueux pousse à la productivité et permet à Cultural Warriors de rapidement se faire une place au soleil sur la scène dub européenne. Ayant été aux premières loges des soirées de Jah Shaka au moment où la scène anglaise prenait de l'ampleur, de retour en Suisse, Lionpaw est un des tous premiers en Europe continentale à s'inscrire dans le sillage du Zulu Warrior²⁴⁸. Il est donc un des pionniers de la diffusion du mouvement UK dub hors d'Angleterre.

Wichser affirme également son identité en adaptant sa façon de passer des disques. En effet, la tradition jamaïcaine, puis anglaise, veut que le *selector* n'utilise qu'un seul tourne-disque pour jouer ses vinyles²⁴⁹, ce qui implique un temps de pause entre chaque morceau durant lequel un *deejay* parle ou, plus couramment dans la pratique anglaise, des sirènes et autres effets sonores comblent le vide. Alors que Cultural Warriors fait ses armes dans la salle du Goulet 25, le public, habitué aux soirées hip hop, raggamuffin ou salsa dans lesquelles les morceaux s'enchaînent sans interruption, ne comprend pas pourquoi le *selector* joue de façon si ennuyeuse :

Quand on jouait avec une seule platine, comme les *sounds* anglais – c'était la tradition, fallait faire comme ça –, et qu'entre chaque morceau, il y avait un trou et une sirène, les mecs se foutaient de notre gueule : « Pourquoi vous enchaînez pas les morceaux ? T'as pas une deuxième platine ? » On se moquait de nous. Donc soit tu te dis, je suis un puriste, je vais mettre une photo de Sa Majesté et vous tourner le dos comme Shaka, ou alors tu réalises que t'es pas Jah Shaka, que t'es pas à Londres et qu'il faut faire ton propre truc. (Wichser 2020)

Si les *sound systems* dub européens qui émergent à cette époque ont plutôt tendance à suivre la première option, Lionpaw choisit la seconde. Il constate qu'en Angleterre, chaque *sound* a sa propre identité et que singer simplement la façon de faire de l'un d'entre eux n'a pas de sens à ses yeux. Il décide alors d'aller plus loin dans l'affirmation de sa propre identité en assumant son implantation genevoise et en adaptant sa façon de passer des disques aux goûts du public local. Il utilise donc des lecteurs CD, ce qui lui permet de jouer des productions exclusives avant de les presser sur vinyle, d'enchaîner les morceaux, voire les différents chanteurs sur un même *riddim*, et de couper les chansons plus rapidement dans l'idée de dynamiser sa prestation. Il adopte le jeu des *selectors* dancehall et l'adapte à la musique dub :

²⁴⁸ Surnom de Jah Shaka.

²⁴⁹ Il s'agit d'une question de moyens, à l'origine, et non d'une mode.

Le but en ayant ton propre *sound*, ton propre studio, ton label, ton son, etc., c'est de te différencier des autres. Il faut que chacun ait son identité. Et dans l'identité, il y a aussi la façon de jouer les *tunes*. Et je pense que j'ai fait le bon choix pour ouvrir les gens aux dub à Genève. Ça leur a permis d'accrocher à cette musique, c'était plus dynamique. (Wichser 2020)

Cette approche plus dancehall lui permet d'élargir son public et de plaire à « un peu tous ceux qui vibr[ent] pour le reggae » (Wichser 2020). En revanche, il s'attire les foudres des puristes qui y voient une trahison à la tradition. Loin de se laisser décourager, Lionpaw poursuit dans sa voie et exercera ainsi une influence considérable sur la génération suivante.

À l'opposé des Ganglords ou des Restless Mashaits qui tombent amoureux de la Jamaïque et de la musique qui s'y produit, Wichser, qui s'y rend un mois en 1998 pour enregistrer des *specials* avec des artistes ayant eu leur heure de gloire vingt ans plus tôt, réalise que le reggae roots qu'il affectionne n'est plus pratiqué et que le dancehall ne le touche pas. Il se tourne alors exclusivement vers l'Angleterre et contribue à promouvoir une nouvelle adaptation de la musique jamaïcaine en Suisse. Il tente, avec ses résidences mensuelles dans la salle supérieure de l'Usine, d'importer la pratique anglaise du *sound system* dub à Genève. Bien que l'affluence aux soirées soit une réussite, il réalise que la communauté rasta qui écoute religieusement les sélections de Jah Shaka à Londres est remplacée à Genève par des adolescents en état d'ébriété qui ne sont pas réceptifs au message que promeuvent alors les invités londoniens prestigieux que Cultural Warriors accueille chaque mois. Ce décalage pousse Lionpaw à mettre un terme à ces résidences. Cependant, il a contribué à ouvrir la voie à une nouvelle génération de *sound systems* dub, dont font partie les Français de Reignier O.B.F. qui relancent quelques années plus tard les résidences dub au Zoo de l'Usine et rencontrent un immense succès, jusqu'à devenir un des *sounds* les plus demandés au monde. Plus de vingt ans après les débuts de Cultural Warriors, la scène dub genevoise est aujourd'hui d'une richesse impressionnante, tant en termes de nombre de *sound systems* construits que de la qualité des productions publiées ces dernières années.

3.2.b. La production suisse alémanique des années 2000

En Suisse alémanique, outre One Ton qui poursuit son activité de label en se concentrant principalement sur la carrière de son jeune poulain Phenomden, le principal label actif dans les années 2000 est Reggae Fever, label du magasin du même nom établi dès 1998 à Zurich, puis quelques années plus tard également à Genève. Il publie trois séries de 45 tours entre 2003 et 2012,

soit vingt-six disques, produits par le musicien biennois Sylvain Perret, membre du Black Emperor Sound System. Certains disques se vendent bien – le label presse jusqu'à 4'000 exemplaires des meilleurs titres (Vogel 2020) – mais les relations avec les artistes jamaïcains s'avèrent là aussi trop compliquées, et le label préfère se tourner vers le marché des rééditions. Depuis 2012, plus de 300 disques jamaïcains ont été réédités par le label zurichois. Le label Leech Records, établi lui aussi à Zurich, publie également un certain nombre de disques de groupes suisses comme les Bâlois Kalles Kaviar ou les Bernois Open Season, plutôt orientés ska ou rocksteady. Toutefois, ce label produit avant tout des disques de punk et de psychobilly ; il ne s'inscrit donc pas véritablement comme un acteur important de la scène reggae helvétique²⁵⁰.

Si les principaux labels reggae suisses alémaniques sont basés à Zurich, il existe un groupe de musiciens installé à Bâle qui exerce un rôle important sur la production de reggae suisse des années 2000. Il s'agit des Scrucialists, composés de Luc Montini (guitare), Eric Gut (batterie) et Matthias Tobler (basse). Les trois musiciens construisent un important studio d'enregistrement à Bâle, le Onedrop Studio²⁵¹, qui, comme son nom l'indique, se veut spécialisé dans la musique jamaïcaine. Les Scrucialists sont non seulement les musiciens du chanteur reggae le plus en vue de la scène suisse alémanique des années 2000, Phenomden, mais produisent également les disques de la majorité des chanteurs importants de leur région linguistique dont Famara, Elijah, Cali P ou Ras Charmer (Baumann 2009 : 518-9). Leur démarche est influencée par celle des Ganglords qu'ils connaissent bien, puisque Philipp Schnyder von Wartensee est le manager de Phenomden et qu'il publie même sur son label One Ton quelques-unes des productions des Bâlois. En 2005, le groupe produit l'album *All The Way*, pour lequel les musiciens se rendent en Jamaïque afin d'enregistrer une dizaine de chanteurs jamaïcains dont Michael Rose, Luciano, Half Pint ou Burro Banton sur des *riddims* préalablement enregistrés à Bâle. Les Scrucialists occupent une place importante dans le paysage musicale suisse alémanique des années 2000, puisqu'ils enregistrent les disques de plusieurs artistes locaux. En revanche, contrairement aux activistes étudiés précédemment, ils n'ont pas la démarche d'un label qui cherche à développer un projet global sur le long terme en étant connecté à la scène jamaïcaine ou anglaise. Ils ne sortent que deux *singles* 45 tours sur leur propre

²⁵⁰ Il est d'ailleurs intéressant de noter que le label publie des disques de musique jamaïcaine au format sept pouces, mais en vitesse de lecture 33 tours (cf. GODZILLA. 1998. *Get Away From Montego Bay!* Leech Records, LEECH011. 7" Single - 33 RPM). Cette hérésie aux yeux des amateurs de musique jamaïcaine a pour conséquence directe de réduire drastiquement la puissance des fréquences basses. Cela montre la méconnaissance du label pour la culture jamaïcaine du disque vinyle.

²⁵¹ L'acoustique de ce studio de 120 mètres carrés a été conçue par Walter-Storyk Design Group, un des bureaux d'architecture acoustique les plus réputés au monde. Ces architectes auraient notamment travaillé pour les studios d'Alicia Keys et de Timbaland (Baumann 2009 : 519).

label One Drop et s'investissent principalement dans la scène *live*. Montini soutient que la scène suisse est dynamique parce que les artistes collaborent entre eux et qu'ils ne se sentent pas en concurrence les uns avec les autres, contrairement à la Jamaïque où la concurrence est le moteur de l'industrie musicale (Baumann 2009 : 520). Si cette affirmation est peut-être vraie pour les artistes de la région suisse alémanique, cela ne signifie pas pour autant qu'il existe des contacts entre les scènes romandes et alémaniques, celles-ci évoluant chacune de leur côté, ne collaborant qu'à de très rares occasions²⁵². Il est plus fréquent de voir les Suisses romands collaborer avec des labels français et les Suisses alémaniques avec des labels allemands, que de voir les deux régions linguistiques échanger au sein du même pays.

²⁵² Le chanteur Cali P notamment, peut-être parce qu'il s'installe en Jamaïque, va travailler avec Addis Record, puis avec le label nyonnais Hemp Higher Productions.

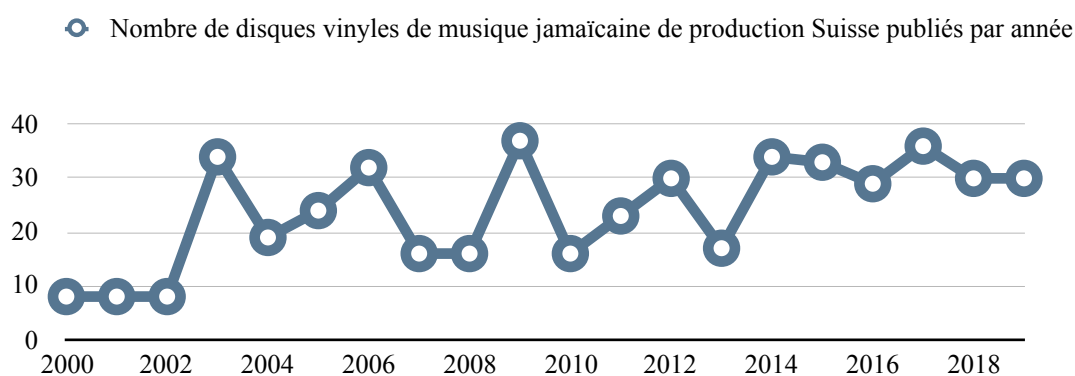
CHAPITRE 4. LA PRODUCTION SUISSE ACTUELLE : 2010 - 2020

La production suisse de musique jamaïcaine de ces dix dernières années est caractérisée par une tension paradoxale. D'un côté, la scène si florissante du début des années 2000 s'étiole dès la fin de la décennie ; de l'autre, la quantité de musique produite est chaque année plus importante et d'une qualité croissante. La scène reggae, comme beaucoup d'autres, a été fortement impactée par l'avènement d'internet. Comme mentionné précédemment, l'industrie du vinyle jamaïcaine s'écroule à la fin des années 2000 en raison du téléchargement illégal. À la même période, tous les magasins de disques spécialisés de Suisse ferment leurs portes. Reggae Fever ne subsiste aujourd'hui que dans sa version en ligne, alors qu'il existait, en 2005, deux antennes du magasin, une à Zurich et une à Genève. Avec les magasins, ce sont des lieux de rencontre, d'échange et de découverte essentiels à la vie d'une scène musicale qui disparaissent. En ce qui concerne les médias, les magazines et fanzines spécialisés disparaissent également, *Upfront*, *Racines* et *Vibrations*²⁵³ en Suisse, *Ragga*, *Uplift*, et l'incontournable *Natty Dread* en France. L'émission phare d'Asher Selector sur Couleur 3, Wareika Station, se termine en 2004 et la chaîne ne la remplace pas par une autre émission spécialisée. Les Rootsman diminuent aussi peu à peu le nombre de concerts qu'ils organisent pour finalement cesser complètement leur activité de promoteurs en 2010, non seulement pour le Montreux Jazz Festival, mais aussi pour leurs soirées à l'Usine et au Palladium de Genève. Asher affirme aujourd'hui qu'ils ont préféré arrêter avant que la routine de l'activité les ennuie. Il ajoute également qu'il en avait assez de la mentalité d'une grande partie des artistes jamaïcains dont le caractère est compliqué à gérer. Pour finir, la loi fédérale sur l'interdiction de fumer dans les lieux publics qui entre en vigueur le premier mai 2010 sonne le glas des soirées Rootsman Productions, Asher refusant d'organiser des concerts où la fumée est prohibée (Finkel 2020). Ce ralentissement d'activité progressif n'est, là aussi, pas compensé par d'autres acteurs qui auraient pu reprendre le flambeau. Par conséquent, les concerts d'artistes jamaïcains se font plus rares, le public est de moins en moins nombreux, et l'activité des groupes locaux s'amointrit. Genève est un cas particulièrement significatif, puisque le nombre de groupes actifs aujourd'hui sur la scène *live* se compte sur les doigts d'une main, alors qu'à la fin des années 2000, il existait plusieurs dizaines de formations, parmi les très jeunes et les musiciens plus expérimentés, jouant du ska, du reggae, du dub et du dancehall. Force est de constater que la mode du reggae est passée. Pourtant, des festivals estivaux consacrés exclusivement à la musique jamaïcaine se développent et

²⁵³ *Vibrations* n'était pas consacré exclusivement au reggae, mais abordait régulièrement le sujet jusqu'à ses derniers numéros en 2013.

rencontrent un franc succès. Le canton de Genève en compte deux, le Plein-les-Watts Festival à Plan-les-Ouates et l'Octopode Festival²⁵⁴ à Meyrin, qui rassemblent, pour le premier, plus de 23'000 spectateurs en trois soirs lors de sa douzième édition en 2018²⁵⁵, et, pour le second, 9'000 spectateurs en un soir sur la huitième édition de 2019²⁵⁶. La Suisse alémanique n'est pas en reste non plus puisque le plus grand rendez-vous reggae du pays, le Reeds Festival, se tient à Pfäffikon, dans le canton de Zurich. Winterthur consacre également toujours une soirée de son festival Afro-Pfingsten à la Jamaïque et le canton de Berne accueille le Lakesplash Festival au bord du lac de Bienne. Si ces cinq rendez-vous permettent aux amateurs de reggae de voir chaque été quelques vedettes internationales et aux groupes locaux d'obtenir une belle exposition, ils ne sont pas représentatifs de la vie de la scène reggae suisse. En effet, le reste de l'année, les rares salles qui se risquent encore à programmer des concerts de musique jamaïcaine peinent à entrer dans leurs frais, faute d'affluence. Cela laisse à penser que bon nombre de spectateurs des festivals viennent davantage profiter des stands de nourriture, des bars, de l'artisanat et de l'ambiance générale que des concerts. En outre, à mesure que les festivals spécialisés se sont développés, les festivals grand public se sont désintéressés du genre. Les artistes reggae sont aujourd'hui rarissimes au Paléo, Montreux Jazz, Rock Oz'Arènes, Chant du Gros, Gurten, etc., alors qu'ils étaient monnaie courante dans les années 2000.

Nonobstant, la production de disques de musique jamaïcaine suisse suit une courbe globalement croissante depuis trente ans. Elle est passée de 99 disques entre 1990 et 1999, à 201 disques entre 2000 et 2009, pour culminer à 278 disques entre 2010 et 2019. Ces six dernières années la production a atteint un rythme relativement stable d'une trentaine de phonogrammes par année.



²⁵⁴ Ce festival n'est pas consacré exclusivement à la musique jamaïcaine, puisque l'une des deux soirées est dédiée au métal. Il demeure néanmoins un des rendez-vous estivaux importants du reggae en Suisse.

²⁵⁵ PLEIN-LES-WATTS FESTIVAL. 2020. Histoire [En ligne]. <https://www.pleinleswatts.ch/accueil/histoire> [Page consultée le 18.07.2020]

²⁵⁶ OCTOPODE FESTIVAL. 2020. Clôture Octopode 2019 [En ligne]. <https://octopode.ch/cloture-octopode-2019/> [Page consultée le 18.07.2020]

Cette courbe positive est due à l'émergence de micro-labels menés généralement par des musiciens ou des *sound systems*, qui, mus par leur passion, poursuivent le travail entamé par les pionniers évoqués au chapitre précédent. Quelques rares labels du début de la scène des années 1990 sont encore, ou à nouveau, actifs comme Addis Record et Forestic Records. Le gros de la production actuelle est toutefois le fruit d'une nouvelle génération de labels qui a bien souvent découvert le reggae grâce aux événements de Rootsman Productions et qui profite aujourd'hui de la voie pavée par ses aînés. Genève est donc naturellement le centre le plus vivace du pays avec plus d'une dizaine de labels spécialisés : les anciens Addis Record, Cultural Warriors Music ou Forestic Records, et les plus jeunes Evidence Music, Darker Shade of Roots, Jah Roots Hi-Fi, Poly Dance, Sparring Partners, Fruits Records, Run It Records, Truth & Paste Records, Resources Records, YB Music, Jackhaya Records. La production actuelle est non seulement dense et diversifiée à l'échelle de la Suisse, mais également d'une qualité remarquable qui lui vaut l'attention des milieux spécialisés un peu partout dans le monde. Un des aspects positifs du tournant numérique réside dans le fait qu'il est infiniment plus facile de diffuser une production à l'échelle du globe et d'atteindre les réseaux de niche internationaux aujourd'hui qu'il y a vingt ans. En revanche, la masse de musique produite à l'échelle mondiale est telle qu'il est aussi plus difficile de sortir du lot (Savonardo 2015). Afin de faire face à cette concurrence accrue, les producteurs suisses se dirigent majoritairement dans deux directions radicalement opposées : l'une consiste à sauter à pieds joints dans l'ère de la modernité, n'hésitant pas à mêler les sonorités et les genres au gré des courants en vogue et mettant un accent tout particulier sur la communication, les réseaux sociaux, les technologies sonores actuelles et l'audiovisuel ; l'autre consiste à chercher à reproduire aussi fidèlement que possible une musique qui n'est plus jouée depuis au minimum trente ou quarante ans en Jamaïque, non sans une certaine nostalgie, s'attellant ainsi à produire de la musique d'une façon désuète, à contre-courant de l'actualité, mais destinée à une niche spécifique.

Dans la suite de ce chapitre, je vais tenter d'exposer les différentes approches, leurs avantages et leurs inconvénients, à travers quelques cas précis représentatifs des deux tendances.

4.1. Des labels en phase avec l'actualité musicale

À la tête de cette première tendance se trouve le label genevois Evidence Music. Fondé en 2013 par Nicolas Meury, Etienne Maître et Nicolas Maître, le label est à l'origine la fusion de deux

sound systems, Little Lion Sound et Derrick Sound²⁵⁷. Leur première intention est de créer un label éclectique, mais, provenant tous les trois du milieu reggae, ils commencent par majoritairement produire de la musique jamaïcaine. Toutefois, le label publie aujourd'hui autant de l'afrobeat, de la trap, ou de la salsa que du dub, du dancehall ou un mélange de tous ces genres. Evidence Music fonctionne également comme studio d'enregistrement, promoteur événementiel, collectif de DJ, éditeur, distributeur digital, ou manager et *booker* d'artistes : « Le business est ouvert à tout le monde, mais les ventes sont toutes petites. C'est pour ça que tu es obligé de te diversifier » (Meury 2018). Ces nombreuses casquettes permettent à deux des trois membres du label de vivre de leur musique, fait rare aujourd'hui en Suisse, plus encore dans le milieu reggae.

Parmi ses nombreuses sorties, Evidence a pressé une dizaine de disques vinyles ces quatre dernières années. Le reste de la production ne sort qu'en distribution digitale, créneau que les producteurs s'attellent à développer en priorité, puisqu'il s'agit de leur principale source de revenus et que cela engage peu de frais. Ils pressent des disques vinyles lorsqu'ils s'adressent à des publics de niche, par exemple dans le dub anglais, étant ainsi pratiquement certains de rentrer dans leurs frais tout en se faisant connaître dans ces milieux spécialisés. Mais le gros de leurs sorties, orienté davantage dans le courant *crossover* de la Jamaïque actuelle qui se situe à mi-chemin entre dancehall, trap et afrobeat électronique, vise une audience plus large. Ils doivent donc adapter le support de diffusion et miser sur le *streaming* numérique : « Aujourd'hui, la force qu'on peut avoir, c'est d'avoir notre musique disponible partout assez facilement. Ce qu'on veut, c'est que la musique vive au maximum, et non pas avoir un truc de spécialistes, de petite niche » (Meury 2018). Ce moyen de diffusion a non seulement l'avantage de toucher potentiellement le monde entier en un seul click, mais aussi de diminuer drastiquement les coûts de production. En effet, cette musique est majoritairement créée à l'aide d'ordinateurs, il n'est donc bien souvent pas nécessaire d'engager des musiciens. De plus, le label travaille dans son propre studio du début à la fin de la production musicale, il évite donc les frais de location, de mixage, et de *mastering*. Pour le support numérique, les visuels, bien qu'ils soient essentiels et souvent même plus importants que la musique elle-même, sont moins complexes à réaliser que pour une impression physique, les outils peuvent donc être rapidement maîtrisés par les producteurs. Evidence produit ainsi, à l'interne, non seulement les graphismes, mais aussi la majorité de ses clips vidéos, un support aujourd'hui indispensable pour ne

²⁵⁷ Derrick Sound, comme la majorité des *sound systems* suisses des années 2000, n'est pas à proprement parler un *sound system*, puisqu'il n'a pas le système de sonorisation maison qui caractérise normalement cette pratique. Pour être exact, il faudrait parler de collectif de DJ. Cependant, au moment où le reggae et le dancehall explosent en Suisse, la coutume locale est de nommer son collectif « Sound » ou « Sound System » pour afficher son appartenance à la scène des musiques jamaïcaines.

pas passer inaperçu. Et pour finir, la distribution digitale ne coûte rien, puisque l'intermédiaire entre le label et les plateformes de *streaming* touche sa commission sur les écoutes. Pour autant que l'artiste n'exige pas une avance sur *royalties*, la production d'un morceau peut ne pas engager le moindre frais direct, en dehors du temps investi et des frais généraux de la structure comme l'entretien du studio – qui ne nécessite toutefois pas obligatoirement un équipement analogique hors de prix –, l'achat de matériel d'enregistrement ou le loyer. Ainsi, en internalisant au maximum les étapes de production, le label peut rapidement générer du bénéfice, tout en gardant un contrôle absolu sur la direction artistique de ses projets : « On fait notre truc, on ne doit rien à personne. C'est notre fierté, c'est une partie de notre identité » (Meury 2018). Il mène donc une vie d'indépendance totale, si ce n'est qu'il est entièrement dépendant du succès immédiat de ses morceaux, et donc des courants musicaux à la mode.

Pour parvenir à sortir de la masse des productions actuelles et à atteindre les oreilles des auditeurs, il est indispensable d'investir, non seulement en temps, mais en argent également, dans la promotion. Nicolas Meury explique que sur le temps global passé à travailler sur une sortie, 70 % est consacré à la promotion, contre 30 % à la production : « Chez nous, c'est 50 - 50 le budget promo, mais ça devrait être plutôt 80 % [pour la promotion]. Il y a une énorme marge de développement pour la promotion » (Meury 2018). Un mauvais projet avec une très bonne promotion, fonctionnera mieux qu'un bon projet avec une mauvaise promotion selon lui. Force est de constater que la stratégie commerciale d'Evidence Music fonctionne : ses clips vidéos atteignent régulièrement plusieurs millions de vues sur la plateforme YouTube²⁵⁸, ses titres sont joués sur les radios nationales, son activité ne cesse de se développer et une partie des membres du label parvient à en vivre. Pour autant que le label réussisse à se démarquer et à sortir du lot, cette façon moderne de produire de la musique est très intéressante : elle touche un large public, plaît aux programmeurs radios par la fraîcheur du son qui s'inscrit dans l'ère du temps, et permet aux producteurs et aux artistes de tirer un revenu de leur art en minimisant les intermédiaires et en maximisant le contrôle artistique. Le revers de la médaille est que la musique dématérialisée risque de se perdre dans les méandres des plateformes digitales et nul ne sait si elle perdurera ou comment elle vieillira.

D'un point de vue musical, le type de reggae qui est produit par Evidence Music s'inscrit soit dans la veine dub anglais qui marche extrêmement fort depuis quelques années – non seulement sur

²⁵⁸ Le titre « Jump Up Pon It » de l'artiste Brother Culture a dépassé les 9 millions de vues en moins de deux ans. EVIDENCE MUSIC. 2018. *Brother Culture - Jump Up Pon It [Evidence Music]* [En ligne]. <https://youtu.be/jTA7nMSgKFE> [Page consultée le 19.07.20]

les plateformes digitales, mais aussi sur disque vinyle et dans les *sound systems*, notamment grâce au succès d'OBF –, soit dans le style de la musique jamaïcaine actuelle qui incorpore fortement les sonorités américaines de la trap et du R'n'B sur ses rythmes caribéens. Lorsque les Genevois produisent ce type de reggae résolument urbain, ils sont donc pleinement connectés à la scène jamaïcaine de leur temps.

D'autres labels s'inscrivent dans cette tendance moderne, cherchant un son actuel et de jeunes artistes, comme Addis Record qui, après bientôt trente ans d'existence, reste toujours à la pointe de l'actualité. Le label a sorti près d'un titre par mois en 2019 et en a déjà publié dix sur les sept premiers mois de 2020. La Jamaïque ayant délaissé le support vinyle, Addis suit la mouvance et ne sort sa musique désormais qu'en format digital. La production n'est cependant pas entièrement internalisée comme chez Evidence Music : les *riddims* sont majoritairement enregistrés par des musiciens dans des studios capables d'enregistrer des instruments acoustiques d'envergure, puis sont souvent mixés en Jamaïque, sans pour autant que les producteurs doivent s'y rendre. Les collaborations par ordinateurs interposés permettent également d'enregistrer les voix des chanteurs à distance, en Jamaïque ou ailleurs. À la différence d'Evidence Music, cette façon de produire – plus proche de la démarche propre au « roots revival » jamaïcain de ces dernières années²⁵⁹ –, en faisant appel à des intervenants externes, apporte de la richesse et de la diversité, mais est également onéreuse. Gilles Geuggis et Stéphane Lambercy doivent donc s'adonner à cette activité en tant que passionnés et la financer avec leurs emplois respectifs.

