VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

13 : 2 | 2017

Inna Jamaican Stylee

La méthode du *riddim* : esthétique, pratique et propriété dans le dancehall jamaïcain

The Riddim Method: Aesthetics, Practice, and Ownership in Jamaican Dancehall

Peter Manuel et Wayne Marshall

Traducteur : Alexandre Tanase

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/5288>

DOI : 10.4000/volume.5288

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 21 avril 2017

Pagination : 25-59

ISBN : 978-2-913169-42-5

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Peter Manuel et Wayne Marshall, « La méthode du *riddim* : esthétique, pratique et propriété dans le dancehall jamaïcain », *Volume !* [En ligne], 13 : 2 | 2017, mis en ligne le 21 avril 2020, consulté le 24 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/volume/5288> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.5288>

Tous droits réservés

La méthode du *riddim* :

Esthétique, pratique et propriété dans le dancehall jamaïcain*

par

Peter Manuel (City University of New York)

Wayne Marshall (Berklee College of Music / Harvard University)

Traduit de l'anglais (États-Unis) par Alexandre Tanase

Résumé : La scène et l'industrie du disque jamaïcaines, des années 1950 jusqu'à nos jours, ont une manière bien particulière d'aborder les notions de composition, d'œuvre originale et de propriété. Prolongeant une tradition où la performance *live* implique l'utilisation de disques (et influence en retour leur production), la relative autonomie, dans ce système, des *riddims* et des parties vocales [*voicings***] remet en cause les idées habituelles sur ce qui constitue l'identité d'une chanson.

Abstract: The Jamaican system of recording and performance, from the 1950s to the present, constitutes a distinctive approach to notions of composition, originality and ownership. Emerging from a tradition of live performance practice mediated by (and informing) sound recordings, the relative autonomy of riddims and voicings in the Jamaican system challenges conventional ideas about the integrity of a song and the degree to which international copyright law applies

* Traduit de MANUEL Peter & MARSHALL Wayne (2006), « The riddim method : aesthetics, practice, and ownership in Jamaican dancehall », *Popular Music*, n° 25, Cambridge, Cambridge University Press, p. 447-470. [Toutes les notes appelées par des * sont du traducteur.]

** *Voicing* désignant déjà en français une technique d'harmonisation propre au jazz, nous traduisons ce terme par « partie vocale » (parfois par « interprétation vocale ») lorsqu'il s'agit d'un substantif, comme dans *riddim/voicing system* ou *riddim plus voicing*, et par l'expression idiomatique « poser » (ou « poser sur ») quand il s'agit d'un verbe.

Cette autonomie pose aussi la question de la façon dont le droit international en matière de *copyright* peut s'appliquer là où des décennies de pratique musicale vont de pair avec l'idée que le matériau musical fait partie du domaine public. Avec la propagation de la « méthode du *riddim* » dans les aires d'immigration jamaïcaine, l'esthétique propre au reggae a pu toucher hors de Jamaïque d'autres publics et d'autres artistes – comme le montrent des genres voisins comme le hip-hop, le reggaeton, le drum'n'bass ou encore le bhangra. L'article conjugue ainsi récit historique, données ethnographiques et analyse musicologique en vue de montrer comment le système jamaïcain constitue une manière à la fois unique et de plus en plus influente d'aborder la création musicale à l'ère numérique.

Mots-clefs : *communs créatifs – copyright – dancehall – DJ – musique jamaïcaine – riddim – sound system*

L'avènement au ^{xx}e siècle de la musique populaire et commerciale de masse a contribué à la diffusion, dans de nombreuses cultures et partout sur la planète, d'un certain type de chanson. Selon ce type, devenu dominant, la chanson doit être un objet reproductible, autonome et original, et celle-ci doit articuler de manière relativement inédite paroles, mélodie et accompagnement harmonique. Dans la culture musicale occidentale, par exemple, la structure AABA en 32 mesures, éventuellement répétée deux ou trois fois avec quelques variations, est un bon exemple de ce modèle consacré et dominant de chanson. Dans

to local conceptions, as enshrined in decades of practice, of musical materials as public domain. With the spread of the “riddim method” to the sites of Jamaican mass migration, as evidenced by similar approaches in hip hop, reggaeton, drum'n'bass and bhangra, reggae's aesthetic system has found adherents among artists and audiences outside of Jamaica. This paper maps out, through historical description, ethnographic data, and musical analysis, the Jamaican system as a unique and increasingly influential approach to music-making in the digital age.