En Suisse alémanique, les artistes comme Dodo et Stereo Luchs, tous deux issus des scènes reggae et hip-hop des années 2000, parviennent à atteindre les hautes sphères de l'industrie musicale suisse en développant un style reggae fortement influencé par les autres musiques urbaines actuelles comme la trap, l'électro ou l'afrobeat – à tel point qu'il est parfois difficile de discerner les éléments d'origine jamaïcaine²⁶⁰ – et chanté en dialecte suisse-allemand. Les deux derniers disques, *Anti Brumm* et *Pfingstweid*, de Dodo ont été publiés par la major Sony Music, alors que le dernier album de Stereo Luchs, *Lince*, est sorti sur Island Records. Si pour beaucoup d'artistes et de

²⁵⁹ Le roots revival est un courant jamaïcain porté par de jeunes artistes comme Chronixx, Jah9, Protoje, Micah Shemaiah ou Kabaka Pyramid qui se veut proche du reggae roots des années 1970 et 1980, mais dans une version remaniée au goût du jour. En réalité, ces artistes échantillonnent souvent les grands *riddims* du reggae roots et les modernisent. Pour en savoir plus : cf. BONACCI Giulia. 2017. « Terrible et terrifiant. Le reggae jamaïcain au prisme des mémoires » *Volume !* 13/2, p. 81-97

²⁶⁰ Il en va de même pour une partie de la production jamaïcaine actuelle. La globalisation des répertoires tend à gommer les particularismes régionaux, uniformisant ainsi la production musicale mondiale (Feld 2004).

producteurs, être publié par une major ou un sous-label de major n'est de loin pas une fin en soi, ces deux exemples montrent que la musique jamaïcaine, lorsqu'elle est mélangée à d'autres genres plus commerciaux et qu'elle est adaptée à son époque et à son audience, ici suisse alémanique, devient un produit qui intéresse les industries culturelles. L'utilisation de la langue vernaculaire sur fond de musique globalisée forme un combo gagnant pour les artistes et les industries culturelles suisses allemandes.

4.2. Des labels à la recherche du son perdu

À l'opposé des artistes et labels vus ci-dessus, il existe une tendance aujourd'hui répandue un peu partout dans le monde qui vise à produire de la musique jamaïcaine au plus proche de ce qui se faisait « à l'époque ». Cela peut aller du ska des années 1960 au reggae digital de la fin des années 1980. Les producteurs cherchent alors à reproduire le jeu de certains grands musiciens ou le son de certains studios caractéristiques et d'une époque spécifique en se procurant du matériel analogique et des instruments *vintage*. Cette démarche s'attache aussi au choix des artistes jamaïcains – souvent issus de la période appréciée en question – avec lesquels les labels collaborent et à l'esthétique visuelle du label. La musique jamaïcaine, du temps où elle avait des caractéristiques identitaires particulièrement marquées, a conquis le cœur de nombreux occidentaux devenus, depuis, des inconditionnels du genre, ou bien souvent de certains sous-genres spécifiques. Des niches se sont alors constituées au sein même de la « niche reggae ». La Suisse accueille quelques labels particulièrement réputés dans le genre.

L'un d'entre eux, basé dans la campagne vaudoise, se nomme Soul of Anbessa. Il s'agit du label de Marc Ismail, historien, journaliste et fin connaisseur du reggae dont le mémoire de licence écrit en 2004 à l'Université de Fribourg a été fréquemment cité dans les chapitres précédents. En 2006, il décide de s'envoler pour la Jamaïque afin de produire un morceau avec l'un de ses chanteurs jamaïcains favoris, Prince Alla, qu'il côtoie depuis six ans lors de ses réguliers passages en Suisse avec Asher Selector. Ce projet est l'occasion de soutenir l'artiste financièrement, mais aussi de « clôturer en beauté le processus de [son] mémoire » (Ismail 2020). C'est également un moyen de produire un disque actuel de reggae « ancien », dont le jeu et le son rappellent une autre époque, ce que pratiquement personne ne fait en ces années-là. La mode est au dancehall, au new roots – ce que font la plupart des labels suisses comme Addis Record –, ou au dub anglais. Mais,

bien qu'il existe des amateurs de son *vintage*, les producteurs ne s'y intéressent pas beaucoup, non seulement en Suisse, mais dans le reste du monde également. Tous les regards sont encore tournés vers la Jamaïque et l'Angleterre, les labels étrangers suivent alors ce que font les maîtres. Ismail, quant à lui, décide d'aller à contre-courant de la mouvance générale et de contacter des musiciens, ainsi qu'un chanteur, issus du reggae des années 1970 pour enregistrer un morceau dans le style de cette époque-là. Hors de Suisse, il n'est pas le premier à s'engager dans cette voie, mais il fait tout de même figure de précurseur par sa démarche²⁶¹. Encouragé dans son projet par le chanteur Harris « BB » Seaton qui lui donne le contact d'un musicien à Kingston, le guitariste Dwight Pinkney²⁶², Ismail, qui n'est pas musicien et n'a aucune expérience en matière de production de disque, se rend à Kingston et expose son projet à Pinkney : « Moi, je suis un enfant de cœur. J'étais mort de peur » (Ismail 2020), se souvient-il. Pinkney, véritable *gentleman*, convoque alors quelques-uns de ses vieux amis pour tendre au plus près du souhait du producteur en herbe. Ismail enregistre ainsi son premier morceau au studio Mixing Lab avec cinq musiciens jamaïcains des plus légendaires : Sly Dunbar à la batterie, Keith Francis à la basse, Ansel Collins aux claviers, Dwight Pinkney à la guitare et Nambo Robinson au trombone. Prince alla enregistre ensuite la chanson « Forward²⁶³ » sur ce « Shuttle Riddim ».



Fig. 16 : PRINCE ALLA. 2006. « Forward ». Soul of Anbessa, SOA001. 7" Single – 45 RPM

²⁶¹ À titre de comparaison, une des figures du proue actuelles de ce mouvement en Europe, le producteur espagnol Roberto Sánchez, sort ses premiers disques en collaboration avec des artistes jamaïcains en 2006.

²⁶² Pinkney joue quinze ans plus tôt sur le premier 45 tours des Ganglords « Girls Dem Nice » (cf. partie II, chapitre 3.1.b.1.).

²⁶³ cf. piste 24 des CD en annexe 2.

Cette première expérience de studio se révèle si extraordinaire qu’Ismail retourne régulièrement en Jamaïque pour y enregistrer des disques en compagnie de ses héros jusqu’en 2014 : « Si tu as les bonnes connexions, le monde est tout petit, les gens ont besoin de bosser, donc tu peux avoir à peu près n’importe qui » (Ismail 2020). Produire de la musique avec ces musiciens est aussi une occasion de les côtoyer et de discuter avec eux, tout en se sentant dans une position légitime :

Si j’aimais tellement ces sessions d’enregistrement, c’est que, pour moi, ça légitimait le fait que je sois en présence de gens qui sont des légendes et surtout qui sont les porteurs d’une mémoire incroyable. Le groupe avec lequel je bossais le plus, entre les quatre musiciens²⁶⁴, il y avait plus de 200 ans de carrière. Et puis, j’ai tellement lu sur le sujet que tous les gens dont ils parlent, qui pour eux sont des vieux potes, et bien, en gros, je les connais tous. Normalement, j’aurais dû être largué dans les discussions : « Ah, tu te souviens de Jean-Claude, etc. », et là, Jean-Claude tu le connais parce que tu as ses disques et tu peux même intervenir dans les discussions. Je suis en studio et j’ai quatre livres d’histoire qui s’ouvrent devant moi. J’écoute, et j’ai tellement le fantasme d’avoir pu vivre cette période que je n’ai pas pu vivre, que je ne peux pas m’en approcher plus que ça. Avoir les mecs qui y étaient, qui jouaient déjà et qui jouent toujours, qui se racontent des histoires, qui se marrent et qui te racontent des sessions des Skatalites, c’est extraordinaire ! C’est aussi important que la musique [qu’on enregistre] qui devient presque un prétexte. Peut-être pas jusque-là, mais la réalisation de l’objet est totalement secondaire. Voir ces vieux dans ce contexte-là et aussi voir ma petite maquette pourrie prendre vie si magistralement, c’est ce qu’il y a de plus beau. Ça prend une dimension magique. (Ismail 2020)

La production d’un morceau justifie, aux yeux de Marc Ismail, le fait de réunir ces musiciens et de les écouter discuter. Le cœur de la démarche se trouve là : passer du temps avec les acteurs qui ont contribué à définir la musique jamaïcaine dont il est un amateur inconditionnel et tenter d’être au plus proche de ce à quoi pouvaient ressembler les sessions d’enregistrement de l’époque. En outre, donner du travail à des musiciens âgés qui n’ont bien souvent plus beaucoup de revenus, est une façon de « rendre un peu à ces gens qui ont fait tellement pour [sa] vie avec leur musique » (Ismail 2020). Le producteur est aussi poussé par l’idée que toute cette génération de pionniers est sur le point de disparaître et qu’il faut profiter de les rencontrer tant qu’ils sont encore là. Il y a une certaine urgence à agir avant qu’il ne soit trop tard : « Quand je regarde mon portable jamaïcain, j’ai un carnet d’adresses incroyable, mais le tiers est déjà mort » (Ismail 2020). Tout le travail du label, le fait de publier des disques, de les distribuer et de les promouvoir, est donc tout à fait secondaire, voire rébarbatif : « Sortir le morceau, je le fais presque parce que j’ai fait tout ça

²⁶⁴ *i.e.* Robbie Lyn (claviers), Boris Gardiner (basse), Dwight Pinkney (guitare), Derrick Stewart (batterie).

avant, il faut bien le sortir, mais c'est pas ça qui m'intéresse. [...] C'est pour ça que pour la promo, je suis très mauvais » (Ismail 2020). En revanche, il n'est pas indifférent au plaisir d'avoir réuni quelques individus importants pour la première fois sur un même disque – Leroy Sibbles et BB Seaton, respectivement chanteurs principaux des Heptones et des Gaylads, deux trios phares de l'époque rocksteady –, ou à avoir produit l'unique morceau solo du choriste baryton des Gaylads, Maurice Roberts, décédé peu après. Ces petits exploits qui ne parlent qu'aux initiés les plus férus sont ce qui fait aussi l'identité du label et sa réputation internationale. Bien que, sur les seize vinyles parus entre 2006 et 2018, un seul se soit suffisamment vendu pour que le budget atteigne l'équilibre, le travail de Soul of Anbessa est reconnu et apprécié aux quatre coins du monde dans le petit marché de niche des amateurs de rétro reggae roots.

Il existe donc un marché de niche au sein même de la niche reggae. Mais s'il est relativement facile de l'atteindre en utilisant les bons codes musicaux – même sans promotion²⁶⁵ –, il est beaucoup plus difficile de le convaincre. Ce sujet m'est familier, puisque je suis confronté aux mêmes difficultés que Marc Ismail avec mon propre label, Fruits Record, dont la ligne directrice est proche de celle de Soul of Anbessa. En effet, lorsque des labels actuels produisent une musique qui se veut proche d'une certaine époque révolue, ces productions sont inmanquablement comparées aux disques originaux, et plus spécifiquement à ceux qui ont traversé les âges, donc aux meilleurs de l'époque. Quiconque sort un morceau de ska instrumental en 2020 qui se veut dans une esthétique sonore proche du ska des années 1960 sera comparé aux disques des Skatalites de 1964. La tâche est donc particulièrement ardue, et quelque peu ingrate, car il est impossible de faire aussi bien que le mythe lui-même aux oreilles des mythologues. Non seulement le jeu des musiciens ne sera pas le même, qu'ils soient jamaïcains ou suisses, car ce qui fait le caractère extraordinaire des disques d'époque sont les individualités qui les ont enregistrés²⁶⁶, mais aussi le son, élément essentiel de la musique jamaïcaine, sera différent selon le studio et le matériel utilisé. De plus, lorsque, comme Marc Ismail, le but de la démarche est de côtoyer et de soutenir des artistes qui ont connu leur heure de gloire bien des années auparavant, il est rarissime de rencontrer un chanteur qui possède la même voix à septante ans qu'à vingt ans. Inévitablement, l'auditeur qui compare les

²⁶⁵ La plupart de ces petits labels spécialisés dans le son *vintage* préfère investir son budget dans le support vinyle que dans la promotion. Ce format, en réalité, constitue une certaine forme de promotion en lui-même, puisqu'il permet d'atteindre relativement facilement le public de la niche à travers les distributeurs spécialisés. Il est même possible de dire que la niche n'est atteignable *qu'*à travers ce format. Par ailleurs, atteindre un public au-delà de la niche avec une musique aussi spécialisée et peu grand public nécessiterait de tels efforts, notamment financiers, mais pas uniquement, que le jeu n'en vaut pas la chandelle. Les producteurs qui se lancent dans cette démarche sont donc conscients qu'ils ne peuvent, au mieux, qu'atteindre un petit cercle de passionnés, à une échelle, certes, globale.

²⁶⁶ Bien que certaines de ces individualités qui ont façonné le son jamaïcain soient encore en vie et toujours accessibles pour des enregistrements, elles n'ont, cinquante ou soixante ans plus tard, plus la fougue de leurs jeunes années.

deux ne pourra, objectivement, qu'être déçu par la performance récente. Il faut donc espérer qu'il soit touché par la démarche globale et qu'il réalise qu'en soutenant les labels qui mènent ce genre de projet, il soutient indirectement l'artiste qu'il a aimé jadis. En effet, cette clientèle de niche exigeante, principalement composée de collectionneurs, est d'autant plus importante qu'elle n'hésite pas à acheter de façon régulière les disques directement auprès des producteurs si elle considère qu'ils sont réussis, ce qui constitue une source de revenus importante pour les petits labels.

Dernière difficulté qui n'est pas à négliger : les labels qui s'attellent à produire des artistes tombés dans l'oubli ou qui privilégient simplement une approche vieille école dans le traitement sonore sont en concurrence directe avec le marché des rééditions. Lorsqu'un amateur de reggae roots doit choisir entre le disque original qui sonne comme ce qu'il recherche ou la version moderne qui cherche à sonner comme l'original, il est assez cohérent d'opter pour la première option. Les 45 tours jamaïcains des années 1960 et 1970 ont souvent été pressés en très petites quantités, quelques centaines d'exemplaires, parfois même moins pour les morceaux les plus obscurs. Ces disques qui n'intéressaient souvent personne au moment où ils ont été publiés se vendent aujourd'hui à des sommes pharamineuses sur Ebay ou Discogs²⁶⁷. Les rééditions de ce genre de disque sont donc très prisées des collectionneurs ou des simples amateurs, et bien souvent plus convoitées que les nouveautés actuelles, qui, par conséquent, sont elles aussi pressées en peu d'exemplaires et risquent peut-être, dans quelques décennies, de devenir les nouvelles perles rares des collectionneurs.

Soul of Anbessa illustre un type de production qui externalise la majorité des tâches artistiques, les confiant aux plus grands spécialistes du genre. Cette méthode a l'avantage de garantir un résultat authentique – puisqu'il est exécuté par les inventeurs originels de cette musique – et de provoquer des rencontres intergénérationnelles qui assurent une certaine transmission de savoir. Toutefois, ce processus est extrêmement coûteux et donc peu viable sur le long terme, même en publiant des séries sur un même *riddim* comme le fait Marc Ismail. Il existe une autre approche, de plus en plus répandue en Europe, qui cherche à internaliser le maximum de tâches possibles, d'une part pour minimiser les coûts, et, d'autre part, pour être responsable du produit final dans son intégralité, ce qui rappelle la façon de penser d'Evidence Music. Derrière ce type de labels orientés vers la musique jamaïcaine rétro et *do it yourself* se cachent souvent des musiciens, qui, au fil du processus de création, construisent leur propre studio, se retrouvent ingénieurs du son, puis finalement producteurs.

²⁶⁷ À titre indicatif, le 45 tours « Endless Memory » de Roy Panton produit durant la période rocksteady s'est vendu pour CHF 2937.50.- sur Discogs et a été mis en vente sur Ebay à £4500 en 2016 (Discogs 2020c ; Ebay 2016).

La campagne genevoise abrite un collectif particulièrement représentatif de cette tendance, le bien nommé Darker Shades of Roots. Formé à l'origine d'Édouard « Dod » Serex, Nicolas « Ras Ico » Beguin et Bastien « Jah Bast » Oberhuber²⁶⁸, les Darker Shades of Roots s'appliquent à créer une musique plus roots encore que le reggae roots jamaïcain des années 1970. Le processus d'enregistrement dans leur Take It Easy Studio est entièrement analogique, de la prise de son au pressage des disques vinyles, en passant par les bandes magnétiques. Le jeu se veut souvent épuré, l'instrumentation rudimentaire et le mixage brut de décoffrage. L'interprétation des chanteurs maison est à l'image de l'accompagnement instrumental, loin d'être parfaite, mais résolument chargée en émotion²⁶⁹. La musique qui résulte de cette démarche sans compromis est déroutante et a su convaincre la niche de la niche, puisque, entre 2008 et 2016, le label ne produit pas moins de vingt différents 45 tours avec, la plupart du temps, un deuxième morceau sur la face B et non pas un dub ou une *version*, soit une quarantaine de titres originaux, ainsi qu'un album de dub poetry. Ces disques sont, à nouveau, vendus un peu partout dans le monde en petites quantités, là où se trouve des amateurs nostalgiques du son d'autrefois, sans pourtant la moindre promotion. En effet, le label aime entretenir un certain mystère autour de ses activités : les noms des acteurs de la production ne sont jamais inscrits sur les disques, les pseudonymes des artistes varient et le label rechigne à révéler qui se cache derrière les différents alias²⁷⁰ (Beguin 2018). En outre, le collectif est absent des plateformes de communication actuelles telles que Facebook, Instagram ou YouTube. Seul un site web permet de commander les disques et d'avoir un aperçu de la philosophie rastafari des membres du collectif.

Cette méthode de production internalisée a l'avantage de minimiser les coûts de production, puisque le producteur n'a plus que les bandes magnétiques, le *mastering* et le pressage à financer. Elle permet également de donner une identité forte au label dont le son est immédiatement identifiable. Pour finir, cette démarche procure au producteur un plaisir certain de tout faire soi-même, d'être l'architecte et le bâtisseur de sa production (Beguin 2018).

²⁶⁸ Ce dernier quitte le projet après huit années de collaboration et se concentre désormais sur son propre label Time and Place Records (Oberhuber 2020).

²⁶⁹ *cf.* piste 25 des CD en annexe 2.

²⁷⁰ Les morceaux sont tantôt crédités à The Shades, Ash & Willow, Red Foot ou Ras Ico et Jah Bast. Si l'identité des deux derniers est limpide, celle des trois premiers demeure incertaine.



Fig. 17 : THE SHADES. 2012. « Rivers To The Sea ». Darker Shades of Roots, DSR-26. 7" Single – 45 RPM

Dans le canton de Glaris, il existe un autre collectif du genre, Top Smile Records qui, lui, est spécialisé dans le reggae digital de la deuxième moitié des années 1980, pour être spécifique, de 1985 à 1988. Marco Hüppi, Marc Stüssi et Reto Zimmermann créent leur label en 2012, ainsi que son pendant *sound system* : High Smile HiFi. Ils ont leur propre studio équipé de toutes les machines spécifiques à la musique jamaïcaine de ces années-là et, entre les trois membres du collectif, ils sont capables de créer et jouer la musique, de la mixer, ainsi que de concevoir et réaliser l'esthétique graphique du label et du site web. Ils ont donc, au sein de leur structure, toutes les cordes à leur arc pour composer, enregistrer et diffuser de la musique à moindres frais. Leur distributeur, Reggae Fever, gère le pressage des disques, les trois producteurs n'ont donc que les chanteurs invités à rémunérer. À nouveau, à travers l'internalisation du processus de production, le label peut sortir de nombreux disques, car son seuil de rentabilité est bas. Entre 2014 et 2017, le label publie ainsi treize *singles* 45 tours. Le support sonore joue un rôle important dans la démarche des producteurs, car il fait partie intégrante du courant musical dans lequel ils s'inscrivent. Afin d'être cohérents avec leur approche dont le but est de produire du reggae digital comme les Jamaïcains le faisaient entre 1985 et 1988, ils doivent aller jusqu'au bout du processus et presser des disques sept pouces. En outre, ce style étant lui aussi une niche au sein de la niche reggae, les revenus générés par le *streaming* numérique sont insignifiants, car les amateurs consomment cette musique sur vinyle :

D'abord, nous sommes des collectionneurs de disques et nous adorons le vinyle depuis plus de trente ans. Ensuite, le reggae est une niche, le reggae digital une niche dans la niche, ce qui signifie que cela ne change pas grand-chose pour nous. Même si nous faisons CHF 200.- sur le

streaming, cela ne changerait pas notre affaire. Il s'agit plus d'une démarche culturelle²⁷¹.
(Stüssi 2020)

Marc Stüssi sous-entend ici que, dans tous les cas, le marché auquel ils s'adressent est si petit, que cette occupation de label ne peut être qu'une passion, notamment parce qu'ils vivent en Suisse, où le niveau et le coût de la vie sont élevés. Ils essaient au tout début de leur activité d'en vivre partiellement, mais réalisent rapidement qu'ils n'y parviendront pas :

Après quelques mois nous sommes revenus simplement au hobby, avoir du plaisir, faire ce que nous voulons, quand nous le voulons, sans obligation. Sans aucun compromis, [nous n'avons] gardé que la partie la plus plaisante. [...] Nous sommes bien conscients que ce n'est pas à Glarus que nous allons vendre cent copies de nos disques et faire des soirées chaque semaine. Nous faisons avec ce que nous avons²⁷². (Stüssi 2020)

Dans cette situation où vivre de son art est d'emblée impossible et réduit au statut de hobby – ce qui est le cas pour quatre des cinq labels étudiés dans ce chapitre – les producteurs ont généralement envie de se faire plaisir jusqu'au bout et sont prêts à faire le choix, financièrement irrationnel, de sortir leur musique sur disque microsillon, bien que les ventes soient insuffisantes²⁷³. À partir du moment où cette activité est considérée comme une passion dont il ne faut pas espérer tirer un revenu, il ne semble pas plus aberrant de dépenser une partie de son salaire dans la production de disques, plutôt que dans du matériel de sport, un bus camping ou des voyages à l'étranger. Il s'agit d'un luxe que peuvent se permettre les résidents suisses grâce au niveau de vie élevé du pays. Mais cette situation est à double tranchant, car ce confort pousse à se satisfaire de ce qui est à sa portée, au lieu de stimuler les producteurs à se battre pour réussir à vivre de leur passion. Si les Suisses ne disposaient pas d'un tel confort et entrevoyaient une possibilité de vivre

²⁷¹ « *First we are record collectors and we love vinyls for more than thirty years. Then reggae is a niche, digital reggae is a niche in the niche, that means, it does not really change the game for us. Even if we make CHF 200.- on streams, it doesn't change my game. So it's more a cultural thing.* »

²⁷² « *After a couple months we went just back to hobby, having fun, do what we want, when we want, without obligation. No compromise at all, just reducing it to the fun facts. [...] Obviously we know that Glarus is not the point where we can sell hundred of our records and make parties every seven days. We do with what we have.* »

²⁷³ Le marché du disque vinyle dans le reggae n'a jamais disparu, mais les ventes ont tout de même drastiquement diminué ces dix dernières années. Pierre Wichser de Cultural Warriors Music affirme qu'il écoulait aisément 1'000 exemplaires de ses *singles* lorsqu'il a commencé à produire et qu'il devenait difficile d'en écouler la moitié dix ans plus tard. S'il sort un nouveau morceau aujourd'hui, il ne le presse plus en vinyle (Wichser 2020). Addis Record, lorsqu'il travaillait avec Cap Calcini, écoulait plus de 2'000 exemplaires de ses productions. Lorsqu'il presse exceptionnellement un disque aujourd'hui, il s'agit de 300 ou 500 copies maximum (Geuggis 2020). Reggae Fever a pressé 4'000 exemplaire de ses meilleurs titres dans les années 2000. Aujourd'hui, alors que le label est sur le marché des rééditions, il presse entre 200 et 300 copies de chaque titre, éventuellement 500 s'il s'agit d'un gros nom comme Lee « Scratch » Perry (Vogel 2020).

de leur passion, la production locale pourrait alors être beaucoup plus dynamique, reposer sur des bases solides – il est plus facile d’abandonner du jour au lendemain son hobby que son métier –, et s’imposer durablement sur la scène internationale. La situation n’est bien sûr pas aussi simple, puisque, dans cette optique, les producteurs ne pourraient plus produire de la musique sans compromis, en ne privilégiant que la dimension artistique et le plaisir qu’ils en retirent, ces deux dimensions constituant précisément ce qui fait la force de la production suisse actuelle. Ils seraient contraints de tenir compte de la rentabilité économique de leurs productions et se tourneraient, fort probablement, vers des répertoires plus modernes, comme le fait Evidence Music.

Il est encore intéressant de mentionner que la démarche des quelques labels présentés dans ce dernier point va à contre-courant de l’industrie musicale, certes, mais aussi à contre-courant de l’évolution naturelle de la musique. Les répertoires musicaux, du moment qu’ils ne vivent pas à travers des partitions, ne sont pas des œuvres figées. Il est donc naturel qu’ils se transforment avec le temps, en fonction des musiciens qui les pratiquent, des besoins de l’audience qui les écoute, et depuis une centaine d’années, des technologies qui permettent de les produire ou de les reproduire (Martin 1996). Les répertoires musicaux sont vivants comme le prouve l’évolution de la musique jamaïcaine²⁷⁴. Le processus qui consiste à créer, aujourd’hui, une musique identique à celle qui se faisait quarante ans auparavant est donc contre nature. Il permet en revanche de préserver un savoir-faire qui tend à disparaître, ce qui préoccupe beaucoup les Occidentaux, mais très peu les Jamaïcains, pour qui le reggae est simplement la musique de leur quotidien. Toutefois, bien que cette recherche du son perdu touche, aujourd’hui, pratiquement tous les pays où du reggae est produit, elle ne demeure pas moins un courant minoritaire qui ne met pas en péril l’évolution naturelle du genre. Bien au contraire, puisque ce courant non jamaïcain semble plutôt avoir un effet positif sur la musique actuelle jamaïcaine en encourageant le dialogue entre les acteurs de la production moderne et leur patrimoine culturel. Le mouvement roots revival en témoigne aujourd’hui.

Bien évidemment, les deux catégories de production décrites dans ce chapitre sont quelque peu schématiques. Certains labels comme Sparring Partners et Poly Dance à Genève, Duke Production au Valais, One Camp à Zurich ou les producteurs du projet Circle of Confusion à

²⁷⁴ cf. partie I, chapitre 1.

Lausanne se situent dans un entre-deux. Néanmoins, les exemples détaillés illustrent des tendances générales et montrent à quel point la production de musique jamaïcaine en Suisse est vivace et de qualité internationalement reconnue. Cependant, malgré la forte passion qui anime chacun des labels avec lesquels j'ai pu m'entretenir, un constat alarmant s'impose : la grande majorité des acteurs de ce milieu ne s'adonne à cette activité qu'en tant que hobby, faute de mieux, et peut, du jour au lendemain, être contrainte d'y mettre un terme pour des raisons aussi diverses qu'un changement d'orientation professionnelle, la naissance d'un enfant, ou le ras-le-bol face à un énième échec commercial consécutif. Ces labels reposent toujours sur une, deux, voire tout au plus trois individualités non professionnalisées qui, lorsqu'elles décident de cesser de produire par manque de temps, d'envie ou de moyens, laissent un trou qui n'est pas comblé. Cela signifie que l'activité foisonnante actuelle des labels suisses ne tient qu'à peu de choses et qu'elle pourrait se réduire comme une peau de chagrin dans les années à venir selon les choix personnels des différents acteurs, tout comme elle peut continuer de croître. Une chose est certaine, la situation n'est pas pérenne.

Pour conclure ce chapitre, il est difficile, aujourd'hui, de parler d'une véritable « scène reggae suisse ». Une grande partie des acteurs constitutifs d'une scène – les médias, les magasins, les promoteurs, voire le public et les groupes de musiciens – ont disparu. Ce chapitre montre qu'il reste bel et bien des artistes et surtout des labels, plus actifs que jamais, mais il n'existe que très peu de contacts entre ces différents acteurs, chacun opérant dans son coin, et visant majoritairement un public hors de la Suisse, alors que ces mêmes labels échangent souvent beaucoup avec les autres acteurs sur la scène internationale, s'échangeant des conseils, se soutenant les uns et les autres, et collaborant de plus en plus, notamment grâce aux réseaux sociaux. L'approche *do it yourself* est peut-être pour quelque chose dans l'absence d'échange entre les acteurs suisses : la majorité des producteurs composent, enregistrent et publient de la musique par passion durant leurs loisirs, ils prennent donc du plaisir à tenter de faire la majorité des tâches créatives par eux-mêmes et n'ont peut-être pas l'idée ou l'envie de faire appel à d'autres acteurs du milieu. C'est à la fois une force, car cela affirme l'identité des productions et les différencie les unes des autres, minimise les coûts et optimise la rentabilité et donc la pérennité des projets, mais c'est aussi un facteur limitant. En effet, faire appel à des personnes spécialisées dans un domaine, généralement meilleures que le touche-à-tout, permet d'atteindre une qualité supérieure. La question des disponibilités des acteurs, au sein du territoire suisse, entre en jeu également. La majorité des musiciens et des producteurs

doit exercer une autre activité professionnelle pour gagner sa vie et a, bien souvent, en outre une famille. Il devient vite difficile de s'adonner à sa passion si, en plus de ces deux contraintes, il faut réussir à coordonner les agendas de plusieurs acteurs, déjà bien occupés.

Il n'y a donc pas, pour le moment du moins, une réelle synergie entre les labels qui pourrait justifier l'appellation de « scène reggae suisse » en 2020. Cette situation pourrait toutefois changer. Mon expérience en tant que musicien et producteur au sein du label Fruits Records a récemment montré des signes encourageants : ce printemps 2020, j'ai eu l'occasion, en compagnie des autres membres de mon label, de collaborer avec Soul of Anbessa et Addis Record sur certaines de leurs prochaines productions. Par le passé, nous avons également collaboré avec Evidence Music sur quelques-uns de leurs disques et j'ai bon espoir que certains des contacts effectués dans le cadre de la présente recherche, notamment avec des acteurs de la scène suisse alémanique, aboutissent à de futures collaborations musicales.

CONCLUSION

Nous avons vu que la musique jamaïcaine, en Suisse, a été comprise de différentes façons selon les milieux et les époques : certains y ont vu un rythme intéressant ou une approche sonore novatrice capable d'ouvrir un nouveau champ d'expérimentation, d'autres un message contestataire et revendicateur, d'autres encore le reflet d'un paradis exotique lointain où la musique est synonyme d'espoir. En Suisse, bien que le reggae ait été mélangé à pratiquement tous les répertoires musicaux déjà implantés, du punk au jazz, en passant par l'avant-garde expérimentale, le rock, le new wave, la chanson à texte et plus tard le hip-hop ou les musiques électroniques, le genre n'a jamais réussi à véritablement percer et à s'installer durablement hors de sa niche. Néanmoins, depuis que la musique jamaïcaine est arrivée en terre helvétique, il y a cinquante ans déjà, elle n'a, depuis, jamais cessé de faire vibrer le milieu des musiques *underground*. Elle a toujours attisé la curiosité des musiciens par son rythme déroutant et ses sonorités inhabituelles, et souvent fasciné par l'image rasta que Bob Marley a popularisée.

Vingt ans après la première tentative de produire du reggae en Suisse, une nouvelle génération de jeunes musiciens passionnés est arrivée et a permis l'éclosion d'une scène nationale, ou plutôt de deux scènes, l'une suisse alémanique centrée autour de Zurich, l'autre suisse romande, tournée vers Genève²⁷⁵. Bienne a été le point de rencontre de ces deux scènes dans les années 1990, mais elles ne se sont jamais réellement réunies pour ne former qu'une seule entité. Le marché alémanique de la musique est suffisamment grand pour que les artistes aient réussi à développer une forme commercialement viable de la musique jamaïcaine, le reggae *mundart*, en s'inscrivant fortement dans leur territoire par l'usage de la langue vernaculaire. Ils ont su adopter une vision quelque peu commerciale de leur musique et ainsi s'insérer dans les circuits officiels de la musique suisse, notamment grâce au travail des Ganglords. Le reggae a alors pu, occasionnellement, lorgner un marché plus grand public, sans toutefois s'y installer. En Romandie, le marché musical n'a pas la taille critique suffisante pour que les artistes puissent se contenter de rester sur le territoire local. Ils sont donc contraints de se tourner vers la France, lorsqu'ils adoptent la langue de Molière, ou vers le reste du monde, lorsqu'ils privilégient celle de Shakespeare. Dans les deux cas, la concurrence est telle que peu parviennent à s'y faire une place. À quelques exceptions près, le reggae en

²⁷⁵ Il est vrai que la Suisse italienne n'a pas du tout été abordée dans ce travail, car la production de reggae y semble assez anecdotique et elle n'apporte pas d'éléments nouveaux à la recherche. Ces dix dernières années, une quinzaine de disques dans le style dub anglais a été produite sur le label Rockers Mood et ses sous-labels One In The Spirit Records et Saint Francis Records. Il y aurait par ailleurs eu un disque intitulé « Reggaeland » du chanteur Renato Piccoli publié en 1986 sur le label Eurotop que je n'ai pas réussi à trouver.

Romandie est donc resté plus attaché au milieu *underground*, amateur, mais passionné. Genève a néanmoins été, l'espace de quinze ans, une véritable plaque tournante du reggae en Europe grâce au travail de Rootsman Productions, ce qui a largement contribué à élargir l'audience locale des quelques passionnés. La scène reggae, *id est* le réseau d'acteurs du monde du reggae, a connu un *boom* au tournant du millénaire, dont provient la majorité des musiciens et producteurs du reggae suisse actuel. Si ce réseau n'est aujourd'hui plus ce qu'il était – à tel point que l'usage du terme « scène » est presque galvaudé –, la Suisse accueille encore quelques inconditionnels du genre qui poursuivent, contre vents et marées, le chemin entamé il y a plus de trente ans par une poignée de pionniers. Des pionniers qui étaient non seulement précurseurs à l'échelle de la Suisse, mais aussi, à plus d'un titre, à l'échelle internationale. Sandro Galli aurait construit le premier *sound system* d'Europe continentale, les Ganglords et Addis Record ont été parmi les premiers musiciens-producteurs *whities* à se rendre dans les studios de Kingston pour produire du reggae à la façon des Jamaïcains, les Rootsman organisaient régulièrement, le temps d'une soirée, des plateaux dignes des plus grands festivals spécialisés européens de la décennie suivante, Cultural Warriors a fortement contribué au développement de la scène dub UK en Europe continentale, et, aujourd'hui, Soul of Anbessa figure parmi les précurseurs d'une approche qui cherche à recréer le son du temps jadis. Il ne faut pas oublier non plus Victor Pelli qui a probablement produit le premier disque reggae d'Europe continentale et Rumpelstilz qui est un des premiers groupes non issus de la diaspora jamaïcaine à incorporer le reggae dans son répertoire, ce qui le propulsa en tête du hit-parade national.

Outre le côté précurseur, les musiciens et producteurs suisses se sont démarqués en produisant des disques qui ont fait date dans le monde du reggae : les Ganglords atteignent les *charts* jamaïcaines en 1995 grâce à leur collaboration avec Frankie Paul. Addis Record voit ses premiers disques joués régulièrement par Jah Shaka et a, aujourd'hui encore, un exemplaire de son *single* de 2006, « Eight Gangster », suspendu au plafond du magasin de disques de feu Augustus Pablo²⁷⁶, Rockers International, sur Orange Street, à Kingston. Dans un autre registre, les Moonraisers de Neuchâtel enregistrent un *hit* mondial avec le *single* « Rise Up », interprété par le chanteur du groupe Jaba et produit par Yves LaRock, quelques années après avoir fait une première fois le *buzz* avec la reprise reggae de « Hotel California », téléchargée illégalement 250'000 fois en deux semaines, au moment où les plateformes comme Napster ont émergé (Ribeiro 2020). Aujourd'hui,

²⁷⁶ Pablo est un producteur et musicien jamaïcain d'exception qui a fortement marqué le reggae roots et le dub des années 1970. Son magasin de disque à Kingston est un lieu de visite incontournable pour les fans de reggae en pèlerinage en Jamaïque.

ce sont les petits labels spécialisés dans le rétro reggae qui sont favorablement accueillis par les milieux spécialisés à l'étranger, ou encore Evidence Music qui rencontre un franc succès sur les plateformes dématérialisées.

Le reggae s'est aussi occasionnellement démarqué au sein du marché suisse : Rumpelstilz atteint pour la première fois de sa carrière le hit-parade helvétique grâce à « Teddybär », un morceau reggae. Polo Hofer réitérera par la suite plusieurs fois l'exploit sur fond de rythme reggae. En 1991, les rappeurs Los Suissos entrent dans le hit-parade suisse avec le titre « Schnapp! (Ich schnappe übere) », une refonte du « Rumours Riddim » du producteur jamaïcain Gussie Clarke²⁷⁷. Phenomden atteint, quant à lui, le disque d'or avec son second album, *Style-Generator*, en 2007. Le premier album strictement reggae à atteindre ce statut.

Les Suisses se sont approprié une musique – au sens où ils s'y sont identifiés et l'ont reproduite – qui provient d'un contexte éloigné du leur. Certains y ont seulement pioché des éléments musicaux pour stimuler leur créativité et incorporer ces influences à d'autres répertoires, sans se soucier d'une éventuelle tradition à respecter, d'autres se sont appliqués à être au plus proche de la façon jamaïcaine de jouer et de produire de la musique, tout en gardant bien en tête leur identité suisse, parvenant même à se faire accepter en Jamaïque. Philipp Schnyder von Wartensee expliquait à son retour de l'île en 1996 : « Il faut être sûr de soi, mais il ne faut jamais paraître arrogant²⁷⁸ » (Baumann 1996 : 3). Il faut, selon lui, adopter certains codes du milieu dans lequel on évolue, tout en restant conscient de son propre statut. D'autres encore ont choisi d'embrasser pleinement les thématiques rastas, spirituelles, ou panafricanistes, intimement liées au 400 ans d'esclavage vécus par le peuple jamaïcain, allant même jusqu'à s'identifier au concept de rapatriement en Afrique. On peut se demander alors si les éléments contextuels, bien souvent à l'origine d'un répertoire, peuvent être détachés de la pratique musicale, ou s'ils doivent être adoptés eux aussi, bien qu'ils puissent perdre de leur pertinence. Cela rend-il la musique meilleure ? Plus authentique ? Plus jamaïcaine ? Nous avons vu qu'il est naturel que les musiques voyagent, s'influencent les unes les autres, se transforment et s'adaptent aux lieux où elles sont pratiquées. Les répertoires musicaux ne sont pas des entités figées. La musique jamaïcaine en particulier se veut être le reflet du peuple qui l'écoute et la pratique, comme le rappelle Prince Buster dans la préface de *Bass Culture* (Bradley 2017). En Suisse, la grande majorité des artistes a su adapter le

²⁷⁷ HITPARADE.CH. 2020c. Die offizielle schweizer Hitparade [En ligne]. <https://hitparade.ch/search.asp?search=los%20suissos&cat=s> [Page consultée le 21.07.20]

²⁷⁸ « Du musst dich zwar selbstbewusst geben, darfst aber nie überheblich, wirken. »

message du reggae au contexte spécifique de son territoire et de sa vie quotidienne, transformant ainsi la musique jamaïcaine en un moyen d'affirmation identitaire, ce qui a grandement contribué à l'implantation du genre, le succès du reggae *mundart* est en la preuve. Les artistes ont su garder l'idée d'une musique rebelle – et festive en d'autres occasions –, tout en adaptant le propos au contexte de diffusion. Ils ont ainsi conservé l'essence de la musique populaire jamaïcaine, sans pour autant adopter l'ensemble des codes – musicaux, thématiques, vestimentaires, spirituels – de façon abusive. Afin d'éviter cet écueil, nombreux sont ceux qui ont également choisi de travailler avec des artistes jamaïcains pour légitimer le recours à des thématiques proprement jamaïcaines.

Les Jamaïcains, s'ils ont effectivement parfois l'impression que leur musique leur échappe, par exemple lorsque les sommets des *charts* sont occupés par des artistes étrangers (Grizzle 2020 ; Taylor 2016 ; Dreisinger 2011), sont aussi très fiers de voir à quel point leur musique a conquis les endroits les plus reculés du globe et qu'elle a été adoptée, la plupart du temps avec respect, par des cultures diverses et variées. Ce sont, aujourd'hui, les premiers à être impressionnés par la qualité du reggae qui se produit hors de Jamaïque et à en reconnaître la valeur²⁷⁹.

Ces quelques pages ont, je l'espère, montré qu'il n'était pas possible de réduire le reggae suisse au – certes fameux – « Switzerland Reggae » de Bernie Constantin. Les morceaux qui contiennent le terme « reggae » dans leurs titres sont bien souvent de faux amis dont il faut se méfier, comme l'a révélé le succès planétaire du tube le plus connu de Jimmy Cliff, « Reggae Night », qui, bien qu'il soit interprété par un artiste jamaïcain, n'a rien d'un morceau reggae non plus. Ces titres affublent la musique jamaïcaine d'une étiquette erronée et stéréotypée qui est bien souvent tenace et difficile à éliminer, tant ces succès imprègnent les mentalités du grand public.

Contrairement à Marc Ismail qui rédigeait son mémoire de licence au moment où le reggae était « en plein retour de force » (Ismail 2004 : 1), je me dois de conclure sur une note nuancée quant à l'avenir de la « scène » reggae suisse ; l'effet de mode des années 2000 est passé. Toutefois peut-être la mode de la musique jamaïcaine s'avérera-t-elle, comme toute mode, cyclique et il se

²⁷⁹ Ce constat est basé sur de nombreuses discussions informelles que j'ai menées entre 2011 et aujourd'hui avec des musiciens jamaïcains. Marc Ismail et Philipp Schnyder von Wartensee qui ont également beaucoup côtoyé des Jamaïcains au cours de leurs carrières respectives confirment ce constat (Ismail 2020 ; Schnyder von Wartensee 2020b), tout comme l'artiste jamaïcain Freddie McGregor qui, interrogé sur la question, répond : « [Les artistes étrangers] ne nous volent pas. Le reggae ne peut pas être volé, il est à nous ! Ils ne nient pas qu'ils sont amoureux de ce que nous faisons et veulent le faire aussi. Il y a beaucoup de groupes avec lesquels je travaille en dehors de la Jamaïque qui sont de grands musiciens, au Japon en particulier. C'est juste de la musique et l'amour de celle-ci. Donc, peu importe qui la joue et la chante, c'est une bénédiction. » / « *They are not stealing. Reggae can't be stolen, reggae is ours! They are not denying that they are in love with what we do and want to do it too. There are lots of bands that I work with outside Jamaica who are great musicians — Japan in particular. It's just music, and the love of it. So whoever plays it and sings it, it's a blessing.* » (Dreisinger 2011)

peut qu'elle réapparaisse un jour, cela a déjà été le cas par le passé. Quoi qu'il en soit, la vague des années 2000 a tout de même donné naissance à une nouvelle génération de passionnés, principalement des producteurs et leurs labels. Le rythme de production stable de ces quatre dernières années, et globalement croissant, est encourageant. À défaut de vivre sur scène et en contact direct avec le public, la musique jamaïcaine de production suisse trouvera peut-être un avenir radieux sur les tourne-disques des collectionneurs, en Suisse et ailleurs.

BIBLIOGRAPHIE

A. C.

1995. « Lady Saw on the cutting edge; Ghost in a scaring mood ». *The Star* 12.07.1995, p. 8-9

ADORNO Theodor W.

1995. *Théorie esthétique*. Paris : Klincksieck. 520 p.

[1e éd. 1970. Traduit de l'allemand par Marc JIMENEZ.]

2002. *Essays on Music*. Oakland : University of California Press. 760 p.

[1e éd. 1937]

ADORNO Theodor W., HORKHEIMER Max

2012. *Kulturindustrie : Raison et mystification des masses*. Paris : Allia. 112 p.

[1e éd. 1947. Traduit de l'allemand par Éliane KAUFHOLZ.]

ALBÈRA Philippe

1996. « Les leçons de l'exotisme ». *Cahiers d'ethnomusicologie* 9, p. 53-84

APERO

2000. « Reggae-Könige ». *Apero* juin 2000, p.22

BARROW Steve, DALTON Peter

2001. *The rough guide to Reggae : The definitive guide to Jamaican Music, from Ska through Roots to Ragga*. Londres : Rough Guides. 496 p.

[1e éd. 1998]

BASSFORD Andy

2020a. Publication Facebook en réponse à la question « Which drummer is responsible for the one drop rhythm? Is there only one or more? » de Pedreira Discos dans le groupe Roots Knotty Roots.

[En ligne] 24.03.2020.

BAUMANN Reto

1996. « Ganglords: das Schweizer Kuriosum der internationalen Dancehall-Szene meldet sich mit einem neuen Album zurück ». *Muzik Spezial* 7, p. 3-5

2009. « Früchte essen mit Buju Banton », in: Christoph MERKI (dir.), *Muzikszene Schweiz : Begegnungen mit Menschen und Orten*, p. 514 - 527. Zurich : Chronos. 700 p.

BECKER Howard S.

2008 (1982). *Art Worlds*. Berkeley, LA, Londres : University of California Press. 392 p.

BONACCI Giulia

2017. « Terrible et terrifiant. Le reggae jamaïcain au prise des mémoires ». *Volume !* 13/2, p. 81-97

BRADLEY Lloyd

2017. *Bass Culture : quand le reggae était roi*. Paris : Éditions Allia. 642 p.

[1e éd. 2000. *Bass Culture: When Rhythm Was King*. Traduit de l'anglais par Manuel RABASSE.]

BUCHMAN Patrick

2013. *Batterie : reggae vibrations, les bases incontournable du style*. Paris : Carish. 270 p.

CARAYOL Seb

2005. « Soul Syndicate, The Band : Reggae got Soul ». *Natty Dread* 31, p. 32-44

CHARTS: SWISS-TOP 20

1990. « 45 Single ». *Charts: Swiss-Top 20* 9

CHEVANNES Barry

1994. *Rastafari: Roots and Ideology*. Syracuse : Syracuse University Press. 298 p.

CRITTIN PJ

1996. « Restless Mashaits. Sound System ». *Vibrations Magazine* 9

CROUBALIAN Alain

1993. « Le reggae des faubourgs genevois ». *Journal de Genève et Gazette de Lausanne* 28.08.1993

DEBORD Bruno

2002. « Chronique de *Kingston Session 1992-2002* ». *Groover Magazine*

DEVONISH Hubert, JONES Byron

2017. « Langue, musique et crise de la nation jamaïcaine ». *Volume !* 13/2, p. 129-145

DIE WOCHE

1982. « Topgruppen: Zwizz Reggae ». *Die Woche* 43, p. 50

DIEDERICHSEN Diedrich

1992. « Plattenbesprechung: Kingston Confidential ». *SPEX* 11

DISCOGS

2020a. About Discogs [En ligne]. <https://www.discogs.com/about> [Page consultée le 25.03.2020]

2020b. Database Guidelines 9. Genre / Styles [En ligne]. <https://support.discogs.com/hc/en-us/articles/360005055213-Database-Guidelines-9-Genres-Styles> [Page consultée le 16.06.2020]

2020c. Roy Panton - Endless Memory [En ligne]. <https://www.discogs.com/Roy-Panton-Endless-Memory/release/7373510> [Page consultée le 19.07.20]

DREISINGER Baz

2011. « Non-Jamaican Reggae: Who's Making It And Who's Buying It ». *NPR.org* [En ligne]. Mis en ligne le 12.11.2011. <https://www.npr.org/sections/therecord/2011/11/17/142254188/non-jamaican-reggae-whos-making-it-and-whos-buying-it?t=1595579160354> [Page consultée le 24.07.20]

DUPLAN Antoine

1982. « Bernard Constantin : un rocker au pays du rock'n'crazy roll ». *Music Scene Romandie* 8, p. 5

EBAY

2016. RARE ROCK STEADY ROY PANTON ENDLESS MEMORY BRONCO ORIGINAL HEAR BORIS GARDINER [En ligne]. <https://www.ebay.ie/itm/RARE-ROCK-STEADY-ROY-PANTON-ENDLESS-MEMORY-BRONCO-ORIGINAL-HEAR-BORIS-GARDINER-/182256168338> [Page consultée le 19.07.20]

EGGENBERG Christian

1981. *Dialäckt Rock*. Vertigo, 6367 019. LP - 33 RPM

EHRENGARDT Thibault

2016. *Reggae et politique dans les années 70*. Paris : Dread Editions. 220 p.

2019. *King Tubbys: The Dub Master*. Paris : Dread Editions. 186 p.

ELSENER Marcel

2012. « *Sounds*, avec ou sans point d'exclamation », in: Lurker GRAND (éd), André P. TSCHAN (éd), *Heute und Danach*, p. 442-451. Zurich : Edition Patrick Frey. 676 p.

ESTÈBE Jérôme

1997. « Quand Genève se coiffe à la ragga ». *Tribune de Genève* 22.05.1997

EVER REY D

2002. « La petite histoire des Skatalites ». *Ragga Magazine* 27, p. 12-15

FELD Steven

2004. « Une si douce berceuse pour la "World Music" ». *L'Homme* 171-172, p. 389-408

FONDATION ROMANDE POUR LA CHANSON ET LES MUSIQUES ACTUELLES

2020. *FCMA Musique + Règlement 2020* [En ligne]. 5 p. <https://fcma.ch/soutiens/> [Page consultée le 12.06.20]

FONDATION SUISA

2014. *Règlement sur les contributions de la FONDATION SUISA* [En ligne]. 4 p. <https://www.fondation-suisa.ch/fr/requetes/> [Page consultée le 12.06.20]

FRANK Robert

1992. « La mémoire et l'histoire ». *Cahier de l'IHTP* [En ligne] 21. <http://www.cmtra.org/avec/lib/elfinder-2.0-rc1/files/NOS%20ACTIONS/Publications/Dossiers%20documentaires/Archives%20sonores/la%20fabrique%20du%20t%C3%A9moins/FRANK%20-%20IHTP%20-%20La%20m%C3%A9moire%20et%20l%20histoire.pdf> [Page consultée le 17.06.2020]

FRIEDLI Bänz

2018. « Le hit planétaire suisse le plus connu, c'est La danse des canards! ». *Blog : Musée national suisse* [En ligne]. Mis en ligne en janvier 2018. <https://blog.nationalmuseum.ch/fr/2018/01/le-hit-planetaire-suisse-le-plus-connu/> [Page consultée le 29.06.2020]

GANGLORDS

1992. *Ganglords Featuring Various Artists, Kingston Confidential* [Non publié]. Archives personnelles de Philipp Schnyder von Wartensee.

2003. *Switzerland's finest in a Jamaican style (Biographie, 2003)* [Non publié]. Archives personnelles de Philipp Schnyder von Wartensee.

GAYRAUD Agnès

2018. *Dialectique de la pop*. Paris : Éditions de la découverte/Philharmonie de Paris. 522 p.

GERFER Anika

2018. « Global reggae and the appropriation of Jamaican Creole ». *World Englishes* 37, p. 668-683

GILROY Paul

1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge Mass. : Harvard University Press. 261 p.

GOETHE INSTITUT

2020. Reggae in Germany [En ligne]. <https://www.goethe.de/en/kul/mus/gen/pop/glo/20455014.html> [Page consultée le 27.06.2020]

GRAND Lurker (éd.)

2006. *Hot Love: Swiss Punk & Wave 1976 - 1980*. Zurich : Edition Patrick Frey. 326 p.

2020. Six Pack [En ligne]. <https://swisspunk.ch/index.php/six-pack-band-de/> [Page consultée le 23.06.20]

GRAND Lurker (éd), TSCHAN André P. (éd).

2012. *Heute un Danach*. Zurich : Edition Patrick Frey. 676 p.

GRIZZLE Shereita

2020. « They've taken our culture - Industry players debate whether foreigners 'stealing' Jamaican music ». *The Star* [En ligne]. Mis en ligne le 12.02.2020. <http://jamaica-star.com/article/entertainment/20200212/they%E2%80%99ve-taken-our-culture-industry-players-debate-whether-foreigners-> [Page consultée le 24.07.20]

GUANO Emanuela

1994. « Revival Zion. An Afro-Christian Religion in Jamaica ». *Anthropos* 89, p. 517-528

HEBDIGE Dick

2008. *Sous-culture : le sens du style*. Paris : Éditions la Découverte. 158 p.

[1e éd. 1979. *Subculture: The Meaning Of Style*. Traduit de l'anglais par Marc SAINT-UPÉRY.]

HESMONDHALGH David

1998. « Post-Punk's attempt to democratise the music industry: the success and failure of Rough Trade ». *Popular Music* 16/3, p. 255-274

HITCHINS Ray

2014. *Vibe Merchants: The Sound Creators of Jamaican Popular Music*. Farnham : Ashgate Publishing. 254 p.

HITPARADE.CH

2020a. Die offizielle schweizer Hitparade [En ligne]. <http://swisscharts.com/search.asp?search=rumpelstilz&cat=s> [Page consultée le 28.06.20]

2020b. Die offizielle schweizer Hitparade [En ligne]. [https://hitparade.ch/search.asp?search=radio%2024&cat=s](https://hitparade.ch/search.asp?search=radio%202024&cat=s) [Page consultée le 01.07.20]

2020c. Die offizielle schweizer Hitparade [En ligne]. <https://hitparade.ch/search.asp?search=los%20suissois&cat=s> [Page consultée le 21.07.20]

HORNER Olivier

2013. *Romands Rock : panorama des musiques actuelles en Suisse romande de 1960 à 2000*. Genève : Slatkine. 130 p.

IFPI

2020. *Global Music Report: Le marché de la musique enregistrée en 2019*. IFPI. 55 p.

ISMAIL Marc

2004. *It a go dread inna Switzerland: apparition et développement du reggae en Suisse* [En ligne]. [Mémoire de licence présenté à la faculté des lettres de l'Université de Fribourg (Suisse)]. 164 p. [Non publié]. <https://www.soulofanbessa.com/it-a-go-dread-inna-switzerland>

JAMAICAN INFORMATION SERVICE (JIS)

2020. The History of Jamaica [En ligne]. <https://jis.gov.jm/information/jamaican-history/> [Page consultée le 06.07.20]

KELLER Erich

2019. « Éditorial. La musique pop, bande-son de l'histoire contemporaine ? ». *traverse* 2, p. 15-22

KROUBO DAGNINI Jérémie

2008. *Les origines du reggae : retour aux sources. Mento, ska, rocksteady, early reggae*. Paris : L'Harmattan. 268 p.

2011. *Vibrations jamaïcaines : l'Histoire des musiques populaires jamaïcaines au XX^e siècle*. Rosières en Haye : Camion Blanc. 770 p.

LE CHÊNOIS

2004. « Le Goulet, haut-lieu culturel alternatif ». *Le Chênois* 425, p. 9

LE DÉMOCRATE

1987. « Agitez à l'emploi ! La potion automnale du Caveau fleure bon le rock, le reggae et le jazz ». *Le Démocrate* 09.10.1987

LEE Hélène

2004. *Voir Trench Town et mourir : les années Bob Marley*. Paris : Flammarion. 402 p.

2010. *Le premier rasta*. Paris : Flammarion. 353 p.

[1^e éd. 1999.]

LEE Stephen

1995. « Re-Examining the Concept of the 'Independent' Record Company: The Case of Wax Trax! Records ». *Popular Music* 14/1, p. 13-31

LEWIN Olive

1983. « Traditional Music in Jamaica ». *Caribbean Quarterly : Caribbean Traditional Music* 29/1, p. 32-43

2001. « Jamaica » [En ligne]. *Grove Music Online*. [Page consultée le 05.06.2020]

LOOP

1997. « Ganglords ». *Loop*

LÜTHI Beat

2012. « Die Zweifel eines Popbesessenen », in: Lurker GRAND (éd), André P. TSCHAN (éd), *Heute und Danach*, p. 214-223. Zurich : Edition Patrick Frey. 676 p.

LÜTSCHER Michael

2012. « Au commencement était le rock : Get up, stand up », in: Lurker GRAND (éd), André P. TSCHAN (éd), *Heute und Danach*, p. 226-233. Zurich : Edition Patrick Frey. 676 p.

LUZERNER NEUSTEN NACHRICHTEN (LNN)

1981. « Sedelbands im Stadtkeller ». *Luzerner Neusten Nachrichten* 31.12.1981

M. GI.

1988. « Heart Beat Band - Qui sème le reggae récolte la passion ». *Feuille d'Avis de Neuchâtel* 20.09.1988, p. 29

MABON Aurélien

2007. « Addis Record : les dessous d'un succès ». *Racines magazine* 1, p. 26

MANUEL Peter, MARSHALL Wayne

2006. « The riddim method : aesthetics, practice, and ownership in Jamaican dancehall ». *Popular Music* 25, p. 447-470

MARTIN Denis-Constant

1996. « Qui a peur des grandes méchantes musiques du monde ? Désir de l'autre, processus hégémoniques et flux transnationaux mis en musique dans le monde contemporain ». *Cahiers d'ethnomusicologie* 9, p. 3-21

MATTHEWS Kimmo

2014. « Eira Schader Home for the Aged: A little help would suffice ». *Jamaica Observer* [En ligne]. Mis en ligne le 17.08.2014. http://www.jamaicaobserver.com/news/Eira-Schader-Home-for-the-Aged--A-little-help-would-suffice_17371723&template=MobileArticle [Page consultée le 02.07.2020]

MUMENTHALER Samuel

2001. *Beat Pop Protest: Der Sound der Schweizer Sixties*. Lausanne : Editions Plus. 287 p.

2005. *Polo: Eine Oral History*. Zurich : Editions Plus. 317 p.

2009. *50 Jahre Berner Rock*. Oberhofen am Thunersee : Zytlogge Verlag. 244 p.

MUMENTHALER Samuel, SIEGRIST Dänu

2015. *Letzte Insel vor der Autobahn: Peter Burkharts Mühle Hunziken*. Basel : Zytlogge. 244 p.

MUSSO Joseph

2010. *Les pionniers du reggae en France*. Éditions Laboutiquedesartistes. 122 p.

MX3

2020. MX3, c'est quoi ? [En ligne]. <https://mx3.ch/home/faq> [Page consultée le 16.06.2020]

NAGL Tobias

1996. « Ganglords. Young, Gifted & Swiss ». *SPEX* 9

NIZZA

1990. « Züri Reggae ». *Nizza* 11

OCTOPODE FESTIVAL

2020. Clôture Octopode 2019 [En ligne]. <https://octopode.ch/cloture-octopode-2019/> [Page consultée le 18.07.2020]

OFFICE FÉDÉRALE DE LA STATISTIQUE

2020. STAT-TAB – tableaux interactifs (OFS) : Bilan démographique 1981 [En ligne]. https://www.pxweb.bfs.admin.ch/pxweb/fr/px-x-0103010000_151/-/px-x-0103010000_151.px/table/tableViewLayout2/?rxid=d5e52e5e-b3f6-4a83-9a15-1abecd9744ad [Page consultée le 27.06.2020]

OFFICIAL CHARTS

2020. Official singles chart results matching: Wet Dream [En ligne]. <https://www.officialcharts.com/search/singles/wet%20dream/> [Page consultée le 27.06.2020]

OLIVIER DE SARDAN Jean-Pierre

1995. « La politique du terrain : sur la production des données en anthropologie ». *Enquête* [En ligne] 1. <http://enquete.revues.org/263> [Page consultée le 07.10.2014]

PETZI

2010. *Petzi club guide : annuaire des clubs suisses de musiques actuelles*. Lausanne : Petzi. 252 p.

PHONOTHÈQUE NATIONALE SUISSE

2020. À notre sujet [En ligne]. https://www.fonoteca.ch/aboutUs/aboutUs_fr.htm [Page consultée le 16.06.2020]

PLEIN-LES-WATTS FESTIVAL

2020. Histoire [En ligne]. <https://www.pleinleswatts.ch/accueil/histoire> [Page consultée le 18.07.2020]

POCHON-BERGER Evelyne

2011. « L'analyse conversationnelle comme approche "sociale" de l'acquisition des langues secondes : une illustration empirique ». *Revue Tranel* 53, p. 127-146

QUIRK Justin

2020. « The Picassos of modern music ». *BBC Culture* [En ligne]. Mis en ligne le 03.06.2020. <https://www.bbc.com/culture/article/20200601-the-picassos-of-modern-music> [Page consultée le 05.06.2020]

RABOUD Pierre

2019a. *Fun et mégaphones : l'émergence du punk en Suisse, France, RFA et RDA*. Paris : Riveneuve. 258 p.

2019b. « Swiss Wave. L'inscription de la musique pop en Suisse au tournant des années 1980 ». *traverse 2*, p. 41-51

RAYMONDAZ Hans

1980. « Die Entdeckung des Jahres ». *Music Scene*, p. 12-13

REGGAE.FR

2017. Morceau du jour : Wet Dream [En ligne]. Mis en ligne le 23.05.2017. http://m.reggae.fr/news-13546__Morceau-du-jour---Wet-Dream.html. [Page consultée le 20.06.2020]

ROMANO Will

2012. « Lloyd Knibb: Ska Pioneer ». *Modern Drummer* [En ligne] 8.

<https://www.moderndrummer.com/article/august-2012-lloyd-knibb-ska-pioneer/> [Page consultée le 08.06.2020]

SANDRONI Carlos

1997. « La samba à Rio de Janeiro et le paradigme de l'Estácio ». *Cahiers de musiques traditionnelles* 10, p. 153-168

SAVONARDO Lello

2015. *Sociologie de la musique. La construction sociale du son des « tribus » au numérique*. Louvain-la-Neuve : Academia-L'Harmattan. 364 p.

SCHAWINSKI Roger

1982. *Die Geschichte des ersten freien Radios der Schweiz*. Zurich : Verlag Radio 24. 245 p.

SCHLÄPFER Cyrill

1981. « X-Legs » [Non publié]. Archives personnelles de René Hauri.

1982. « X-Legs » [Non publié]. Archives personnelles de René Hauri.

SEVIN Jean-Christophe

2017. « Le vinyle, le reggae et les soirées *sound system*. Une écologie médiatique ». *Volume !* 13/2, p. 61-79

SHERLOCK Philip, BENNETT Hazel

1998. *The Story of the Jamaican People*. Kingston et Princeton : Ian Randle Publishers / Markus Wiener Publishers. 434 p.

SOUND SERVICE

2020. Über uns [En ligne]. <http://www.soundservice.ch/index.php/about/history> [Page consultée le 28.06.20]

SPOERRI Bruno

2005. *Jazz in der Schweiz : Geschichte und Geschichten*. Zurich : Chronos. 459 p.

STAR Susan Leigh, GRIESEMER James R.

1989. « Institutional Ecology, 'Translations' and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907-39 ». *Social Studies of Science* 19/3, p. 387-420

STASZAK Jean-François

2008. « Qu'est-ce que l'exotisme ? ». *Le Globe. Revue genevoise de géographie* 148, p. 7-30

STATISTICAL INSTITUTE OF JAMAICA

2020. Population statistics [En ligne]. https://statinja.gov.jm/Demo_SocialStats/Newpopulation.aspx [Page consultée le 23.07.2020]

STEULET Christian

1987. *Réception du jazz en Suisse : 1920-1960 : développement industriel d'une culture musicale populaire*. [Mémoire de licence présenté à la faculté des lettres de l'Université de Fribourg (Suisse)]. 296 p. [Non publié].

SULLIVAN Caroline

2013. « How we made Cut (the Slits) ». *The Guardian* [En ligne]. Mis en ligne le 24.06.2013. <https://www.theguardian.com/music/2013/jun/24/how-we-made-cut-the-slits> [Page consultée le 02.04.2020]

SURSOCK Sandro

2006. « Kill the Hippies », in: Lurker GRAND (éd), *Hot Love: Swiss Punk & Wave 1976 - 1980*, p. 96 - 105. Zurich : Edition Patrick Frey. 326 p.

TAYLOR Sharine

2016. « Dancehall Is Pop Now, but We Can't Let Pop Stars Steal Dancehall ». *vice.com* [En ligne]. Mis en ligne le 27.07.2016. https://www.vice.com/en_us/article/65z7jz/jamaica-dancehall-reggae-pop-appropriation [Page consultée le 24.07.20]

TURNER Michael, SCHOENFELD Robert

2004. *Roots Knotty Roots: The Discography of Jamaican Music, Third Edition: 78 & 45 rpm Records, Singles 1950 - 1985*. St-Louis : Nighthawk Records. 716 p.

VEAL Michael E.

2007. *Dub: Soundscapes and Shattered Songs in jamaican Reggae*. Middletown : Wesleyan University Press. 352 p.

VIGNE Benni

1990. « Den Riddims auf der Spur ». *züri-tip* 16.11.1990

WYNIGER Lukie

2020. « Als Roger Schawinski den König des Reggae traf ». *Radio SRF 3* [En ligne]. Mis en ligne le 05.02.2020. <https://www.srf.ch/radio-srf-3/musik/75-jahre-bob-marley-als-roger-schawinski-den-koenig-des-reggae-traf> [Page consultée le 01.07.2020]

X-NEWS

1995a. « Top 10 Bubbles ». *X-News* 6-12 juillet, p. 19

1995b. « Top 20 Charts ». *X-News* 21-27 septembre, p. 19

ACTES LÉGISLATIFS

ASSEMBLÉE FÉDÉRALE DE LA CONFÉDÉRATION SUISSE

2011. *Loi fédérale du 11 décembre 2009 sur l'encouragement de la culture (LEC)* ; RS 442.1 (RO 2011 6127) [En ligne]. <https://www.admin.ch/opc/fr/classified-compilation/20070244/index.html> [Page consultée le 12.06.20]

CONSEIL FÉDÉRAL SUISSE

2011. *Ordonnance du 23 novembre 2011 sur l'encouragement de la culture (OLEC)* ; RS 442.11 (RO 2011 6143) [En ligne]. <https://www.admin.ch/opc/fr/classified-compilation/20111886/index.html> [Page consultée le 12.06.20]

CONSEIL DE FONDATION DE LA FONDATION PRO HELVETIA

2011. *Ordonnance du 23 novembre 2011 sur les subventions de la fondation Pro Helvetia* ; RS 442.132.2 (RO 2011 5883) [En ligne]. <https://www.admin.ch/opc/fr/classified-compilation/20111491/index.html> [Page consultée le 12.06.20]

DÉPARTEMENT FÉDÉRAL DE L'INTÉRIEUR

2016. *Ordonnance du 6 mai 2016 du DFI instituant un régime d'encouragement en matière de Prix suisses, de Grands Prix suisses et d'acquisitions pour les années 2017 à 2020* ; RS 442.123 (RO 2016 1511) [En ligne]. <https://www.admin.ch/opc/fr/classified-compilation/20160557/index.html> [Page consultée le 12.06.20]

FILMOGRAPHIE

ASHERSELECTOR

2009. *United States of AFRICA Tour 95' Part 5 .. Teddy Dan Jukie Ranks & Fari Rebel Band RASTAFARI* [Vidéo en ligne]. Mise en ligne le 15.01.2009. https://youtu.be/e3LPZEI_1UA [Page consultée le 17.07.2020]

BAFALOUKOS Theodoros

2005. *Rockers* [Enregistrement vidéo]. Oaks : Blue Sun Film Company. 1 DVD. Durée du film : 100'.
[1er éd. 1978]

DAVIES Nicholas Jack

2018. *Rudeboy: The story of Trojan Records* [Vidéo en ligne]. Temporairement mise en ligne sur YouTube en mai 2020, elle n'est plus disponible. Durée du film : 86'.
[Page consultée le 03.06.2020]

EVIDENCE MUSIC

2018. *Brother Culture - Jump Up Pon It [Evidence Music]* [En ligne]. Mise en ligne le 17.08.2018. <https://youtu.be/jTA7nMSgKFE> [Page consultée le 19.07.2020]

GORBAUCH Tim

2015. *Les racines du reggae : Jah Rastafari !* [Vidéo en ligne]. Bewegte Zeiten Filmproduktion GmbH, ARTE France. Mise en ligne le 24 mai 2015 : <https://youtu.be/ke3GaqPLfOY> Durée du film : 54'.

HANCOCK Herbie

1987. *Rockschool volume 3: funk, reggae and new music* [Enregistrement vidéo]. Irvine : Lorimar Home Video. VHS. Durée du film : 80'.

HENZELL Perry

2009. *The Harder They Come* [Enregistrement vidéo]. Potemkine. 1 DVD. Durée du film : 99'.
[1er éd. 1972]

JAMROCKVYBZREGGAE

2012. *Jimmy Cliff 'Wonderful World Beautiful People' LIVE Midem 1970* [Vidéo en ligne]. Mise en ligne le 22.01.2012. <https://youtu.be/ZDwDSuFnf2c> [Page consultée le 27.06.2020]

JOHNSON Howard

2007. *Deep Roots Music, Vol. 3: Money in My Pocket / Ghetto Riddims* [Enregistrement vidéo]. Oaks : Screen Edge. 1 DVD. Durée du film : 100'.
[1er éd. 1983]

LES ARCHIVES DE LA RTS

2018. *Bernie Constantin - Switzerland Reggae (1982)* [Vidéo en ligne]. Mise en ligne le 11.06.2018. <https://youtu.be/7wD6wg3MICs>
[Page consultée le 05.05.2020]

RED BULL MUSIC ACADEMY

2004. *Dennis Bovell on Lovers Rock, Linton Kwesi Johnson and Songwriting* | *Red Bull Music Academy* [Vidéo en ligne]. Mise en ligne le 24.07.2017. <https://youtu.be/ie6uS4BzQmk>
[Page consultée le 08.04.2020]

SCHWEIZER RADIO UND FERNSEHEN (SRF)

1970. Antenne vom 22.05.1970. « Schweiz, Zürich, ZH: Reggae als neuer Mode-Tanz » [Vidéo en ligne]. <https://www.srf.ch/play/tv/antenne/video/reggae?id=28f45dd6-b3b3-4872-89f3-12f98cb19e15> [Page consultée le 27.06.20]

ZAIDINREGGAE

2014. *Bob Marley & The Wailers “ Live Zurich 80 ” HD 2/2* [Vidéo en ligne]. Mise en ligne le 21.01.2014. <https://youtu.be/ZMP6teL9-MI>
[Page consultée le 01.07.2020]

LISTE DES ENTRETIENS

BASSFORD Andy

2020b. Questions on early reggae rhythm [courriel Messenger à Mathias Liengme] (communication personnelle, 11.06.2020)

BEGUIN Nicolas

2018. Discussion informelle effectué le 06.06.2018.

BOZZI Mauro

2020. Entretien téléphonique personnel effectué le 23.04.2020.

BURKHALTER Michael

2020. Entretien téléphonique personnel effectué le 24.04.2020.

CASTELLA Philippe

2020. Entretien téléphonique personnel effectué le 29.04.2020.

CONSTANTIN Bernie

2020. Entretien téléphonique personnel effectué le 27.04.2020.

DE BROS Victor

2020. Entretien téléphonique personnel effectué le 18.04.2020.

FINKEL Alan

2020. Entretien téléphonique personnel effectué le 21.04.2020.

GALLI Sandro

2020a. Entretien téléphonique personnel effectué le 19.04.2020.

2020b. Questions on Roots Operator label [courriel à Mathias Liengme] (communication personnelle, 22.06.2020)

GEUGGIS Gilles

2020. Entretien téléphonique personnel effectué le 21.04.2020.

GÜDEL Küre

2020. Entretien téléphonique personnel effectué le 22.04.2020.

GURTNER Peter

2020. Entretien téléphonique personnel effectué le 20.04.2020.

HAURI René

2020a. Entretien téléphonique personnel effectué le 24.04.2020.

2020b. Reggae Suisse [courriel à Mathias Liengme] (communication personnelle, 26.04.2020)

HAYOZ Markus

2020. Entretien téléphonique personnel effectué le 20.04.2020.

ISMAEL Marc

2020. Entretien téléphonique personnel effectué le 22.04.2020.

KAUFFMAN Res

2020. Entretien téléphonique personnel effectué le 18.04.2020.

KONG Errol

2020. Entretien téléphonique personnel effectué le 19.04.2020.

LAMBERCY Stéphane

2020. Entretien téléphonique personnel effectué le 22.04.2020.

LUBELLO Antonello

2020. Entretien téléphonique personnel effectué le 23.04.2020.

MACTAGGART Peter

2020. Entretien téléphonique personnel effectué le 30.04.2020.

MENESTRIER Yves

2020. Entretien téléphonique personnel effectué le 23.04.2020.

MERZ Eric

2020. Entretien téléphonique personnel effectué le 22.04.2020.

MEURY Nicolas

2018. Entretien effectué au studio Evidence Music le 07.05.2018.

MUMENTHALER Samuel

2020. Entretien téléphonique personnel effectué le 02.06.2020.

NGUYEN Kiet Tuan

2020. Entretien téléphonique personnel effectué le 25.05.2020.

NUSSBAUM Alexandre

2020. Entretien téléphonique personnel effectué le 25.05.2020.

OBERHUBER Bastien

2020. Questions sur Darker Shades of Roots [courriel Messenger à Mathias Liengme] (communication personnelle, 20.07.2020).

PELLI Victor

2020. Entretien téléphonique personnel effectué le 20.04.2020.

RIBEIRO Armando

2020. Entretien téléphonique personnel effectué le 27.04.2020.

SALVI Alain

2020. Entretien téléphonique personnel effectué le 23.04.2020.

SANTSCHI Philippe

2020. Entretien téléphonique personnel effectué le 02.05.2020.

SCHLÄPFER Cyrill

2020. Entretien téléphonique personnel effectué le 24.04.2020.

SCHNYDER VON WARTENSEE Philipp

2020a. Entretien téléphonique personnel effectué le 11.06.2020.

2020b. Entretiens téléphoniques personnels effectués les 8, 22 et 29 mai 2020.

SPAHNI Daniel

2020. Entretien téléphonique personnel effectué le 30.04.2020.

STEULET Christian

2020. Entretien téléphonique personnel effectué le 21.04.2020.

STÜSSI Marc

2020. Entretien téléphonique personnel effectué le 28.04.2020.

TORCHE Dominique

2020. Entretien téléphonique personnel effectué le 27.04.2020.

VUILLE Cédric

2020. Entretien téléphonique personnel effectué le 04.05.2020.

VOGEL Markus

2020. Entretien téléphonique personnel effectué le 28.04.2020.

WECHSLER Jörg

2020. Entretien téléphonique personnel effectué le 24.04.2020.

WICHSER Pierre

2020. Entretien téléphonique personnel effectué le 20.04.2020.

WOOLLOFF John

2020. Entretien téléphonique personnel effectué le 04.05.2020.

ZOURIDIS Paul

2020. Entretien téléphonique personnel effectué le 23.04.2020.

DISCOGRAPHIE

(par ordre d'apparition dans le texte)

- BENNETT Louise. 1950. « Linstead Market ». Melodisc, 1139 (MEL 28). 10" single - 78 RPM.
- LORD POWER and his Calypso Quartet. 1953. « Miss Goosey ». Motta's Recording Studio, MOT2153 (16B). 10" single - 78 RPM.
- JACKSON Willis, and His Orchestra. 1950. « Later For The Gator ». Apollo, R-1431 (806). 10" single - 78 RPM
- AITKEN Laurel. 1958. « Boogie In My Bones ». Starlight, ST45 (011). 7" single - 45 RPM
- BECKFORD Theophilus, CLUE J and His Blues Blasters. 1959. « Easy Snapping ». Worldisc, CK105. 7" single - 45 RPM
- THE FOLKS BROTHERS. 1960. « Oh Carolina ». Buster Wild Bells, 001. 7" single - 45 RPM
- GORDON Rosco. 1990 (1956). « Let's Get High ». Sun, 801 (7-1517). 7" Single - 45 RPM
- ALPHONSO Roland, and The Ska-talites. 1964. « Dick Tracy ». Studio One, CSD54. 7" Single - 45 RPM
- BOOTHE Ken, COLE Stranger. 1965. « Artebela ». Coxson Records, 512. 7" Single - 45 RPM
- SOUL VENDORS. 1968. « Darker Shade Of Black (Norwegian Wood) ». Studio One, CS102-A. 7" Single - 45 RPM
- PRATT Phil, BOOTHE Ken. 1968. « Sweet Song For My Baby ». Caltone. 7" Single - 45 RPM
- THE MINSTRELS. 1968. « Yours Until Tomorrow ». Studio One, SO-2050-B. 7" Single - 45 RPM
- BURNING SPEAR. 1975. *Marcus Garvey*. Island Records, ILPS9377. LP - 33 RPM
- THE MAYTALS. 1968. « Do The Reggae (Do The Reggay) ». Beverley's, SR058. 7" Single - 45 RPM
- DEKKER Desmond, and The Aces. 1968. « Israelites (Poor Me Israelites) ». Pyramid / JJ, PYR 6058-A. 7" Single - 45 RPM
- ANDY Bob, GRIFFITHS Marcia. 1971. « Young Gifted and Black (Strings) ». Trojan, TR7812-A. 7" Single - 45 RPM
- HARRY J ALL STARS. 1969. « Liquidator ». Harry J / Trojan, TR675-A. 7" Single - 45 RPM
- THE WIGGLERS. « Day Oh Linstead Market ». Kalypso, X011. 10" Single - 78 RPM
- THE MAYTALS. 1969. « Monkey Man ». Trojan, TR7711-A. 7" Single - 45 RPM
- THE PIONEERS. 1969. « Long Shot Kick The Bucket ». Trojan, TR672-A. 7" Single - 45 RPM
- THE WAILERS. 2002 (1973). *Catch A Fire*. Deluxe Edition. Tuff Gong / Island Records, 548 635-2. CD
- THIRD WORLD. 1977. *96° In The Shade*. Island Records, ILPS9443. LP - 33 RPM
- THE ABYSSINIANS. 1976. « Declaration Of Rights ». *Satta Massagana*. Penetrate, LPPN 2001. LP - 33 RPM
- JACKSON Vivian, and The Prophets. 1975. « Walls Of Jerusalem ». Vivian Jackson. 7" Single - 45 RPM
- CLARKE Johnny. 1975. « None Shall Escape The Judgement ». Justice. 7" Single - 45 RPM
- BROWN Al. 1973. « Here I Am Baby Come And Take Me ». Tit For Tat. 7" Single - 45 RPM
- SMART Leroy. 1976. « Balistic Affair ». Well Charge. 7" Single - 45 RPM
- GAINSBURG Serge. 1979. « Daisy Temple ». Philips, 9198 278. 12" - 45 RPM
- THE VICEROYS. 1980. « Heart Made Of Stone ». Taxi, TX002. 12" Single - 45 RPM
- THE MIGHTY DIAMONDS. 1975. « I Need A Roof ». Channel One. 7" Single - 45 RPM
- PROPHET Michael. 1980. « Gunman ». Volcano. 7" Single - 45 RPM
- WAILER Bunny. 1981. « Rise & Shine ». Solomonic, SM007. 12" Single - 45 RPM

LIZARD Daddy. 1987. « No Dibby Dibby ». Jammy's Records. 7" Single - 45 RPM

DEMUS Chaka, PLIERS. 1992. « Murder She Wrote ». Taxi, TAXT23. 12" Single - 45 RPM

DIATRIBES. 2015. *Great Stone/Blood Dunza*. Aussenraum Records, AR-LP-003. LP - 33 RPM

CALI P. 2005. « Take Care Of My Family ». Rootdown Records, RDM13033-7. 7" Single - 45 RPM

PERRY Lee Scratch. 1990. *Secret Laboratory*. On-U Sound, ONULP52. LP - 33 RPM

PERRY Lee Scratch. 2019. *Rainford*. On-U Sound, ONULP144. LP - 33 RPM

ELLIS Roy Mr. Symarip, and The Transilvanians. 2019. *Almighty Ska*. Liquidator Music, LQ116. LP - 33 RPM

ELLIS Roy Mr. Symarip. 2011. *The Boss Is Back*. Liquidator Music, LQ046. LP - 33 RPM

PRINCE ALLA. 2006. « Forward ». Soul Of Anbessa, SOA001. 7" Single - 45 RPM

EASTERN STANDARD TIME. 1997. *Second Hand*. Leech Records, Leech 013. LP - 33 RPM

CHRYSALIDE. 1986. « Sunset Over Xaymaca ». Chrysalide, 17-457. 7" Single - 45 RPM

THE GENTS. 1969. « Wet Dream ». Eurex International, EXSI-271 269. 7" Single - 45 RPM

THE FIVE DORADOS. 1964. « Blue Beat Time ». Layola, L-17-203. 7" Single - 45 RPM

SMALL Millie. « My Boy Lollipop ». Fontana, B267.352F. 7" Single - 45 RPM

THE GENTS. 1969. « Wet Dream ». Admiral Records, AD 1118. 7" Single - 45 RPM

ROMEO Max. 1968. « Wet Dream ». Unity, UN 503. 7" Single - 45 RPM

CLIFF Jimmy. 1969. « Wonderful World, Beautiful People ». Trojan Records, TR-690. 7" Single - 45 RPM

FRANÇOIS Claude. 1970. « Le monde est grand, les gens sont beaux ». Philips, 6061.151. 7" Single - 45 RPM

LOTI Agnès. 1964. « C'est toi mon idole ». Disc'Az, EP 954. 7" Single - 45 RPM

LES MITOUFLE, Martine et Suzy. 1964. « C'est toi mon idole (My Boy Lollipop) ». Bel Air, 211 181. 7" Single - 45 RPM

DEKKER Desmond, and the Beverley's All Stars. 1966. « 007 (Shanty Town) ». Beverley's, SR002. 7" Single - 45 RPM

DESCHAUX Jacques. 1967. « Ô, ô, je t'aime ». RCA Victor, 49.014. 7" Single - 45 RPM

THE MAYTALS. 1970. « 5446 Was My Number ». Trojan Records, TR-7808. 7" Single - 45 RPM

MARLEY Bob, and The Wailers. 1976. *Rastaman Vibration*. Island Records, ILPS 9383. LP - 33 RPM

RUMPELSTILZ. 1975. *Vogelfuetter*. Schnoutz Records, L 750. LP - 33 RPM

LED ZEPPELIN. 1973. « D'yer Mak'er ». Atlantic, 45-2986. 7" Single - 45 RPM

CLAPTON Eric. 1974. « I Shot The Sheriff ». Polydor, 2090-132. 7" Single - 45 RPM

THE ROLLING STONES. 1976. *Black And Blue*. Rolling Stones Records, COC 59106. LP - 33 RPM

RUMPELSTILZ. 1976. « Teddybär ». Schnoutz Records, 6028 931. 7" Single - 45 RPM

RUMPELSTILZ. 1976. « Kiosk ». Schnoutz Records, 6028 932. 7" Single - 45 RPM

LITTLE FEAT. 1973. « Dixie Chicken ». *Dixie Chicken*. Warner Bros. Records, BS 2686. LP - 33 RPM

POLO HOFER'S RUMPELSTILZ. 1977. « Kiosk ». Philips, 6028 047. 7" Single - 45 RPM

OCEAN. 1978. « Jamaica ». Schnoutz Records, 6028 940. 7" Single - 45 RPM

SLAPSTICK. 1982. *Ballando On The Wave*. Schnoutz Records, 6367 030. LP - 33 RPM

GUGGENHEIM Daniel, NICK Bruno. 1980. « Eine vo dene ». Schnoutz Records, 6028 084. 7" Single - 45 RPM

I KONG and Jamaica. 1987. *Africa Calling*. Rohit Records, RRTG-7734. LP - 33 RPM

SUPER LOVE. 1977. *A Super Kinda Feelin*. Gnome Records, 6326 500. LP - 33 RPM

JAMAICA JONES and The Jets. 1978. *Jumping Jack Flash*. Meteor, MOR22005. 7" Single – 45 RPM

MCDONALD Pauline. *Reggae*. [No label], 17-304. 7" Single – 45 RPM

THE WAILERS. 1973. « Get Up, Stand Up ». *Burnin'*. Island Records, ILPS 9256. LP – 33 RPM

BURNING SPEAR. 1975. « Slavery Days ». *Marcus Garvey*. Island Records, ILPS 9377. LP – 33 RPM

TOOTS and The Maytals. 1974. « Revolution ». *In The Dark*. Dragon, DRLS 5004. LP – 33 RPM

TNT. 1979. « Züri brännt ». Voxpop, 3007. 7" Single – 45 RPM

CLIFF Jimmy. 1970. « You Can Get It If You Really Want ». Trojan, TR 7767-A . 7" Single – 45 RPM

POLO'S SCHMETTERDING. 1979. « Radio 24 ». Schnoutz Records, 6028 944. 7" Single – 45 RPM

HOFER Polo. 1978. « Psycho-Motorische Wältschmäz-Reggae Nr.117 ». *Schmetterding*. Schnoutz Records, 6326 939. LP – 33 RPM

POLO'S SCHMETTERDING. 1979. « Zampanoo's Variété ». Schnoutz Records, 6028 942. 7" Single – 45 RPM

ARTISTES DIVERS. 1981. *Dialäckt Rock*. Vertigo, 6367 019. LP - 33 RPM

PHENOM MELODY. 2007. *Style-Generator*. One Ton, OT-020-LP. LP – 33 RPM

MARLEY Bob, PERRY Lee. 1977. « Punky Reggae Party ». Tuff Gong. 12" Single – 45 RPM

THE CLASH. 1977. « White Riot ». CBS, 5058. 7" Single – 45 RPM

MURVIN Junior. 1976. « Police & Thieves ». Island Records, WIP 6316. 7" Single – 45 RPM

WILLIAMS Willy. 1979. « Armigedeon Time ». Studio One. 7" Single – 45 RPM

THE CLASH. 1977. « Police & Thieves ». *The Clash*. CBS, 82000. LP – 33 RPM

THE CLASH. 1979. « Armagideon Time ». CBS, 8087. 7" Single – 45 RPM

THE CLASH. 1980. « Bankrobber ». CBS, 8323. 7" Single – 45 RPM

SINBAD Captain, MINOTT Sugar. 1978. « Pressure Rock ». Youth Promotion, BR002. 7" Single – 45 RPM

KNOWLEDGE. 1979. « Man A Talk » / « Let Us All ». Periphery Perfume, PP 00279. 12" Single – 45 RPM

KNOWLEDGE. 1980. *Judgement*. Roach, LLP 01158. LP – 33 RPM

SLAPSTICK. 1982. « Walkman For Da C.I.A. ». Schnoutz Records, 6028 093. 7" Single – 45 RPM

THE TICKETS. 1980. « Can't Feel » / « Shine On Me ». CBS, 8294. 7" Single – 45 RPM

THE TICKETS. 1980. *0001*. CBS, 84423. LP – 33 RPM

THE TICKETS. 1981. *Nobody's Children*. Ariola-Eurodisc, 203679. LP – 33 RPM

TOSH Peter. 1976. *Legalize It*. Columbia, PC 34253. LP – 33 RPM

TOSH Peter. 1978. « Don't Look Back ». *Bush Doctor*. Rolling Stones Records, CUN 39109. LP – 33 RPM

THE ZERO HEROES. 1980. « No Illusion ». Heroic Records, SP-10001. 7" Single – 45 RPM

THE ZERO HEROES. 1982. *Crash Boom Bang*. Jungle Records S.A., C 002. LP – 33 RPM

THE ZERO HEROES. 1983. « Freedom Fighters ». Jungle Records S.A., SI 0028. 7" Single – 45 RPM

THE ZERO HEROES. 1983. « Crash Boom Bang ». Jungle Records S.A., SI 0040. 7" Single – 45 RPM

CONSTANTIN. 1982. « Switzerland Reggae ». Jungle Records S.A., SI DL 001. 7" Single – 45 RPM

NINA HAGEN BAND. « African Reggae ». CBS, 12.8200. 12" Single – 45 RPM

WILFRIED. « I've Got To Have A Reggae On My LP ». EMI Electrola, 1C 006-46 010. 7" Single – 45 RPM

CASINO ROYALE. 1983. « I Feel Like A Woman ». Jungle Records S.A., SI 0043. 7" Single – 45 RPM

MOONRAISERS. 2007. « White Spliff ». *Do The Right Step*. Damp Music, DM-018. CD

DEBILE MENTHOL. 1981. *Emile au jardin patrologique*. RecRec Music, REC REC 01. LP – 33 RPM

L'ENSEMBLE RAYÉ. 1989. *Même en hiver*. AYAA, DT 0289. LP – 33 RPM

PEENI WAALI. 1990. *A Magic Meeting*. Mensch Records, AGR 006. LP – 33 RPM

PEENI WAALI. 1997. *The Return*. Mensch Records, AGR 009. CD

PEENI WAALI. 2000. *The Eve Of Peeni Waali*. Mensch Records, AGR 013. CD

CLIFF Jimmy. 1983. « Reggae Night ». CBS, A3849. 7” Single – 45 RPM

LAID BACK. 1983. « Sunshine Reggae ». Sire, 0-20178. 7” Single – 45 RPM

COMPILATION. 1979. *Magic Reggae*. K-Tel, TG1229. LP – 33 RPM

WEBER Peach. 1986. « Sun-Fun ». Polydor, 885 464-7. 7” Single – 45 RPM

DR. TURBO. 1988. « Music Tourist ». Ballhorn Records, TTS 88629. 7” Single – 45 RPM

DUDO DODO. 1983. *Dodu Dodo*. Jungle Records S.A., 70100. LP – 33 RPM

OCEAN. 1978. « Jamaica ». Schnoutz Records, 6028 940. 7” Single – 45 RPM

AUBERSON Pascal. 1978. « Jamaïca ». *Pascal Auberson*. Polydor, 2473 092. LP – 33 RPM

X-LEGS. 1982. « Cathrine » / « Bubbles ». Disctrade, P120. 7” Single – 45 RPM

X-LEGZ. 1983. *New*. Meteor, MOR 32 031. LP – 33 RPM

HEART BEAT BAND featuring RICO. 1988. « Crossroads ». Mensch Records, AGR 003. 12” Single – 45 RPM

SIMPSON Mickey. 1976. « Don’t Cry ». Fox. 7” Single – 45 RPM

SIMPSON Mickey. 1987. « Don’t Cry » / « Can’t Conquer Ital ». Roots Operator Records, ROR 001. 7” Single – 45 RPM

SIMPSON Mickey. 2012 [réédition]. « Don’t Cry » / « Dn’t Cry Dub ». Roots Operator Records, ROR 001. 7” Single – 45 RPM

THE GANGLORDS feat. Lucan & Shabba Shields. 1990. « Girls Dem Nice ». Gangproduction. 7” Single – 45 RPM

THE GANGLORDS feat. Lucan & Shabba Shields. 1990. « Girls Dem Nice ». Sonic Sounds. 7” Single – 45 RPM

THE GANGLORDS feat. Lucan & Shabba Shields. 1990. « Girls Dem Nice ». CSR Records, 90 617. 7” Single – 45 RPM

THE GANGLORDS. 1992. *Kingston Confidential*. Gangproduction, GP-007. LP – 33 RPM

THE GANGLORDS and Frankie Paul. 1991. « Thanks & Praises ». Gangproduction / CSR Records. 7” Single – 45 RPM

PAUL Frankie and The Ganglords. 1995. « Thanks & Praises ». 7-17 Marshals. 7” Single – 45 RPM

THE GANGLORDS. 1996. *Burnin Up*. Gangproduction, 011-CD. CD

RESTLESS MASHAITS. 1992. « Guerilla » / « Fayah Dub ». Addis Record. 7” Single – 45 RPM

DEADLY HEADLY. 1994. « Herbalist ». Addis Record. 7” Single – 45 RPM

RESTLESS MASHAITS featuring Scully Simms. 1996. « Lion ». Addis Record. 7” Single – 45 RPM

RESTLESS MASHAITS featuring Deadly Headly, Vin Gordon, Scull, Keysi. 1996. « Adwa March ». Addis Record. 7” Single – 45 RPM

TUFF Mickey. 1992. « Geneva Ragga ». RootsMan Record, RM7005. 7” Single – 45 RPM

DIVERS. 1994. *RootsMan Showcase 94*. RootsMan Record, RMLP014. LP – 33 RPM

DAN Teddy. 1994. *United States of Africa*. RootsMan Record, RMLP013. LP – 33 RPM

BEES Andrew, DAN Teddy, GAD Ossie. 1996. *Love Jah More*. RootsMan Record, RMLP015. LP – 33 RPM

TRIFINGA. 2005. « L’insensé ». Cultural Warriors Music, CWM7015. 7” Single – 45 RPM

GODZILLA. 1998. *Get Away From Montego Bay!* Leech Records, LEECH011. 7” Single - 33 RPM

THE SCRUCIALISTS. 2005. *All The Way*. Rootdown Records, RDM13018-1. 2LP – 33 RPM
DODO. 2015. *Anti Brumm*. Sony Music Entertainment Schweiz GmbH, 88875110432. CD
DODO. 2017. *Pfingstweid*. Sony Music Entertainment Schweiz GmbH, 88985464102. CD
STEREO LUCHS. 2017. *Lince*. Island Records, 5786202. LP – 33 RPM
THE SHADES. 2012. « Rivers To The Sea ». Darker Shades of Roots, DSR-26. 7” Single – 45 RPM
MOORAISERS. 2007. « Rise Up ». *Do The Right Step*. Damp Music, DM-018. CD
MOORAISERS. 1998. *Hotel California*. Hear We Go, HWG 38256. CD
LOS SUISSOS. 1991. « Schnapp! (Ich schnappe übere) ». Atina Records, AT 7-03. 7” Single – 45 RPM

LISTE DES FIGURES

Fig. 1: Une des nombreuses étagères remplies de disques 7" du studio Evidence Music. Photographie prise par l'auteur le 14.05.2018.

Fig. 2 : THE GENTS. 1969. « Wet Dream ». Euxex International, EXSI-271 269. 7" Single - 45 RPM. Phonogramme issu de la collection personnelle de l'auteur. Photographie prise par l'auteur.

Fig. 3 : RUMPELSTILZ. 1976. « Teddybär ». Schnoutz Records, 6028 931. 7" Single – 45 RPM. Phonogramme issu de la collection personnelle de l'auteur. Photographie prise par l'auteur.

Fig. 4 : RUMPELSTILZ. 1976. « Kiosk ». Schnoutz Records, 6028 932. 7" Single – 45 RPM. Phonogramme issu de la collection personnelle de l'auteur. Photographie prise par l'auteur.

Fig. 5 : MCDONALD Pauline. *Reggae*. [No label], 17-304. 7" Single – 45 RPM. Phonogramme issu de la collection personnelle de l'auteur. Photographie prise par l'auteur.

Fig. 6 : SLAPSTICK. 1982. « Walkman For Da C.I.A. ». Schnoutz Records, 6028 093. 7" Single – 45 RPM. Phonogramme issu de la collection personnelle de l'auteur. Photographie prise par l'auteur.

Fig. 7 : THE ZERO HEROES. 1983. « Crash Boom Bang ». Jungle Records S.A., SI 0040. 7" Single – 45 RPM. Phonogramme issu de la collection personnelle de l'auteur. Photographie prise par l'auteur.

Fig. 8 : CONSTANTIN. 1982. « Switzerland Reggae ». Jungle Records S.A., SI DL 001. 7" Single – 45 RPM. Phonogramme issu de la collection personnelle de l'auteur. Photographie prise par l'auteur.

Fig. 9 : X-LEGS. 1982. « Cathrine » / « Bubbles ». Disctrade, P120. 7" Single – 45 RPM. Phonogramme issu de la collection personnelle de l'auteur. Photographie prise par l'auteur.

Fig. 10 : HEART BEAT BAND featuring RICO. 1988. « Crossroads ». Mensch Records, AGR 003. 12" Single – 45 RPM. Phonogramme issu de la collection personnelle de l'auteur. Photographie prise par l'auteur.

Fig. 11 : SIMPSON Mickey. 1987. « Don't Cry » / « Can't Conquer Ital ». Roots Operator Records, ROR001. 7" Single – 45 RPM. Phonogramme issu de la collection personnelle de l'auteur. Photographie prise par l'auteur.

Fig. 12 : THE GANGLORDS feat. Lucan & Shabba Shields. 1990. « Girls Dem Nice ». Sonic Sounds. 7" Single – 45 RPM. Phonogramme issu de la collection personnelle de l'auteur. Photographie prise par l'auteur.

Fig. 13 : RESTLESS MASHAITS. 1992. « Guerilla » / « Fayah Dub ». Addis Record. 7" Single – 45 RPM. Phonogramme issu de la collection personnelle de l'auteur. Photographie prise par l'auteur.

Fig. 14 : TUFF Mickey. 1992. « Geneva Ragga ». RootsMan Record, RM7005. 7" Single – 45 RPM. Phonogramme issu de la collection personnelle de l'auteur. Photographie prise par l'auteur.

Fig. 15 : TRIFINGA. 2005. « L'insensé ». Cultural Warriors Music, CWM7015. 7" Single – 45 RPM. Phonogramme issu de la collection personnelle de l'auteur. Photographie prise par l'auteur.

Fig. 16 : PRINCE ALLA. 2006. « Forward ». Soul of Anbessa, SOA001. 7" Single – 45 RPM. Phonogramme issu de la collection personnelle de l'auteur. Photographie prise par l'auteur.

Fig. 17 : THE SHADES. 2012. « Rivers To The Sea ». Darker Shades of Roots, DSR-26. 7" Single – 45 RPM. Phonogramme issu de la collection personnelle de l'auteur. Photographie prise par l'auteur.

ANNEXES

ANNEXE 1: RÉPERTOIRE DE PHONOGRAMMES

Les astérisques (*) indiquent des dates incertaines
ou des phonogrammes qui n'ont pas pu être écoutés.

Année	Label	Catalogue	Format	Artistes	Titres
1969	Eurex International	EXSI-271 269	7"	The Gents	Wet Dream / Summertime
1969	Admiral Records	AD 1118	7"	The Gents	Wet Dream / Summertime
1976	Schnoutz Records	6028 931	7"	Rumpelstilz	Teddybär / E Späti Stund
1976	Schnoutz Records	6028 932	7"	Rumpelstilz	Kiosk / Rösslispiel
1976	Schnoutz Records		LP	Rumpelstilz	Füüf Narre Im Charre
1977	Philips	6028 047	7"	Polo Hofer's Rumpelstilz	Kiosk / Karussell
1977	Schnoutz Records	6028 936	7"	Rumpelstilz	Rote Wy / Mescalito
1977	Gnome Records	6326 500	LP	Super Love	A Super Kinda Feeling
1977	Schnoutz Records	6326 933	LP	Rumpelstilz	La Dolce Vita
*1978	No label	17-304	7"	Pauline Mc Donald	Reggae
1978	Meteor	MOR22005	7"	Jamaica Jones And The Jets	Jumping Jack Flash / Dreamer I'm A
1978	Schnoutz Records	6028 940	7"	Ocean	Jamaica / Mohican
1978	Meteor	MOR 32003	LP	Compilation (dont Jamaica Jones)	Disco Power Vol. 1
1978	Schnoutz Records	6326 938	LP	Ocean	Drift Message
1978	Schnoutz Records	6326 939	LP	Polo Hofer	Schmetterding
1979	Periphery Perfume	PP 0279	12"	Knowledge	Man Talk Truth / Let Us All
1979	Exklusiv	EV 17-4648	7"	J.P. Marat	Friendly Agreement / Blind Love
1979	Forum Records		7"	Kurt Maloo	Giant Lady
1979	Schnoutz Records	6028 942	7"	Polo's Schmetterding	Zampanoo's Variété / Tschäggeti Chüe
1979	Schnoutz Records	6028 944	7"	Polo's Schmetterding	Radio 24 / Reggaet Nech Ab!
1979	Schnoutz Records		LP	Polo's Schmetterding	Tip-Topi-Type
1980	*Voxpop	EP3009	7"	Compilation	M-Früeligslieder
1980	CBS	CBS 8294	7"	The Tickets	Can't Feel / Shine On Me
1980	Heroic Records	SP-10001	7"	The Zero Heroes	No Illusion / Twenty Five Niggers
1980	Meteor	MOR22015	7"	Michel Villa	Summerzyt / Summerzyt (Reggae Version)
1980	Musk Project	MP808	7"	The Spots	Mr. Career / Silly Billy
1980	Schnoutz Records	6028 084	7"	Daniel Guggenheim, Bruno Nick	Eine Vo Dene / Bine Werbeheine
1980	CBS	CBS 84423	LP	The Tickets	_ 0001
				Original Trinidad & Dutch Rhythm Steel	
1980	CH-Records	CHL10015	LP	Band	The New Caribbean Sound
1980	No label	PSR002	LP	Elias Basse	Junior
1980	Roach	LLP 01158	LP	Knowledge	Judgement
1981	Ariolla	103 395	7"	The Tickets	1981 / Nobody's Children
1981	CH-Records	CHS3349	7"	Pfau	Steelband-Reggae / Jamaica-Meier
1981	Ariolla-Eurodisc		203679LP	The Tickets	Nobody's Children
1981	Vertigo	6367 019	LP	Compilation	Dialäckt Rock
1981	WEA	WEA58360	LP	Beau Katzman	Beausitive
1981	Zytglogge	ZYT 238	LP	Schnytzel Fryts	Live The Life / Bashiba Riddim
					Die Stärke Im Minimum / The Force In The
1982	Gold Records	10 057	12"	Frische Farbe (Fresh Color)	Minimum
1982	*KNSE International	S-05821	7"	Kelvin B.	IBM Skankin / Crooks Celebration Ball
1982	*No label	IP 007	7"	Aemschd Bom	Stell Dr Vor / Faszination
1982	Disctrade	P120	7"	X-Legs	Cathrine / Bubbles
1982	Fata Morgana Records	FSP82005	7"	Störfall Band / Ziitspaarbänd	Tauchstation / Füdliblutt Am Palmeschtrand
1982	Gold Records	10 053	7"	Phil Trim	Mary-Ann / Trinidad
1982	Jungle Records	DL001	7"	Constantin	Switzerland Reggae / Chanson d'amour
1982	New Sound Records	NS114	7"	Toxic	Talkin' To Myself / Back To The Eighties
1982	Reflektor Z		30.5817"	Frostchutz	Heidi Im Zug / Monika, Veronika
1982	Schnoutz Records	6028 093	7"	Slapstick	Walkman For Da C.I.A. / Cheese's Was A Punk
1982	Schnoutz Records	6028 094	7"	Polo's Schmetterding	Mary Jane / Betrybigamt
1982	CH-Records	CHS3352	7"	Hertz	Willy Ritschard / Der Pilot
1982	Gold Records	11 170	LP	Frische Farbe	Die Stärke Im Minimum
1982	Jungle Records		70060LP	Constantin	Switzerland Reggae
1982	Jungle Records		70070LP	The Zero Heroes	Radio Free Europe
1982	Jungle Records	C002	LP	The Zero Heroes	Crash Boom Bang
1982	Musk Project	MP815	LP	Frostchutz	Frostschutz
1982	Schnoutz Records	6367 030	LP	Slapstick	Ballando On The Wave
1982	Schnoutz Records		LP	Polo's Schmetterding	Papper-la-papp
					Lady Has To Lay A Man Tonight / Tell Me How
1983	Earwash	EW001	7"	Spice	You Feel
1983	Jungle Records	SI 0028	7"	The Zero Heroes	Freedom Fighters / Cadillac Pontiac
1983	Jungle Records	SI 0040	7"	The Zero Heroes	Crash Boom Bang / Radio Free Europe
1983	Jungle Records	SI 0043	7"	Casino Royale	I Feel Like A Woman / Sexy Baby
1983	Musk Project	MP10-837	7"	Bo Katzman Gang / The Steps	I'm In Love With My Typewriter / Echoes
1983	Musk Project	MP10-837 (826)	7"	Bo Katzman Gang	Typewriter / Take Me Home Tonight
1983	Schnoutz Records		7"	Polo's Schmetterding	Am Loeb-Egge Z'Bäm / Johnny, Kari Und I
1983	Zytglogge	ZYT 501	7"	Ex-trem Normal	Warum? / Welcome In Switzerland
1983	*Canova Records		LP	Compilation (dont W84)	Musik-Scene Chur Handmade vol. 3
1983	Jungle Records		70100LP	Dodu Dodo	Dodu Dodo
1983	Meteor	MOR32031	LP	X-Legz	New
1983	Musk Project	MP826	LP	Bo Katzman Gang	In The Jungle

ANNEXE 1: RÉPERTOIRE DE PHONOGRAMMES

Les astérisques (*) indiquent des dates incertaines
ou des phonogrammes qui n'ont pas pu être écoutés.

1983 VDE	VDE 30-379	LP	Pol Zéphy	Yokolo Guidab'yi
1983 Zytglogge	ZYT 247	LP	Ex-trem Normal	Welcome In Schwizlerland
1984 Poplight Records	PLR 12/3	12"	Michael J. Robinson	His Latest Flames / She's Not You
1984 *No label		7"	Gianni Spano Band	Paper Tiger / Bleu Reggae
1984 CMI Records		7"	Winchester	Rumours On I (Conquer Me)
1984 Musk Project	MP10-2826	7"	Bo Katzman Gang	A Little Too Much / My Way
1984 *Bellaphon	260-40-007	LP	Compilation	Valsch Verbunden (Die Besten Aurufe Aus "Da Versteckte Telefon" Von Radio 24)
1985 Jacazan		101037"	Dave Te'Kannon	Rasta Man / Danger
1985 PMP Records	PMP320	7"	The Blue Devils	Smoke / Hopeless
1985 Turicaphon AG	17-434	7"	Pur / Les Gangsters	The Surprise / Thérèse
1985 Disques Varelas	SF 823026	LP	Daniel Grangier	Nouvelles du monde
1985 Schnoutz Records		LP	Polo's Schmetterding	12 Schmetter-Hits
1986 *No label	TX-01	12"	TimeXperience	LoveXperience
1986 *Viteka Music	EXIT 45235	12"	Olivia Gray	In The Morning Light
1986 *Eurotop	GFS 1015	7"	Renato Piccoli	Reggaeland
1986 Chrysalide	17-457	7"	Chrysalide	Sunset Over Xaymaca / No Illusions As We Change
1986 No label	6x9	7"	Man Without Future	Over Your Shoulder / Well Listen To Me
1986 Polydor	885 464-7	7"	Peach Weber presents Juanito Pepito	Sun-Fun (Disco-Mix) / Please Turn The Record
1986 *Plainisphere	LP 1267-28	LP	Marco Käppeli Connection	Ede
1986 EMI	13C 0661763881	LP	Bo Katzman Gang	Katz People
1987 Roots Operator Records	ROR101	7"	Mickey Simpson	Don't Cry / Can't Conquer Ital
1987 K-Tel	TCH517	LP	Francesco Napoli	Balla... The First Dance
1987 Liverpool Records	MR486	LP	Ambarino	Hello
1987 No label		LP	Tropical Sunset	Calypso - Zouk - Reggae
1987 Rohit Records	RRTG-7734	LP	I Kong and Jamaica	Africa Calling
1988 Mensch Records	AGR003	12"	Heart Beat Band featuring Rico	Crossroads
1988 Ballhom Records	TTS88629	7"	Dr. Turbo	Music Tourist / I'm a Stranger
1988 Musik Project		7"	Bar Trek	Open Hearts / Hell ain't What It Used To Be
1989 Phonag	P 45-38	7"	Alex Felix	Nur Radioloose Macht My Froh /Der Song von Seite "B"
1989 *Atmosfera Production		1 LP	Gabriel Magos	Message From The Floor No. 709
1989 African Roots Production		LP	Yok Essis	Free Africa
1989 AYAA	DT0289	LP	L'Ensemble Rayé	Même En Hiver / Comme Un Pinson Dans L'Eau
1990 Black Cat	BCMx 1490-12	12"	Lee Scratch Pery	Moonwalk
1990 Gangproduction		7"	The Ganglords feat. Lucan & Shabba Shields	Girls Dem Nice / Version
1990 Gangproduction / CSR Records	90 617	7"	The Ganglords feat. Lucan & Shabba Shields	Girls Dem Nice / Version
1990 Sonic Sounds		7"	The Ganglords feat. Lucan & Shabba Shields	Girls Dem Nice / Version
1990 Colors Muzik		LP	Winchester	Let's Get Serious Africa For Africans
1990 Colors Muzik		LP	Winchester	Revelation
1990 Sound Service	EFA LP 14998/08	LP	Lee Scratch Pery	Spiritual Healing
1991 Atina Records	AT703	7"	Los Suissos	Schnapp! (Ich Schnappe Übere)
1991 Gangproduction / CSR Records	91427A/B	7"	The Ganglords feat. Spanner Banner	There is a Fire / Fire Dub
1991 Gangproduction / CSR Records		7"	Ganglords & Frankie Paul	Thanks & Praises / Tyson Dub
1991 Gangproduction / CSR Records		7"	Ganglords & Courtney Melody	Wake Up / Drop Dub
1991 Happy Melody	BB1	7"	Bruno B. Und Das Multi Media Ensemble	700 Langi Johr / De Zweitii Pfil
1991 Mensch Records	AGR005	7"	Rico	Rockaman Soul / Version
1991 Soljie		7"	Gregory Isaacs / Ganglords	High Society Lady / Lady Dub
1991 Soljie		7"	Ganglords & Captain Barkey / Ganglords	Me A Killer / Dub Blade
1991 Mensch Records	AGR006	LP	Peeni Waali	A Magic Meeting With
1992 Addis Record		7"	Restless Mashaits	Guerilla / Fayah Dub
1992 CMI Records		7"	Winchester	Rock Around The World / Border Line
1992 RootsMan Records	RM7001	7"	Mickey Tuff / Rough House Crew	No title (Alphabetical) / Version
1992 RootsMan Records	RM7002	7"	Mickey Tuff / Rough House Crew	No title (Bible) / Version
1992 RootsMan Records	RM7003	7"	Mickey Tuff / Rough House Crew	No title (Action Man) / Version
1992 RootsMan Records	RM7004	7"	Mickey Tuff / Rough House Crew	No title (Sinsemilla) / Version
1992 RootsMan Records	RM7005	7"	Mickey Tuff / Rough House Crew	No title (Geneva Ragga) / Version
1992 CMI Records		LP	Winchester & Power Positive Band	Tomado
1992 Gangproduction	GP-007	LP	Ganglords	Kingston Confidential
1993 RootsMan Records	RM12001	12"	Charlie Brown / Juki Ranking / Lytie	Forget Everything / Hardcore / Herbtree
1993 RootsMan Records	RM12002	12"	Papa San / Spideman & Superman	Goozuma / Gallistan / Crackers Island
1993 RootsMan Records	RM12003	12"	Sister Carol & Brigadier Jerry / Rough House	Crew
1993 No label	Ventil 1001	7"	The Ventilators	Slackness Bite The Dust / Oh Jah
1993 Addis Record		7"	Seeco D (Jay Glow, Dr Peas) / Restless	Desolation in Me / Rude Boy / Flying Saucer
1993 Tudor Rock		81012LP	Mashaits	Kinky System / Kinky Dub
1994 Heartbeat Records	HB1027	10"	Compilation (incluant The Ventilators)	SKAmpler
1994 Roots Operator Records	ROR002	7"	Sister Carol	I Am What I Am / Mr. Money Man / Call Mi Site
			Andrew Bees	Carol
				Bongo Nyahbinghi / Bongo Version

ANNEXE 1: RÉPERTOIRE DE PHONOGRAMMES

Les astérisques (*) indiquent des dates incertaines
ou des phonogrammes qui n'ont pas pu être écoutés.

1994 Roots Operator Records	ROR003	7"	Andrew Bees Teddy Dan / Steve Clarke & The Fari Rebel	Who No Love Jah / Love Version
1994 RootsMan Records	RM7007	7"	Band	United States of Africa / United Dub of Africa
1994 RootsMan Records	RM7008	7"	Sister Carol & Brigadier Jerry	Slackness Bite The Dust / Version
1994 RootsMan Records	RM7009	7"	Lady G	Wanted List / Version
1994 RootsMan Records	RM7010	7"	Jacko Lion / Ras Eitiko	Fire & Rain / Stormy Weather
1994 RootsMan Records	RM7011	7"	Teddy Dan / Fari Rebel Band	Build Up Africa / Version
1994 RootsMan Records	RM7012	7"	Ossie Gad / Fari Rebel Band	Love Jah More / Version
1994 Addis Record		7"	Deadly Headly	Herbalist / Durbalist
1994 Heartbeat Records	HB93	LP	Sister Carol	Call Mi Sister Carol
1994 RootsMan Records	RMLP013	LP	Teddy Dan	United States Of Africa
1994 RootsMan Records	RMLP014	LP	RootsMan Showcase 94 XIV IV	Rootsman Showcase 94
1994 Strato Zoo	MCMXCIV	LP	Strato Zoo Compilation (dont The Spots, Kalles Kaviar,	Jonas Back From Africa
1994 Tudor Rock		8110 LP	Ventilators Godzilla...)	SKAmplifier No. 2
1995 Cultivation	CUD001	12"	Riddimflirt / Ganglords Livewire with Earl St. Michael / The	Chartist / Version High Seat / Dub / Want To Be Free / Hot Sand / Dub
1995 Roots Operator Records	ROR004	12"	Ganglords	
1995 Strato Zoo	STRATO ZOO I- II	12"	Strato Zoo	Strato Zoo I-II
1995 7-17 Marshals		7"	Frankie Paul & The Ganglords	Thanks & Praises (95 Remix)
1995 7-17 Marshals		7"	Goofy / Ganglords	Erle / Version
1995 LDC Records Co.		7"	Nathaniel	In Vain
1995 LDC Records Co.		7"	HonoRebel / Ganglords	Letter To Jah / Version
1995 Addis Record		7"	Johnny Clarke / Jah Stitch	If You Want Jah / Run Come
1996 Forestic Records		10"	Jah Forest	Red Sky / Across The Moutain
1996 Madras Records	M.R.P.N.-001	12"	Spicy Dread / Jonathan Delachaux	Mantra Dub / Smooth Indian Dream
1996 Addis Record		7"	Nello B / Restless Mashaits	This Road / Version
1996 Black Emperor		7"	Raw Eye	Mystic / Version
1996 Black Emperor		7"	Tradition	Bloodshed / Version
1996 Black Emperor		7"	Atowa	My Strength / Version
1996 RootsMan Records	RM7013	7"	Mykal Roze / Steve Clarke, Bongo Herman & The Fari Rebel Band	Can You Hear The Calling / Version Kette Keyboo
1996 RootsMan Records	RM7014	7"	Sugar Minnott / Steve Clarke, Bongo Herman & The Fari Rebel Band	Praise Jah / Version Kette Keyboo
1996 RootsMan Records	RM7015	7"	Abyssinians / Steve Clarke, Bongo Herman & The Fari Rebel Band	Going Home / Version Kette Keyboo
1996 RootsMan Records	RM7016	7"	Courtney Melody / Steve Clarke, Bongo Herman & The Fari Rebel Band	Rstaman Rise Up / Kette Keyboo
1996 RootsMan Records	RM7017	7"	Ossie Gad / Juki Ranx	Love In The Ghetto / Know Mi Culture
1996 RootsMan Records	RM7018	7"	Teddy Dan / Daniel Ray Andrew Bees / Steve Clarke & Fari Rebel	Jah Calling / Jump To The Kette
1996 RootsMan Records	RM7019	7"	Band	Lullaby Love / Version
1996 RootsMan Records	RM7020	7"	Ossie Gad	Jah Rootsman / Version
1996 RootsMan Records	RM7021	7"	Juki Ranx / Steve Clarke, Fari Rebel Band	Reggae Mi Promote / Dub We Promote
1996 Addis Record		7"	M. Edgehill (Mikey Melody)	It's Been So Long
1996 Addis Record		7"	Restless Mashaits feat. Scully	Lion
1996 Addis Record		7"	Restless Mashaits	Adwa March
1996 Addis Record		7"	Mark Wonder	Summertime
1996 RootsMan Records	RMLP015	LP	Andrew Bees / Teddy Dan / Ossie Gad	Love Jah More
1996 RootsMan Records	RMLP016	LP	Compilation Compilation (dont The Ventilators,	Bongo Herman Meet The Roots Man Vibration
1997 Leech Records	LEECH004	2LP	Moonraisers, Kalles Kaviar,...)	Skamplifier 3
1997 House Of Fulany		7"	Rebel I	Inna Dem Face / Version
1997 Soljie		7"	Black Out / Ganglords	There She Goes / One 4 One Version
1997 Soljie		7"	Skarra Mucci & Ganglords	Higher Power
1997 Soljie		7"	Mark Wonder / Ganglords	Let Jah Love Shine / Version
1997 Soljie		7"	Spectacular & Ganglords	You Look Good From You Head To Toe
1997 Soljie		7"	Frankie Paul / Ganglords	Sing Jah Children / One Ton Version
*1997 Soljie		7"	Spectacular / Ganglords	Black Man Time / Gang Productions
*1997 Soljie		7"	Taffari / Ganglords	Never Forget
1997 Addis Record		7"	Candy Man	Messenger
1997 Addis Record		7"	Jennifer Barrett	Don't Pressure Me
1998 Leech Records	LEECH017	10"	Kalles Kaviar	Jamaican Rhythms
1998 Rainbow Electric Sound	FREE	10"	Ras, Strato Zoo Riddimflirt / Skarra Mucci / Black Out /	Free / Transcendental Reggae Jupeida / Higher Power / There She Goes / From the Archives
1998 One Ton	OT-9805-12	12"	Ganglords	
1998 Leech Records	LEECH011	7"	Godzilla	Get Away From Montego Bay!
1998 Trinity Records		7"	Prince Theo	Jah Rules / Warrior Dub Riddim
1998 Trinity Records		7"	Prezident Brown	Behold / Heaven Dub
1999 Familiebetrieb Musig	KPR001	12"	EKR	Kiosk
1999 Leech Records	LEECH022	2LP	Compilation	Skamplifier 4

ANNEXE 1: RÉPERTOIRE DE PHONOGRAMMES

Les astérisques (*) indiquent des dates incertaines
ou des phonogrammes qui n'ont pas pu être écoutés.

1999 Strato Zoo	Reggae Praying	7"	Strato Zoo	Summer 1990 / Reggae Praying
1999 Trinity Records		7"	Sugar Black & Lehabnchuleh	Troddin On / Heaven Dub
			Restless Mashaits feat. Dean	
1999 Addis Record		7"	Fraser/Chico/Nambo	Good Conquer Evil / Dub Conquer Evil
1999 Addis Record		7"	Restless Mashaits	King of Kings
1999 Addis Record		7"	Restless Mashaits	Africa
			Ganglords featuring Ifrah and Lady Dawn /	
2000 Dialogue Records	DR-005	12"	Bligg'n'Lexx and Dynaweed Duo	Groovy Situation
			Ragga Frankie & Natty U / Ganglords feat	
2000 DHF Records	DHF003	7"	Bligg'n'Lexx	So Verliebt / Groovy Situation - Gschpuer Das!
2000 Good Vibe Productions Switzerland	GVP01	7"	Promise (Antigua) & P.P.Voltron	Young Girls Redemption / Boogie Man Riddim
2000 Good Vibe Productions Switzerland	GVP02	7"	The Scrucialists	These Days / Dreamer
2000 Leech Records	LEECH038	7"	Luana Point	Two is Better Than One
2000 Leech Records	LEECH046	7"	Chickenpox	When She Come Smiling
2000 One Drop	OD-01	7"	The Scrucialists	Long Time
2000 Leech Records	LEECH037-2	LP	Kalles Kaviar	Make Wonder
2001 Addis Record		7"	Jennifer Barrett	Justice / More Redemption
2001 Addis Record		7"	Natural Black	Living In Hell / More Redemption
2001 Addis Record		7"	Turbulence	Love Selassie I / More Redemption
2001 Cultural Warriors Music	CW7001	7"	Zebra & Lionpaw	Stepping Lion
2001 Good Vibe Productions Switzerland	GVP03	7"	Promise & Mr. Mento	Live The Life / Bashiba Riddim
2001 One Drop	OD-02	7"	Jamal & Skunkhead	Faux / Alaska
2001 Addis Record		7"	Restless Mashaits	Selassie I Steps
2001 Addis Record		7"	Mark Wonder	Liberation Song / More Redemption
2002 Cultural Warriors Music	CW1001	10"	Earl Sixteen / Rod Taylor	Jah Disciples / Too Long
2002 Cultural Warriors Music	CW1002	10"	Murray Man / Sandeeno	Tell Me What A Gwan
2002 Heimlichpheiss Productions	HPP001	12"	Doppelganger	Original
2002 Cultural Warriors Music	CW7002	7"	Murry Man	Wam Dem
2002 Cultural Warriors Music	CW7003	7"	Afikan Simba	Hail Him
2002 Cultural Warriors Music	CW7004	7"	Rico Rodriguez & Rafal Anker	Mountain Of Wareika
2002 Herbalist Prod		7"	Herbalist Crew	Dominants Dominés / New Joint Version
2002 Leech Records	LEECH048	7"	Open Season	Rocksteady Fever
2003 Codek Records Europe	CRE002	12"	G.Rizo	Je Me Mentis / Version
2003 Expansive Records		12"	Jiggy King feat Jungle P	Boom Weed
2003 No label	08 47346 20	12"	Moonraisers	Goes Around
2003 Leech Records	LEECH052	2LP	Open Season	Each Day
2003 Addis Record		7"	Admire Tibet	Valley of Division / Frontline
2003 Addis Record		7"	Turbulence	After All / Frontline
2003 Addis Record		7"	Mark Wonder / Chezidek	Misconception / Give Thanks & Praises
2003 Cultural Warriors Music	CW7005	7"	Murry Man / Paul Elliott	Run Away / Can't Conquer We
2003 Cultural Warriors Music	CW7006	7"	Afikan Simba / Zebra & Lionpaw	Jah No Dead / Battlefield Dub
2003 Cultural Warriors Music	CW7007	7"	Natural Black / Zebra & Lionpaw	Different This Time / Battlefield Version
2003 Cultural Warriors Music	CW7008	7"	Jah Forest	Zangbeto / Zangbeto Dub
2003 Cultural Warriors Music	CW7009	7"	Anthony Johnson / Zebra & Lionpaw	Moving On / Vision Dubwise
2003 Cultural Warriors Music	CW7010	7"	Earl Sixteen / Zebra & Lionpaw	True Rastaman / Vision Riddim
2003 King Kong Sound		7"	EKR	Aral
2003 One Ton		7"	Skara Mucci & Ganglords / Ganglords vs T3B	Bonx It Pon Me / Bonx It Pon Dan (Dub)
2003 One Ton		7"	Spectacular & Ganglords	Find Yourself/ Bonx It Version
2003 Reggae Fever	RF001	7"	Alpha Rowen	The Whipping
2003 Reggae Fever	RF002	7"	Anthony B	Reverence
2003 Reggae Fever	RF003	7"	Luciano	Praise Yahweh
2003 Reggae Fever	RF004	7"	Natural Black	Wickedness
2003 Reggae Fever	RF005	7"	Norris Man	Watch Weh A Go Happen
2003 Reggae Fever	RF006	7"	Ras Wakad	Yoka
2003 Reggae Fever	RF007	7"	Phat Promo	Riddim, Riddim
2003 Reggae Fever	RF008	7"	Ras Chamer	Black Theocracy
2003 Trinity Records		7"	Mark Wonder	Kingston City / Positive Riddim
2003 Trinity Records		7"	Kulcha Knox	Happiness Brings Joy / Warrior Dub
2003 Trinity Records		7"	Prince Theo	Jah Never Leave Us / Positive Riddim
*2003 Tubb Sound		7"	Yami Bolo	Throw Down Your Arms / Version
*2003 Tubb Sound		7"	Cassey Man / Donicky	Miss U Mama / I Don't Want To Be
*2003 Tubb Sound		7"	Philip Fraser / Ras Fraser Jr.	I'm A Rastaman / Trod On
*2003 Tubb Sound		7"	Al Pancho	Life Style / Version
*2003 Tubb Sound		7"	Cassey Man	Julie / Version
2003 Addis Record		7"	Natural Black	Bum Down Rome / Frontline
2004 Nation Biztribution Records	2004/5	12"	Chakal	Thugz Style International
2004 Damp Music	DM-012	2LP	Lee Perry & The Whitebellyrats	Panic In Babylon
			Compilation (dont Ganglords feat	
2004 DHF Records	DHF0027-2	2LP	Phenomden)	Dancehallieber Vol. 4
2004 Addis Record		7"	Luciano	Strive / King of The Nile
2004 Addis Record		7"	Junior Kelly	Save My Soul / King of The Nile
2004 Addis Record		7"	Lutan Fyah	Losing Themself / King of The Nile

ANNEXE 1: RÉPERTOIRE DE PHONOGRAMMES

Les astérisques (*) indiquent des dates incertaines
ou des phonogrammes qui n'ont pas pu être écoutés.

2004 Addis Record		7"	Natural Black	Strong Decision / King Of The Nile
2004 Addis Record		7"	Jennifer Barrett	World Suffering
*2004 Comer Stone		7"	Luciano / Cassey Man	Spiritual Solution / Herb Is Miracle
			Andrew Robinson & Ras Chamer / Andrew	
2004 Interruptor Music	INT001	7"	Robinson	Jah Is My Strenth / Nation Open Your Eyes
2004 Kingston Records	KS 009-7	7"	Voicemail / Phenomden	Deception / Wänn lāmemer
			Ras Chamer & Ganglords / Sumy &	
2004 One Ton		7"	Ganglords	One Heart / Nice And Pure
			Spectacular & Ganglords / Phenomden &	
2004 One Ton		7"	Ganglords	Bag On My Back / Gueti Musig
			Phenomden & Ganglords / Greg War &	
2004 One Ton		7"	Ganglords	Cha Nüt Defür / When I Was Old
			Patrice & Ganglords / Tempo Al Tempo &	
2004 One Ton		7"	Ganglords	Real Thing / Ahiahiahiah
			Kalles Kaviar feat Mr. Symarip / Pama	
2004 RudeAttack Records	RUDE001	7"	International	Early Bird / The Greatest Show On Earth
2004 Pow Pow Productions		7*	Frisco Kid / Cali P	Wild Fire / Forward
2004 No label		LP	Wazomba	Bone To Pick
2004 Orsmassive		LP	O.R.S. Massive	Error 19
2005 Cultural Warriors Music	CW1003	10"	Artikal	Shaolin Grade
			Mr. Melody and Rider Shafique representing	
2005 Mouthwatering Records	MWEP002	12"	Pressure Drop Soundsystem	Sunny Days / Knok Knok
2005 Rootdown Records	RDM13018-1	2LP	The Scrucialists	All The Way
			Mark Wonder / Mark Wonder & Daddy Ring	We Shall Overcome / pt.2
2005 Addis Record		7"	Jah See	Praises
2005 Addis Record		7"	Turbulence	Show Some Love
2005 Addis Record		7"	Chezidek	Behind It
*2005 Bassrunner Productions		7"	Cali P / El Condorsito	Highgrade / Mis Deseos
2005 Cultural Warriors Music	CW7011	7"	Lionpaw	Lion Skank
2005 Cultural Warriors Music	CW7012	7"	Murry Man / (R-Bell-Brown)	Push We Over / Push The Version
2005 Cultural Warriors Music	CW7013	7"	Lyrical Benjie / (R-Bell-Brown)	Living In the City / Dubwise
2005 Cultural Warriors Music	CW7014	7"	Collie Weed / (R-Bell-Brown)	Free Your Mind / Free Your Dub
2005 Cultural Warriors Music	CW7015	7"	Trifinga / Dennis Lloyd	L'insensé / My God First
2005 Dream Entertainment		7"	Jah Mason / Cali P	Without Jah / What About Humanity
2005 Koogah Sound	KGH-001	7"	Rod Taylor	What You Gonna Do / Unity Version
2005 Koogah Sound	KGH-002	7"	Sandeeno	Put Down Your Gun / Unity Version
2005 Koogah Sound	KGH-003	7"	Mikey Murka / Wassigan	I Just Cry / Jah You a Praise
2005 One Love Records	OL025	7"	Eek A Mouse / Cali P	She Come From Italy / Redemption
2005 Pow Pow Productions		7"	Phenomden / Cali P	Schriibe / Smiling Faces
2005 Pow Pow Productions		7"	Phenomden	Nume Drum
2005 Rootdown Records	RDM13032-7	7"	Paco Mendoza Aka Criminal / Phenomden	MI Corazon / Jetz isch Ziit
2005 Rootdown Records	RDM13033-7	7"	Cali P / Dodo	Take Care Of My Family / Schnee Vo Gesther
2005 Weedy G Soundforce		7"	Cali P / Skara Mucci	The Truth / Friends You Keep
2005 One Ton	OT-011	LP	Phenomden	Fang Ah
2006 Cultural Warriors Music	CW1004	10"	Kenny Knots / Propsadub	Seek Jah The Creator
2006 Cultural Warriors Music	CW1005	10"	Artikal	First Thao
2006 Botanic Music	BM001	2LP	Compilation (dont Herbalist)	Botanic Music Serie 1
2006 Rootdown Records	RDM13035-1	2LP	Mono & Nikitaman	Für Immer
2006 Addis Record		7"	Jennifer Barrett	Mr Jacket and Tie / Solid Ground
2006 Addis Record		7"	Luciano	Overdue / Solid Ground
2006 Jah Man Gang Prod	JMG3	7"	Jah Man Gang	More Love / Them a Crazy
2006 No label		7"	Feedback feat. Turbulence	Pollution (Vibes Mix) / Pollution
			Ward 21 & The Scrucialists / Phenomden &	
2006 One Ton		7"	The Scrucialists	Ambassador (The Party Song) / Polizishte
2006 One Ton		7"	Burro Banton & Pinchers & The Scrucialists	Cross The Board / Joyride (Version)
			King Django & The Scrucialists / Ras	
2006 One Ton		7"	Chamer	Herbman Hustling / Golden Touch
2006 Pow Pow Productions		7"	Nosliw / Phenomden	Dope & Grass / Es Isch O.K
2006 Reggae Fever	RF009	7"	Anthony B	Dreadlocks Fi Grow / HIM Version
2006 Reggae Fever	RF010	7"	Jah Mason	No Time / HIM Version
2006 Reggae Fever	RF011	7"	Junior Kelly	Rock My World / HIM Version
2006 Reggae Fever	RF012	7"	Luciano	Heaven's Declare / HIM Version
2006 Reggae Fever	RF013	7"	Prince Malachi	Jah Guide Dem / HIM Version
2006 Reggae Fever	RF014	7"	Rod Taylor feat. Capleton	His Imperial Majesty / HIM Version
2006 Reggae Fever	RF015	7"	Willi Williams	Praise HIM / HIM Version
2006 Reggae Radio Zürich		7"	Dodo	Vo De Berge / Mountain Riddim
			The Aggronauts / The Granadians from	
2006 RudeAttack Records	RUDE002	7"	Outter Space	Naphtaline Soup / Dum Dum Cat
			The Basement Brothers feat. The Kitchenettes	
2006 RudeAttack Records	RUDE003	7"	/ The Upsessions	You Pick My Love / Yahamutsu
2006 Slingstyle Records		7"	Lee Everton	I Feel Like Dancing / Instrumental
2006 Soul Of Anbessa	SAO001	7"	Prince Alla / Dwight Pinkney's All Stars	Forward / Dubward

ANNEXE 1: RÉPERTOIRE DE PHONOGRAMMES

Les astérisques (*) indiquent des dates incertaines ou des phonogrammes qui n'ont pas pu être écoutés.

2006 Weedy G Soundforce		7"	Cali P & Queen Omega / Dodo	Right Time / Oh No
2006 Weedy G Soundforce		7"	Luciano / Mandingo	Don't Get Weary / Real Revolution
2006 Addis Record		7"	Perfect	Eight Gangster / Solid Ground
2006 Addis Record		7"	Fantan Mojah	Change
2006 Addis Record		7"	Natural Black	Get Ready
2006 Pow Pow Productions		7*	Anthony B / Cali P	No Trust In Vanity / Right & Wrong
2006 Leech Records	LEECH069-2	LP	Kalles Kaviar	Lime Time
2006 Liquidator Music	LQ025LP	LP	Mr. Symarip	The Skinheads Dem A Come
2007 Addis Record	ADDIS10001	10"	Anthony B / Chezidek	Faya Red / Hold A Meditation
2007 Cultural Warriors Music	CW1006	10"	Earl Sixteen & Vibronics	Guide Us Jah
2007 Cultural Warriors Music	CW1007	10"	Murray an & Afrikan Simba / Tenna Star	We Are Warriors
2007 Cultural Warriors Music	CW1008	10"	Anthony Que / Warriors All Stars	Children Calling
2007 Irie Vibrations Records	CD1718266	12"	Iriepathie	Niemals Aufgeben (EP)
2007 ROAAAR Music	ROAAAR002	2LP	Elijah	Beweg Di
2007 Blenders Finest		7"	III Inspector / Phenomden	Long Distance Call / Dance Im Olvenhain
2007 Ragga Meridional Crew	NU001A	7"	Franziska / Cali P	Dancehall Party / Confidence
2007 RudeAttack Records	RUDE004	7"	The Caroloregians / The Moon Invaders	Robbery / Can't Keep A Good Man Down
2007 Soul Of Anbessa	SAO002	7"	BB Seaton / Dennis Alcapone feat BB Seaton	Life Goes On / It Goes Like That
2007 Supersonic Sound	SUSO 45001	7"	Bunji Garlin / Phenomden	Mr. Murder / Was Isch D'Liebi
2007 Weedy G Soundforce		7"	Burro Banton	Sort Out Yourself
2007 Weedy G Soundforce		7"	Guidance / Cali P	It's No Preey Out Deh / Real Love
2007 Weedy G Soundforce		7"	Jah Thunder / King Ali Baba	Place No Man / Teenage Love
2007 Weedy G Soundforce		7"	Capleton / Blakk Ice	Get the Hell Out / Pick Pocket
2007 One Ton	OT-020	LP	Phenom Melody	Style-Generator
2008 Cultural Warriors Music	CW1009	10"	Color Red / Raf Anker	Rise Up / Mystic Homs
2008 Cultural Warriors Music	CW1010	10"	Murray Man / Ras Iyah	Cool & Humble
2008 African Beat Records	ABR002	7"	Alborosie / Uwe Kaa & Phenomden	I Am / Nie Genug
2008 Bonzzaj Recordings	BON003	7"	Sam Irl and Dorian Concept / Echo Skill Hifi	Untitled One / Gecko
2008 Darker Shade Of Roots	DSR-001/2	7"	Ras Ico and The Shades / The Shades	Visions / Heavy Way Dub
2008 Fire Ball Records		7"	Pressure / Cali P	More Justice And Truth / Babylon Get A Beatin Right Around The Comer / Tsunami Punany
2008 KBC Music	KBC-033	7"	Cali P	Version
2008 Koogah Sound	KGHLGTR01/2	7"	King Kong / Dada Yute	Jah Is The Ruler / War And Crime When Those Skins Come Marchin' In / Shine
2008 Liquidator Music	LQ031	7"	Roy Ellis / Mr. Symarip	Trombone
2008 Mosiah Records		7"	Frankie Paul	Power Of Love / Power Of Dub
2008 One Ton		7"	Ganglords / Ganglords vs Kungfu Homs	Penalty Goal / Goal Version
2008 Pow Pow Productions		7"	Cali P feat Tiwony / Cali P	African Love / Keep In Touch
2008 Soul Of Anbessa	SAO003	7"	Stranger Cole / Dwight Pinkney's All Stars	Don't Play / Don't Play With Dub Hotta Fyah What A Fyah / Touch My Hand (Kwem Naka)
2008 Soul Of Anbessa	SAO004	7"	Johnny Osbourne / Ras Obi	Gecko
2008 Wowsville International	WO-5501	7"	Echo Skill Hifi	Gangdalang
2008 One Ton	OT-022	LP	Phenomden	African Soldiers (It's Alright With Me
2009 Nagona Music Records	NMRMS001	10"	Rod Taylor	Kingston Rock
2009 Mouthwatering Records	MWEP009	12"	Talen	Essence
2009 No label	CDF01	12"	Chris Dubflow	Faithful Man
2009 One In The Spirit Records	OITS001	12"	The Disciples	A Sweet Dub Session
2009 Steady Rockin' Records Switzerland	RoDub001	12"	Don Ranking	Whats Going On / Stories Pon Stories
2009 African Beat Records	ABR0010	7"	Chaka Demus / Cookie The Herbalist	New World Order / Raggamuffin
2009 African Beat Records	ABR0011	7"	Cutty Ranks / Skarra Mucci	Fraud From Yard / Can't Touch Me
2009 African Beat Records	ABR0012	7"	Top Cat / Perfect	Too Dutty / Bubbler Riddim
2009 African Beat Records	ABR009	7"	Burro Banton	Natty Don't Go
2009 Cultural Warriors Music	CW7016	7"	Comell Campbell	None Of Jah Jah Children No Cry
2009 Cultural Warriors Music	CW7017	7"	Ras Michael	Righteous Works
2009 Cultural Warriors Music	CW7018	7"	Earl Zero	Jahovia
2009 Cultural Warriors Music	CW7019	7"	Leroy Smart	Still Shining And Dub / Still Dubbing
2009 Darker Shades Of Roots	DSR-003/4	7"	The Shades	Jah Iror / Reflect Of I'n 'I Dub
2009 Darker Shades Of Roots	DSR-005/6	7"	Jah Bast and The Shades / The Shades	Deep Roots Hold On / Dub Hold On
2009 Darker Shades Of Roots	DSR-007/8	7"	The Shades	Mykal Rose feat Mitch & Cali P / Macka
2009 Food Palace Music		7"	Diamond	Mr. Collie (Rmx) / We're Flossing
2009 Irie Ites Records	II 7" 07.7	7"	Spectacular / Cali P	Badda Than Dem / The Champion
2009 Kinyama Records	KR002	7"	Rootwords	All I Want / Riddim Wanted
2009 Kinyama Records	KR003	7"	Chezidek / Charly B	Freedom Is The Song / Jah Is My Guide
2009 Kinyama Records	KR004	7"	Brother Culture	Spiritually Equipped / Things To See
2009 One In The Spirit Records	OITS002	7"	Tenastelin / Centry	Jah Vibes / Vibes Dub
2009 One Ton	OT-024	7"	High Grade / The Dubby Conquerors	Naturality / Version
2009 One Ton	OT-025	7"	Ras Chamer / Elijah	Idiot Thing / Gib mer meh
2009 One Ton	OT-026	7"	Mike Brooks / Yasmin	Positive / Egal was
2009 One Ton	OT-027	7"	High Grade / El Bombasin	Who Seh / Aria Pura
2009 Rootdown Records	RDM13071-7	7"	Cali P / Sophia Squire & Hi Kee	Girl You Don't Know / Refugee

ANNEXE 1: RÉPERTOIRE DE PHONOGRAMMES

Les astérisques (*) indiquent des dates incertaines ou des phonogrammes qui n'ont pas pu être écoutés.

2009 Silly Walks Discotheque	SWD005	7"	Luciano / Phenomden	Protect I Jah / Uf De Reis
2009 Steady Rockin' Records Switzerland	Rockin001	7"	Don Ranking & DJ Flink	Fruitsplash Riddim / Goofy Girl Riddim
2009 Weedy G Soundforce	WEE008	7"	Burro Banton / Cali P	Ghetto Living / Remix
2009 Weedy G Soundforce	WEE009	7"	Perfect	Pass It Over / Refuelled Riddim Version
2009 Weedy G Soundforce	WEE010	7"	Anthony B	Pressure / Version
2009 Weedy G Soundforce	WEE011	7"	Little Hero / Malibu	Want You / Lonely
2009 Weedy G Soundforce	WEE012	7"	Junior X / Donovan Levy	Don't Let It End This Way / Ghetto Youth
2009 Weedy G Soundforce	WEE013	7"	Bascom X / Blakk Ice, Faya Saga	Crime Rate / Strictly Sensimilla
2009 Wowsville International	WO-5502	7"	Echo Skill Hifi	Dub We Do
2009 Leech Records	LEECH091-1	LP	Open Season	Get Ready - Pure Vintage Scorchers
2010 Cultural Warriors Music	CW1011	10"	Cultural Warriors Music	Ruffaz / Warrior Anthem
2010 Cultural Warriors Music	CW1012	10"	Eek A Mouse / Earl Sixteen / Natural Black	No Wicked
2010 One In The Spirit Records	OITS003	12"	BDF / Disciples	Lightning & Thunder / Eastern Fire
2010 Darker Shades Of Roots	DSR-009/10	7"	Ras Ico and The Shades / The Shades	See Mount Zion / Zion High Dub
2010 Darker Shades Of Roots	DSR-011/12	7"	The Shades	Bottomless Pit / Part II
2010 Mouthwatering Records	MW7002	7"	Filewile	On The Run feat. Pedro Da Silva Pinto / Dub Version
2010 Rootdown Records	RDM13074-7	7"	Cali P / Dynamq	Tek De Beam / Boogie Rock
2010 Soul Of Anbessa	SAO005	7"	Leroy Sibbles / Inyaki Jimmy Riley feat Fantan Mojah / Bandjito &	Why Did You Go / La Linea Crossing
2010 Weedy G Soundforce	WEE014/15	7"	Squishem	Tell Me Your Name / Best Trick (Version)
2010 Weedy G Soundforce	WEE016/17	7"	Top Cat / Cookie The Herbalist	Ganja Smoker / Inna Mi Car
2010 Weedy G Soundforce	WEE018/19	7"	Perfect / Prapathing & Craig Scott	Money Can't Buy Love / Hot Gal
2010 Weedy G Soundforce	WEE020/21	7"	Skarra Mucci / Lutan Fyah	Pardon / Mix Up
2010 Weedy G Soundforce	WEE022/23	7"	Merciless / King General	Country Boy / If I Was A Rich Man
2010 Weedy G Soundforce	WEE024/25	7"	Natty King / Skarra Mucci	Too Humble / Jah Blessings The Majesty Don't Please / How We Ago Free
2010 Weedy G Soundforce	WEE026/27	7"	Fantan Mojah / Deadly Hunta & Solo Banton	Dem
2010 Weedy G Soundforce	WEE028/29	7"	Luciano & Spectacular / Lutan Fyah	Be Yourself / Praise
2011 Irish Moss Records	IM003	12"	Dirty Dubsters, Blend Mishkin	Gift Of Dub (Uh Nuh
2011 One In The Spirit Records	OITS004	12"	Rootsamala and BDF / Jonah Dan	Forward To Jah
2011 Das Fünfte Tier	DFT-002	2LP	Die Morlocks	Golden Covers
2011 Coptic Lion	C57	7"	Elijah / Elijah feat. Glen Washington	Do Good In Life / Jah Love Is Forever
2011 Coptic Lion	C58	7"	Mike Brooks	King Man / Living In Harmony
2011 Cultural Warriors Music	CW7020	7"	Peter Roots / Natural Stepper	The Crown / The Crown Dub Come Inna The Dancehall / Come Inna The
2011 Cultural Warriors Music	CW7021	7"	Murray Man / Marshall Necko	Dubwise
2011 Cultural Warriors Music	CW7022	7"	Earl Zero / Jacin	Storm / Storm Dub
2011 Darker Shades Of Roots	DSR-013/14	7"	Ras Ico and The Shades / The Shades	Search Within Yourself / Temple Of I Dub
2011 Darker Shades Of Roots	DSR-015/16	7"	The Shades	I Words / Ightsful Sound Who Lay The Foundations / Walk Upon The
2011 Darker Shades Of Roots	DSR-017/18	7"	Jah Bast and The Shades / The Shades	Winds Dub
2011 Darker Shades Of Roots	DSR-019/20	7"	The Shades	Lybians Free / Freedom Fighters Dub Tribute
2011 Necessary Mayhem	NMREC36	7"	Ziggi feat Tippa Irie & Omar Perry / Cali P	Jah Alone / Herbalist
2011 Ranks Production	RPC 9111 / 9112	7"	Lukie D / Iyunda	Can Have It / Baddness
2011 Soul Of Anbessa	SAO006	7"	Prince Alla	Maybe One Day
2011 Soul Of Anbessa	SAO007	7"	The Tamlins / Roots Radics	World Crisis / Dub Crisis
2011 Soul Of Anbessa	SAO011	7"	The Gaylads Alborosie feat Wendy Rene / Jabba feat	Together Again / Dubbing Again
2011 Sound Quake	SQ45007	7"	Wendy Rene	Tears / After Laughter
2011 Sound Quake	SQ45008	7"	Burro Banton / Lady Chann	No Fake Friend / Mr. Polit
2011 Sound Quake	SQ45009	7"	Skarra Mucci / Perfect	Herbs Man Anthem / Cyaan Lock It Off
2011 Echo Beach	EB081	LP	Dub Spencer & Trance Hill	The Clashification of Dub
2011 Liquidator Music	LQ046	LP	Roy Ellis / Mr. Symarip	The Boss Is Back
2011 One Ton	OT-031	LP	Phenomden	Eiland
2012 Gratitude	GR1201	12"	Najavibes feat Kike Galdames & Matic Horns	Train To Altiplano
2012 One In The Spirit Records	OITS005	12"	Rootsamala and BDF	Sufferation
2012 Darker Shades Of Roots	DSR-021/22	7"	The Shades	All As One / Trodding And Learning
2012 Darker Shades Of Roots	DSR-023/24	7"	The Shades	Before The Sun / After The Skank
2012 Darker Shades Of Roots	DSR-025/26	7"	The Shades	Flowing Stream Dub / Rivers To The Sea
2012 Darker Shades Of Roots	DSR-027/28	7"	Ras Ico and The Shades / The Shades	Babylon Surrender Now / Honor The Dub
2012 Duke Production	DPR01	7"	The Giants feat Janet Tafari / The Giants	Coming From Far / Levity Dub
2012 Gideon Production	GP-033	7"	Cookie The Herbalist	Rescue We / Bad Company
2012 One Ton		7"	Frankie Paul & The Ganglords	Thanks & Praise '95 Remix
2012 Reggae Fever	RF016	7"	Jah Mali	I Must Inquire / Version His Imperial Majesty
2012 Reggae Fever	RF017	7"	Lutan Fyah	Rasta Blessings
2012 Reggae Fever	RF018	7"	Perfect	Babylon Got Nowhere
2012 Reggae Fever	RF019	7"	Rod Taylor	His Imperial Majesty / HIM Version
2012 Reggae Fever	RF020	7"	Jah Mason / Black Lion	My God And King / System Set Away
2012 Reggae Fever	RF021	7"	Anthony B / High Grade	One Chalice Load / Milk And Honey
2012 Reggae Fever	RF022	7"	High Grade / Turbulence	Weed Flex / Righteousness

ANNEXE 1: RÉPERTOIRE DE PHONOGRAMMES

Les astérisques (*) indiquent des dates incertaines
ou des phonogrammes qui n'ont pas pu être écoutés.

2012 Reggae Fever	RF023	7"	Luciano / Norris Man	I Do Adore Jah / Babylon Overtime
2012 Reggae Fever	RF024	7"	Natty King	Hold Your Roots / Milk & Honey Version
2012 Reggae Fever	RF025	7"	Lutan Fyah	Give Thanks And Praise / Version
2012 Reggae Fever	RF026	7"	Jah Mali / Prince Malachi	Stop Self Destruct / Cry No More
2012 Rockers Mood	RM001	7"	Hughie Izachaar	Come Mek We Run
2012 Rockers Mood	RM002	7"	Ital Horns & Hughie Izachaar	Horns In The Spirit
2012 Rockers Mood	RM003	7"	Hughie Izachaar & Chazbo	Mek We Run Raw Dub
2012 Rocking Tree Records	RTR000	7"	Positiv	Fire / Fire In Dub
2012 Roots Operator Records	ROR101	7"	Mickey Simpson	Don't Cry / Don't Cry Dub
2012 Run It Records	RI001	7"	Blood Lion & Run It All Stars	Haile I / Haile Dub
2012 Soul Of Anbessa	SAO008	7"	Jazzmine Black / Roots Radics	Respect Me / Respect Dub
				My Mediation Og Him Shall Be Sweet / Blood City
2012 Soul Of Anbessa	SAO009	7"	Jah Bast & Tamllins / Danny Culture	Why Peace Take A Back Seat / Tizita Mood
2012 Soul Of Anbessa	SAO010	7"	Vernon Maytone / Inyaki	Final Move / Version
2012 Sound Quake	SQ45015	7"	Comadoor & Kabaka Pyramid	Unter See Boot
2013 Everest Records	ER-SP-059	10"	Chris Dubflow	They Don't Care / Survivors / Dub
2013 Iron Dubz	IDZ10-01	10"	Sis I-Leen / Matic Horns / Iron Dubz	Look To You / Hills And Valley
2013 Ranks Production		10"	Lukie D / Iyunda	Kalipso Times
2013 Ring Of Fire Records	ROFR013	10"	Dr. Ring-Ding	A Little Way Different
2013 Irish Moss Records	IMR012	12"	Cut La Vis Million Stylez, Ziggi Recardo, Mr Williamz,	Champion
2013 Necessary Mayhem	NMREC1206	12"	Cali P	System Ruff / Stop Dem
2013 O.B.F. Records	OBF1203	12"	Warrior Queen, OBF / Sis I-Leen, OBF	Juggernaut
2013 One In The Spirit Records	OITS006	12"	BDF	The System / Revelation Time
2013 Soul Of Anbessa	SAO012/13	12"	Prince Alla / The Psalms	Aues Woni Wot / Ufem Dance
2013 Culcha Move		7"	Collie Herb	Poor Marcus / Poor Marcus Dub
2013 Cultural Warriors Music	CW7023	7"	Johnny Clarke / Cultural Warriors	Feather And Lead / Thy Hands Version
2013 Darker Shades Of Roots	DSR-029/30	7"	The Shades	Bringing Freedom / Light Of This World
2013 Darker Shades Of Roots	DSR-031/32	7"	The Shades	Dame
2013 Pegel Pegel	PP001	7"	Stereo Luchs	Crime Is A Business / Dub Is A Sweetness
2013 Soul Of Anbessa	SAO014	7"	Leroy Brown / SOA All Stars	In Dub Remixes By Victor Rice
2013 Echo Beach	EB093	LP	Dub Spencer & Trance Hill	Stepp usem Reservat
2013 Pegel Pegel	PP-001-LP	LP	Stereo Luchs	Ghetto Blues / The Riddim The Rebel
2014 Addis Record	ADDIS10002	10"	Restless Mashaits	I'n'I A Soldier / Run Run Run
2014 Addis Record	ADDIS10003	10"	Nello B feat. Sizzla	
				Guiding Star / Joyful Way
2014 Art'Ital Music	AIMV1001	12"	Sista Sherin / Russ Disciples / Upfront Family	Warrior Of Jah Light / Wicked Cannot Touch My Heart
2014 Art'Ital Music	AIMV1202	12"	Sista Sherin & Upfront Family Bunnington Judah / Dubconductor / Sis I-	
2014 Dub Conductor Music	DCM004A	12"	Leen Sola Kamba with Leroy "Horsemouth	Leave All Things / Can You Hear It
2014 Grooveharmony Studio	SKP 10001	12"	Wallace, Cedric Myton, Big Youth	Wallace Inna Wallis Riddim
2014 I-Twins Records	ITR002	12"	The I-Twins	To The Moon / Western Smoke
2014 Jah Roots Hi-Fi Records	JRM12001	12"	Idren Natural / Dub Creator	Meditate / Dub Meditation
2014 Jah Roots Hi-Fi Records	JRM12002	12"	Disciples feat. Mark Iration	Positive Vibration / Humble Lion
2014 Jah Roots Hi-Fi Records	JRM12003	12"	Ras Iyah / Jamika KC White / Jah Bast & Ras Digby feat	More Warriors / Melodia Step
2014 Soul Of Anbessa	SAO015	12"	Almajah Horns	Abeng Showcase
2014 One Camp	OC-001	2LP	Elijah	Eat Ripe Fruit
2014 Brat Records		7"	Cheekbonians	Boss
2014 Cultural Warriors Music	CW7024	7"	Prince Jamo / Jacin	Slave Driver / Slave Dub
2014 Darker Shades Of Roots	DSR-033/34	7"	Ras Ico and The Shades / The Shades	It's Time To Forgive / The Reminder
2014 Darker Shades Of Roots	DSR-035/36	7"	Ash & Willow / Ras Ico and The Shades	Itemplation / Like The Raindrops
2014 Darker Shades Of Roots	DSR-039/40	7"	Ras Ico and The Shades / The Shades	I Give Thanks / Black Moon
2014 Duke Production	DPR02	7"	Putus Roots / The Giants	Africa / Africa Dub
2014 Explosion!		7"	Alaska / Kalles Kaviar	A Heavy Ska
2014 One Camp	OC-002	7"	Elijah	Power To The People / Eui Liste
			Restless Mashaits feat. Deadly Headly,	
2014 Partial Records	PRTL7014	7"	Scully, Vin Gordon, Keisy	Adwa March / Adwa Versio
			Restless Mashaits feat. Dizzy Moore, Deadly	King Of Kings AlternativeHorns Cut / King Of
2014 Partial Records	PRTL7015	7"	Headly, Everton Gayle, Scully	Version
2014 Partial Records	PRTL7016	7"	Comel Campbell / Restless Mashaits	Hail Him / King Dub
2014 Pegel Pegel	PP002	7"	Stereo Luchs / Phenomden	M13 / Kei Romanzen
2014 Pegel Pegel	PP003	7"	Philipp Albrecht / Phenomden	Fründin / Kafi
2014 Top Smile Records	TSR002	7"	High Smile feat. S'Kaya	My Story
2014 Top Smile Records	TSR003	7"	High Smile feat. Speng Bond	Dilly Daily
2014 Top Smile Records	TSR004	7"	High Smile feat. Tenna Star	Be Smart
2014 Top Smile Records	TSR005	7"	High Smile feat. Ras Negus I	Seeking A Way Out
2014 Top Smile Records	TSR006	7"	High Smile feat. Little Hary	Hard Life
2014 Voodoo Rhythm	VR718	7"	The ME's	No No No / Oui Oui Oui
2014 B-Low. Budget Recordings	109 270	LP	The Wazomba Overdrive Orchestra	Voilà Une Belle Merde

ANNEXE 1: RÉPERTOIRE DE PHONOGRAMMES

Les astérisques (*) indiquent des dates incertaines
ou des phonogrammes qui n'ont pas pu être écoutés.

2014 Bag-A-Boo Records	LP14001	LP	Kalles Kaviar	Volume 6
2014 No label		LP	William White	Open Country
2015 Addis Record	ADDIS10004	10"	Mark Wonder	Analysais / Brave Heart
2015 Maasai Warrior	MW1002	10"	Izyah Davis / I-Leen	Blessings / Stand Strong
2015 Pegel Pegel	PP001-10	10"	Eastrow Redemption feat. Stereo Luchs	Eastrow Redemption
2015 Saint Francis Records	SFR02	10"	Dub Kazman	Freedom Marching
2015 Fruits Records	FTR002	12"	The Viceroy / Prince Alla	Troddin' On
			Culture Japhet / Lyrical Benjie / I-David / Ra	
2015 Melcheisedek Hi-Powa Records	MLKZDK001	12"	Ibi / I Jah Salomon	Jah Rider
2015 Sparring Partners	SP001	12"	NS Kroo / Bonyfly	Mike III / Hook
2015 Addis Record	ADDIS039	7"	Freddie McGregor / Natty King	Thanks & Praises / Talk To Dem
2015 Cultural Warriors Music	CW7025	7"	Iyar Ranks / Bonyfly	Rising Of The Sun / Rising Of The Dub
2015 Cultural Warriors Music	CW7026	7"	The Heptones	Street of Gold
2015 Darker Shades Of Roots	DSR-037/38	7"	The Shades	From Far Away / Trials in Kurdistan
2015 Grooveharmony	GH7100000	7"	Horsemouth	Ganja Vendor / TV Mix
2015 Jah Roots Hi-Fi Records	JRH7001	7"	Paul Fox / Moonshine Homs	Simmer Down / Cool & Settle
2015 Lionvibes		7"	Onton / Jil & Stuf	Blaze 4.20 / Blazin Dub
2015 One In The Spirit Records	OITS007	7"	Conscious Youth	Freedom
2015 One Ton	OT-032	7"	Angel Doolas / Prince Levy	Things I Used To Do / Jah Will
2015 One Ton	OT-033	7"	Phenomden / Natel	Nah Give Up / Youths Fi Rich
2015 One Ton	OT-034	7"	Omari / Phocas	Keep On Moving / A Jah
2015 Partial Records	PRTL7023	7"	Junior Delgado / Restless Mashaits	Ancient Civilisation / Faya Dubplate Mix
			Restless Mashaits feat. Dean	Africa (Alt. Bulby Mix) / African Dubwise (
2015 Partial Records	PRTL7029	7"	Fraser/Chico/Nambo/Dwight Pickney	Bravo Mix)
			Restless Mashaits feat. Dean	Good Conquer Evil (Alt. Soldje Mix) / Good D
2015 Partial Records	PRTL7030	7"	Fraser/Chico/Nambo/Dwight Pickney	(Alt. Soldje Mix)
2015 Saint Francis Records	SFR01	7"	Jah Massive	Jah No Dead
2015 Top Smile Records	TSR007	7"	High Smile feat. Tenna Star	Right Now
2015 Top Smile Records	TSR008	7"	High Smile feat. Little Harry	No Friend a Dem
2015 Top Smile Records	TSR009	7"	High Smile feat. S'Kaya	Deejay Levitation
2015 YB Music		7"	DubTape	Ruth's Rock Reggae
2015 Aussenraum Records	AR-LP-003	LP	Diatribes	Great Stone / Blood Dunza
			William S. Burroughs conducted by Dub	
2015 Echo Beach	EB100	LP	Spencer & Trance Hill	William S. Burroughs In Dub
2015 Fruits Records	FTR001	LP	I Kong	A Little Walk
2015 Fruits Records	FTR003	LP	The Inspirators	The Inspirators
2015 Hemp Higher Productions	HHEU001	LP	Cali P	Healing Of The Nation
2015 Irascible	OPEN003LP	LP	Open Season	Bombay
2015 Mondstein Records	FP004	LP	Pedestrians	Stoney Vere
2016 Addis Record	ADDIS10005	10"	Isha Bel	Cost Of Living / Light Haffi Shine
2016 Everest Records	ER-EP-077	10"	Chris Dubflow	Rub a Dub Construct
			Mr Dill Lion Warriah / Infiammati Dub meets	
2016 Saint Francis Records	SFR03	10"	Jah Massive	Ghetto Life / Ghetto Dub
2016 Evidence Music	EVM001	12"	Rod Taylor / Ranking Joe	Mr Money Man / Jah Children
2016 Evidence Music	EVM003	12"	Micah Shemaiah / Brother Culture	Jah Love / Heal Them
2016 Run It Records	RI002	12"	Blood Lion & Run It All Stars	Bad Days / Wadada
2016 Soul Of Anbessa	SAO016	12"	Prince Alla / Maurice Roberts / Little Roy	Tarab Showcase
			Anthony Johnson / Sabrina Pallini / The	Dont Let The Children Cry / Do It On Time /
2016 Soulove Records	SL1201	12"	Tsadiq Soulove Section / Petah Sunday	Tsdiq Man Theme
2016 Stand High	S-H/006	12"	NS Kroo	Fit
2016 Bag-A-Boo Records	BaB1601	2x7"	Kalles Kaviar	Voodoo Man
			I Kong feat Raging Fyah / Roberto Sánchez	
2016 Fruits Records	FTR005	7"	Najavibes	Pass It On / Version
			I Kong feat Judy Mowatt / Roberto Sánchez	
2016 Fruits Records	FTR006	7"	Najavibes	Motherless Child / Version
2016 Fruits Records	FTR007	7"	I Kong / Najavibes & Faya Homs	Keep Grooving / Keep Blowing
2016 Jah Roots Hi-Fi Records	JRH7002	7"	Sista Sherin / Dub Soljah	Get Up Chant / Get Up Dub
2016 Mighty Youth Records	MY001	7"	Sub Majesty	Warya Faith
2016 One In The Spirit Records	OITS008	7"	Pavel Ras Wolde	Right Way
2016 Partial Records	PRTL7039	7"	Jah See / Restless Mashaits	Praises / Dub Praises
2016 Rockers Mood	RM004	7"	Tenor Youthman / Jah Massive Band	Wamonger / Dub Against War
2016 Top Smile Records	TSR010	7"	High Smile feat. Derrick Parker	Highest Grade
2016 Top Smile Records	TSR011	7"	High Smile feat. S'Kaya	Tell The Youths
2016 Unemployment Records	UR7006	7"	Prince Malachi	Break Free
2016 Darker Shade Of Roots	DSRLP1	LP	Red Foot and The Shades	Children's Prayer
2016 Echo Beach	EB112	LP	Dub Spencer & Trance Hill	Physical Echoes
2016 Echo Beach	EB119	LP	Dub Spencer & Trance Hill	Deep Dive Dub
2016 Emana Sound Records	ESR12.004/1	LP	Mr. Zèbre & Sis I-Leen, iSt3p, Chazbo,...	Feeding With Bassline
2016 Fruits Records	FTR004	LP	I Kong	Pass It On
2016 Gadget Records	0081919pho	LP	Pedestrians	Whats The Difference
2016 Longshot Geneva Music		LP	Les Soul Pleureurs	Les Soul Pleureurs

ANNEXE 1: RÉPERTOIRE DE PHONOGRAMMES

Les astérisques (*) indiquent des dates incertaines
ou des phonogrammes qui n'ont pas pu être écoutés.

2016 Mouthwatering Records	MWLP003	LP	Dubokaj	Alpine Dub
2017 Addis Record	ADDIS10006	10"	Micah Shemaiah	In This Land / Jah Works
2017 No label		10"	Jar	Fundamental
2017 Emana Sound Records	ESR12.006/1	12"	Sis I-leen / Ras Mykha	Liberation / No One
2017 Fruits Records	FTR010	12"	Cosmic Shuffling	Cosmic Goes Wild
2017 Jah Roots Hi-Fi Records	JRM12004	12"	Joseph Lalibela / I Jah Salomon	Make Haste / Walk With Jah
2017 One In The Spirit Records	OITS009	12"	Rootsamala and BDF	Do Good
			Rod Taylor feat. Natty Jack / Sabrina Pallini	Love Your Brothers And Sisters / Coming From
2017 Soulove Records	SL1202	12"	The Tsadiq Section feat. Croosty & Tribumar	The Mountain / Sabbath Theme
2017 Sparring Partners	SP002	12"	Taiwan MC meets Bony Fly	WRID / Version
2017 Fruits Records	FTR008	2LP	The I-Twins	The Master Plan
2017 Resources Records	RR-LP001	2LP	Resources	Resources
2017 Cubiculo Records	CR12010	7"	Bony Fly / Sir Wilson	Trumpets Dem Blow
2017 Duke Production	DPR04	7"	Putus Roots	Changes / Farmer
2017 Eich Records	ER005	7"	Collie Herb feat Crosby, Pyro, La Nefera	Be Aware And Share
2017 Fruits Records	FTR009	7"	Comell Campbell / Ras Telford	Lovely Feeling / Rosetta Stone
2017 Jah Roots Hi-Fi Records	JRH7003	7"	Danny Red / Chazbo	Some A Dem Say / Healin Rock
2017 Jah Roots Hi-Fi Records	JRH7004	7"	Aba Ariginals / Dougie Conscious	Revelations / Revelation Dub
2017 Mighty Youth Records	MY002	7"	Sub Majesty meets Dan I Locks	Natty Militant
2017 Mighty Youth Records	MY003	7"	Sub Majesty / Ras Tinny	Namaste / Spiritual Mix
2017 Partial Records	PRTL7046	7"	Restless Mashaits feat. Scully Sims	Lion / Dub Lion
2017 Roots Cooperation	RC708	7"	I Kong / Restless Mashaits feat. Dean Fraser	Africa / Africa Dub
2017 Skankin' Society Records		7"	Primate	Stamp 'N' Go / Alternative mix
2017 Top Smile Records	TSR012	7"	High Smile feat. Speng Bond	Babylon
2017 Top Smile Records	TSR013	7"	High Smile feat. Koa Aloy	Tell Dem Again
2017 Top Smile Records	TSR014	7"	High Smile feat. S'Kaya	Hardworker
2017 Tune Kid Records	TKR008A	7"	Remyrem	Parà / Version
2017 Clam Up Records	CUR004	LP	Adubtion	Sur les rails de la souvenance
2017 Echo Beach	EB126	LP	Dub Spencer & Trance Hill	Return of The Supervinyl
2017 Evidence Music	EVM004	LP	Green System	Let Them Talk
2017 Evidence Music	EVM005	LP	Wayne Smith	Mr Bossman
2017 Hemp Higher Productions	HHEU002	LP	Cali P	I Thoughts
2017 Krupuk		7 LP	Lary Bang Bang	I, Import-Export Mariachi
2017 One Camp/Ariwa Music	ARILP261	LP	Elijah, Joe Ariwa , Raging Fyah	Dub Ripe Fruit
2017 Pegel Pegel		LP	Stereo Luchs	Lince
2017 Second Circle	SC008	LP	Androo	Naya
2017 Sony Music Entertainment Switzerland		LP	Dodo	Pfingstweid
2017 Top Road Music	TRM003	LP	Found I Riddims	Identical Ites
2018 No label		10"	Studeyeah	Usgrächnet I De Ferie
2018 Evidence Music	EVM009	12"	General Sandoz	Freeman
2018 Fruits Records	FTR011	12"	Sylvan White / Earth Warrior	Magnetic Buzz
2018 Fruits Records	FTR014	12"	Micah Shemaiah	Zion Trod / Soul Rider
2018 Hybrid Records	HYB006	12"	Philipp Greter	Urban Remixes
2018 Jah Roots Hi-Fi Records	JRM12005	12"	Donovan Kingjay / Aba Ariginal	The Root / Ariginal Roots
				Upfull / Nighi Strength / Jah Guide And Protec
2018 Justice Rivah Muzik & Soundsystem	JRM001	12"	Fitta Warri / Ras Moa / Iyah Ranks / Ras Mo	Guidance Dub
2018 Poly Dance	POL001	12"	Androo	Hanko / Sync Dancehall
2018 re:st	re:12	12"	Phrex	Spacial
2018 Soul Of Anbessa	SAO017	12"	Keteis Oyonde	Natural High
2018 Akashan Tribe	AT001	2LP	Akashan Tribe	Foundations
2018 No label		2LP	Geneva Sublime Ska Orchestra	Offbeat Or What ?
2018 B-Low. Budget Recordings		7"	Wazomba	Mare Orientale
2018 Dubtopia	DBT002	7"	Orson / Phrex	Last Chance / Colliding Clouds
2018 Fruits Records	FTR012	7"	Samory I / Roberto Sánchez & Najavibes	Call On Jah / Call On Dub
			Oku Onuora meets Rico Rodríguez / Dr. T	
2018 Fruits Records	FTR013	7"	meets The 18th Parallel	Fuel For Fire / Fuel For Dub
2018 No label		7"	Njila. / William Tell	Look At Me / Costumbres Argentinas
2018 That's Why Records	TWR-004	7"	Cheekbonians	In The Crowd / Crowded Dub
2018 That's Why Records	TWR-005	7"	Cheekbonians	Hard Times / Punky Reggae Party
2018 That's Why Records	TWR-006	7"	The Reggae Pretenders / Weldon Otis	My Love / It's All Right
2018 Forestic Records		7"	Everton Blender	Sing For Jah / Dub For Jah
2018 Aussenraum Records	AR-LP-011	LP	Diatribes	Echoes & Sirens
2018 Buming Sole Records	BSLP002	LP	Gypsy Pearl	Ghosttown
2018 Echo Beach	EB131	LP	Dub Spencer & Trance Hill	Christmas In Dub
2018 Evidence Music	EVM006	LP	Micah Shemaiah	Roots I Vision
2018 Evidence Music	EVM008	LP	Brother Culture	Code Name
2018 Gadget Records	0761994982078_LP	LP	Pedestrians	Flavour
2018 No label		LP	Basement Roots	Experience
2018 Top Smile Records	TSR-LP-001	LP	Little Harry	Youngest Veteron
2018 YB Music		LP	DubTape	Riddims
2019 Justice Rivah Muzik & Soundsystem	JRMD001	10"	Iyar Ranks / David Arrowsmith	Black Gold And Green / Dub / Jah Is Love / Du

ANNEXE 1: RÉPERTOIRE DE PHONOGRAMMES

Les astérisques () indiquent des dates incertaines ou des phonogrammes qui n'ont pas pu être écoutés.*

2019 Bom	BORN02	12"	Pascal Viscardi / Androo Horace Andy , Cultural Warriors / Errol	Lluvia de Verano / Guided Dub
2019 Evidence Music	EVM010	12"	Dunkley, Cultural Warriors	Money / A Little Way Different
2019 One Camp	OC-006	12"	Elijah Salomon	Herz Vomene Loi
2019 Pegel Pegel		12"	Stereo Luchs	Off Season
2019 Fruits Records	FTR021	2LP	Najavibes	Same Sun
2019 Wagram Music	33672962LP		Compilation (dont Moonraisers et Booost)	Reggae Style (Pop Songs Turned Into Jamaican Style)
2019 Wagram Music	3596973660961_2LP		Compilation (dont Booost)	Michael Jackson Revisited (A Tribute to Michael Jackson)
2019 Bielersee Records	BSR30	3LP	Compilation (dont Moonraisers)	Openair Am Bielersee 30 Jahre Jubiläum
2019 16 Tons	16-2 CAT	7"	Stereo Luchs & The Scrucialists	Magellan
2019 Fruits Records	FTR015	7"	Love Shuttle / Gee Sugar	Coming To You / Lovers Boulevard
2019 Fruits Records	FTR016	7"	Keith & Tex / The I-Twins	Global Politics / I Take The Risk
2019 Fruits Records	FTR018	7"	Roots Architects	1000 Light Years / 1000 Dub Years
2019 Fruits Records	FTR019	7"	Lloyd Parks / The Inspirators	No Bothe Chuck It Pon Me / No Badda Dub
2019 Fruits Records	FTR020	7"	Oku Onuora	If Not Now / Dubword Warrior
2019 Fruits Records	FTR022	7"	Najavibes	Catty Walk / Insecurity
2019 Fruits Records	FTR023	7"	Time Unlimited / High Times Players	Right Time Come / Dub Time Come
2019 Jstar	JS031	7"	Jstar Meets Max Rubadub	Dem Nah Ready
2019 One Camp	OC-005	7"	Elijah	Nie Usenand Gah / Instrumental
2019 Phantom Island	PHI-14	7"	Lexx feat. Woolfy The Circle Of Confusion featuring Comel	Too Hot
2019 Rockafort Records	ROC-028	7"	Campbell The Circle Of Confusion featuring Comel	Hole In The Ceiling
2019 Rockafort Records	ROC-032	7"	Campbell	Yesterday Was History
2019 Swiss Punk	SP01.2019	7"	Taxi / Hertz	Campari Soda / Willy Ritschard
2019 Truth & Paste Records	TP-1	7"	Johnny Clarke / M.C. Dub	Mount Zion (Singers and Players of Instruments) / Mount Zion Dub
2019 Tschami-Records	TSCHARNI001	7"	Daniel Guggenheim, Bruno Nick	Eine Vo Dene
2019 Evidence Music	EVM011	LP	Radikal Vibration	Abadown
2019 Fruits Records	FTR017	LP	Oku Onuora	I've Seen
2019 La Panchita Records	PR00042	LP	Chalart58, Sis I-Leen,...	Women Soldier
2019 No label		LP	Rocking Souls feat Yasta	Rub A Dub Avenue
2019 Phantom Island	PHI-15	LP	Lexx Iron Dubz & Queen Omega / Iron Dubz & Matic Homs	Cosmic Shift
2020 Evidence Music	EVM013	12"	Iron Dubz & Daddy Freddy / Iron Dubz & King Kong	Tuff Like Iron / 400 Years
2020 Evidence Music	EVM014	12"	Ras Hassen Ti & Roots Powa / Far East & Roots Powa	Bum Babylon / Serious Time
2020 Jackhaya Records	JACK1201	12"	Mickey General / Mighty Prophet / Iyah	The Rootsman Style / The Rootsman Melody
2020 Justice Rivah Muzik & Soundsystem	JRM002	12"	Ranks	Babylon Crazy / Creation Stepper
2020 Les Disques Magnétiques	LDM001	12"	Ethyos 440	Ediacara
2020 Les Disques Magnétiques	LDM002	12"	Viscardi & Alano Santo	Il Sogno Di Camen
2020 Phantom Island	PHI-16	12"	Lexx	Cosmic Shift Remixed
2020 Fruits Records	FTR024	7"	Kumar / Gregory Morris & The 18th Parallel	Message In Your Radio / Dub In Your Stereo
2020 Fruits Records	FTR025	7"	Cosmic Shuffling The Silvertones / Westfinga & The 18th Parallel	Eastern Ska / Western Ska
2020 Fruits Records	FTR026	7"	Burro Banton / The 18th Parralel	Wonderland Of Green / Wonderland of Dub
2020 Fruits Records	FTR027	7"	Cosmic Shuffling	Living In A Wonderland / Wonder Version
2020 Fruits Records	FTR029	7"	Elijah Salomon / Mike Brooks	Short Break / Revenge
2020 One Camp	OC-007	7"	Los Billtones	Drive / Ruff & Ready
2020 Rad Fyah		7"	Junior Tshaka	Moment In Time / Chance For Romance
2020 Carapace	CA01-LP	LP	Iron Dubz	Encore
2020 Evidence Music	EVM012	LP	Cosmic Shuffling	Tuff Like Iron
2020 Fruits Records	FTR028	LP	Jar	Magic Rocket Ship
2020 N-Gage Productions	NG026011	LP	NS Kroo	Love Rocket
2020 Sparring Partners	SP003	LP	Remo & Band	Introduction
*Zyt-Los	MX3884	LP	Tropical Brothers Style	Läbes-Gfaar
Tonstudio Max Lussi, Basel	LP-ML509	LP		Tropical Brothers Style

ANNEXE 2 : CD

Tous les morceaux présents sur ces CD sont issus des phonogrammes de la collection personnelle de l'auteur et ont été numérisés en WAV 24 bits / 44.1 kHz à travers un tourne-disque Numark TT USB, une tête de lecture SME MC-3 Turbo et Logic Pro 9. Aucun traitement sonore n'a été apporté aux numérisations. Les CD respectent les niveaux de volume des disques originaux qui varient en fonction du support.

CD 1

1. The Gents. 1969. « Wet Dream ». (2'47) Piste A1. Eurex International, EXSI-271 269. 7" Single - 45 RPM.
2. Rumpelstilz. 1976. « Teddybär ». (4'02) Piste A1. Schnoutz Records, 6028 931. 7" Single – 45 RPM.
3. Rumpelstilz. 1976. « Kiosk ». (3'23) Piste A1. Schnoutz Records, 6028 932. 7" Single – 45 RPM.
4. I Kong and Jamaica. 1987. « Whoe Whoe ». *Africa Calling*. (4'12) Piste B3. Rohit Records, RRTG-7734. LP – 33 RPM.
5. Polo's Schmetterding. 1979. « Radio 24 ». (3'32) Piste A1. Schnoutz Records, 6028 944. 7" Single – 45 RPM.
6. Daniel Guggenheim, Burno Nick. 2019 (1980). « Eine vo dene ». (3'16) Piste B1. Tscharni-Records, TSCHARNI001. 7" Single – 45 RPM.
7. Slapstick. 1982. « Walkman For Da C.I.A. ». (3'38) Piste A1. Schnoutz Records, 6028 093. 7" Single – 45 RPM.
8. The Tickets. 1980. « Can't Feel ». (3'01) Piste A1. CBS, 8294. 7" Single – 45 RPM.
9. The Zero Heroes. 1983. « Crash Boom Bang ». (3'44) Piste A1. Jungle Records S.A., SI 0040. 7" Single – 45 RPM.
10. Constantin. 1982. « Switzerland Reggae ». (3'38) Piste A1. Jungle Records S.A., SI DL 001. 7" Single – 45 RPM.
11. Peeni Waali. 1990. « A No Nottn / Peeni Waali / Rockaman Dub #2 ». *A Magic Meeting*. (11'55) Piste B2, B3 et B4. Mensch Records, AGR 006. LP – 33 RPM.
12. Ocean. 1978. « Jamaica ». (2'58) Piste A1. Schnoutz Records, 6028 940. 7" Single – 45 RPM.

CD 2

13. X-Legs. 1982. « Cathrine ». (3'32) Piste A1. Disctrade, P120. 7" Single – 45 RPM.
14. X-Legz. 1983. « Gagaf (Black Ivy) ». *New*. (5'42) Piste A5. Meteor, MOR 32 031. LP – 33 RPM.
15. Heart Beat Band featuring Rico. 1988. « Crossroads ». (7'42) Piste A1. Mensch Records, AGR 003. 12" Single – 45 RPM.
16. Mickey Simpson. 1987. « Don't Cry ». (3'29) Piste A1. Roots Operator Records, ROR 001. 7" Single – 45 RPM.
17. The Ganglords feat. Lucan & Shabba Shields. 1990. « Girls Dem Nice ». (3'45) Piste A1. Sonic Sounds. 7" Single – 45 RPM.
18. Frankie Paul and The Ganglords. 2012 (1995). « Thanks & Praises '95 Remix ». (4'03) Piste A1. One Ton. 7" Single – 45 RPM.
19. Restless Mashaits. 1992. « Fayah Dub ». (3'44) Piste B1. Addis Record. 7" Single – 45 RPM.
20. Perfect. 2006. « Eight Gangster ». (3'24) Piste A1. Addis Records. 7" Single – 45 RPM.
21. Mickey Tuff. 1992. « Geneva Ragga ». (3'54) Piste A1. RootsMan Record, RM7005. 7" Single – 45 RPM.
22. Ossie Gad. 1996. « JAH RootsMan ». (4'02) Piste B3. *Love Jah More*. RootsMan Record, RMLP015. LP – 33 RPM.
23. Trifinga. 2005. « L'insensé ». (3'48) Piste A1. Cultural Warriors Music, CWM7015. 7" Single – 45 RPM.
24. Prince Alla. 2006. « Forward ». (4'22) Piste A1. Soul Of Anbessa, SOA001. 7" Single - 45 RPM.
25. The Shades. 2012. « Rivers To The Sea ». (2'45) Piste A1. Darker Shades of Roots, DSR-26. 7" Single – 45 RPM.

ANNEXE 3 : TEXTES COMPLETS DES CHANSONS ANALYSÉES AU POINT II.2.6.

Les astérisques () désignent des mots manquants ou dont la prononciation n'était pas suffisamment claire pour les transcrire avec certitude.*

WEBER Peach. 1986. « Sun-Fun ». Polydor, 885 464-7. 7" Single – 45 RPM.

Hello People, my name is Juanito Pepito
I sing for you my summer hit

Sun, fun and nothing to do (everybody)
Sun, fun and nothing to do
Come on baby I love you
Come on baby I love you
Sun, fun and nothing to do
Only you mein schazt and the luftmatraz
(and now we try with the melody)

Sun, fun and nothing to do
Come on baby I love you
Sun, fun and nothing to do
Only you mein schazt and the luftmatraz

I have more text
The whole day we do the body grill
And look at the girls through the sonnenbrill
I jump in the water very cool
And then I go back to the liegestuhl

(refrain)

I drink much wiskey and vodkalinon
Yes that is my vollpension
On the beach there is a richtig seil
And the richtig seil is very geil

(refrain)

The girl there with the hot bikini
Wonder cool blick and she is mini
I come and make me it bequem
And you give me from your sonnencreme

Sun fun and nothing to do
Come on baby i love you
When the girl is not pretty it makes not much
Hauptsach on the luftmatraz



DR. TURBO. 1988. « Music Tourist ». Ballhorn Records, TTS 88629. 7" Single – 45 RPM.

Music tourist, take a charter flight
Music tourist, go where the sun shines bright, so bright
Music tourist, hold your walkman tight
Music tourist, travel down to the bad world tonight

I heard the reggae in Jamaica
I heard the calypso way down in Trinidad
I had a big merengue with * drum in Santo Domingo
And I hit the congo in Porto rico
But I never went to Haiti and that's a pity

(refrain)

Why did you go to Jamaica ? I stayed uptown
Why did you go to Santo Domingo ? To listen to salsa
sound
Why did you go to Trinidad ? Cause there's a lot of females there
Why did you go to Porto Rico ? because of all the disco at *
Why not to Haiti ? because in poor Haiti they shoot the tourist down and that's a pity

(refrain)



OCEAN. 1978. « Jamaica ». Schnoutz Records, 6028 940. 7" Single – 45 RPM.

People in Jamaica working in the midday heat
As soon as the evening come they satisfy their needs

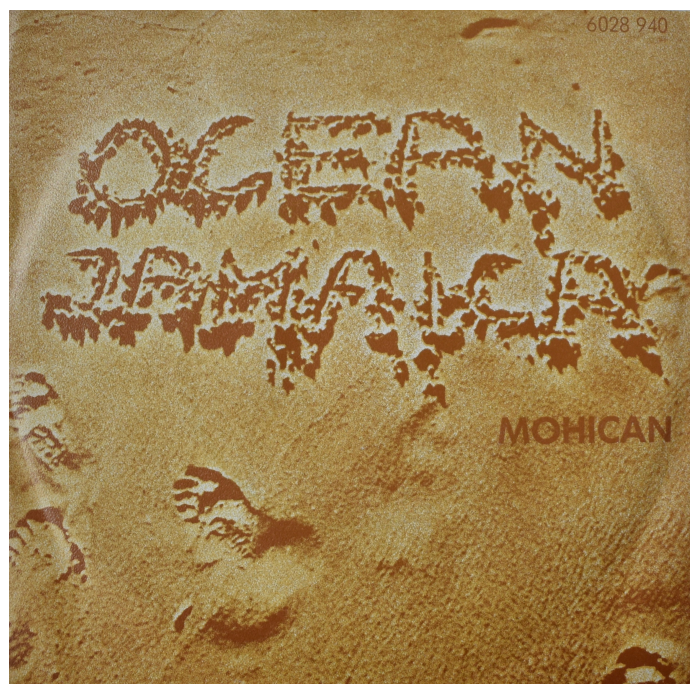
Jamaica island in the golden sun
Jamaica living there ain't no fun
Jamaica destroyed by the evil men
Jamaica reggae rhythm in the air

Children in Jamaican living in a shanty town
Playing in dusty road with the garbage on the dirty
ground

(refrain)

People in Jamaica, a few live like king and queen
While the army keep the poor boy down, the rich
play to pass the time

(refrain)



AUBERSON Pascal. 1978. « Jamaïca ». *Pascal Auberson*. Polydor, 2473 092. LP – 33 RPM.

Les palaces dorés
Les grands hôtels crâneurs
Te filent sous le nez
A t'en serrer le coeur
Ca te fane l'esprit
De voir autant de fric
Tu veux une autre vie
Plus folle et plus magique
Tu veux une autre vie
To live, play the music

Jamaïca... Jamaïca
Ravale ton crachat
Jamaïca
Fume un peu de ganja
Jamaïca
Fait bien claquer tes doigts
Chante et tu t'en sortiras

Ta vie valsée, tanguée
S'attarde se distend
Des mômes meurent camés
Sur des plages d'argent
Comme un couteau levé
À la gorge du ciel
Des foules d'affamés
Noyées sous le soleil
Des foules d'affamés
Chantent et pleurent au pluriel

(refrain)

Ecoute à la radio
Les chansons qui crépitent
Il faut sauter plus haut
Il faut courir vite
Chante les bidonvilles
Chante-le ton quartier
Chante les bidonvilles
Le besoin d'exister
Chante les bidonvilles
Pour pouvoir les quitter

(refrain)



CHRYSALIDE. 1986. « Sunset Over Xaymaca ». Chrysalide, 17-457. 7" Single - 45 RPM.

You tell me you're fishing nets
Every morning you got ten cents
Rasta give you the strength
We don't know what is life in this land

Jah is looking at you
Life is looking at you
And we don't understand
The sense of your demand
Remember that we do recess* you

Our sun is near like the moon
Our life feels peaceful at noon
Rasta give us the power
We don't need no ivory tower

(refrain)

Why do you have to come and get
The land that we keep to our sunset
You may be selfish in your mind
But cheating may be in vain

Stand up, stand up
Stand up, stand up