Keywords: *creative commons – copyright – dancehall – DJ – Jamaican music – riddim – sound system*

la seconde moitié du siècle dernier, toutefois, sous l'influence notamment des nouvelles technologies et de l'emploi dans les musiques africaines-américaines de l'ostinato, sont apparues plusieurs alternatives remarquables. Par exemple, les *remixes*, qui combinent des éléments provenant de plusieurs chansons déjà connues, le hip-hop, qui se sert d'un riff samplé pour l'accompagnement, ou les chansons funk à la James Brown, avec une structure plutôt libre et un ostinato pour colonne vertébrale. L'objet de cet article est d'étudier l'une de ces alternatives : une autre manière, unique et bien spécifique, de construire une chanson, incarnée par le reggae dancehall.

La méthode du *riddim*...

Depuis les débuts des années 1970, le reggae – dont la forme la plus populaire s'appelle, depuis 1980 environ, le « dancehall¹ » – utilise ce qu'on appelle le *riddim* : une piste d'accompagnement autonome, typiquement construite à partir d'un ostinato, celui-ci comprenant souvent une mélodie instrumentale et des percussions. Or si un titre de dancehall consiste en un *deejay* chantant ou posant [*voicing*] sur un *riddim*, ce *riddim*, en revanche,

n'est pas propre au morceau : on le retrouve dans de nombreux autres, ce qui n'est pas vrai du rap, par exemple, qui pourtant utilise lui aussi des ostinatos samplés en accompagnement². Il peut par ailleurs arriver qu'à l'inverse une même partie vocale soit réutilisée sur différents *riddims*. Ainsi, le *riddim* dispose d'un nom à lui, de son producteur et de son propriétaire, ainsi que d'une vie musicale propre, indépendante des parties vocales des *deejays*.

Figure 1 : Loydie Coxson, selector installé à Londres, place l'aiguille pendant que le DJ est au micro.
Crédits : UrbanImage.tv/Jean Bernard Sohiez.

Ce qu'on peut appeler le système « *riddim*-plus-partie-vocale » construit donc les chansons à partir d'éléments séparables. Cette façon de faire est familière et va même de soi pour tous ceux qui participent à la culture dancehall : fans, producteurs ou encore critiques musicaux. Elle est pourtant bien spécifique, et, à ce titre, mérite amplement de retenir l'attention des chercheurs. Nous nous proposons ainsi dans cet article de décrire ce système à grands traits, de donner quelques repères concernant son évolution, et d'étudier ses traits distinctifs : règles de composition, attitudes esthétiques, déterminants historiques, relation avec la performance *live*, et conception spécifique de la propriété telle qu'elle se manifeste dans les pratiques courantes et la question du *copyright*.

Naissance et évolution du système *riddim*/partie vocale

Une explication commune de la pratique consistant à recycler les *riddims* est de dire que la Jamaïque est un pays pauvre, et qu'il est donc normal de chercher à diminuer les coûts de production en réutilisant les pistes d'accompagnement, au lieu de payer pour avoir un studio et des musiciens. S'il y a probablement du vrai dans cette explication, la réalité est néanmoins plus complexe – il suffit pour s'en rendre compte de constater que beaucoup de sociétés, pourtant plus pauvres encore que la Jamaïque, n'ont pas développé d'équivalents du *riddim*. Il est donc plus pertinent d'étudier l'usage des *riddims* comme un produit et un déterminant de l'évolution de la culture musicale jamaïcaine moderne – et notamment de l'importance tout particulière

qu'y prennent les *sound systems*, et la production en studio, relativement aux groupes jouant sur scène. Retracer et décrire cette évolution, cependant, est en général plus aisé qu'arriver à l'expliquer.

Bien que le système « *riddim*-plus-partie vocale » ne soit devenu la norme dominante dans la musique populaire jamaïcaine que vers la fin des années 1970, ses racines remontent aux années 1950, c'est-à-dire aux débuts de la culture de la musicale commerciale en Jamaïque. En effet, l'une des conditions essentielles de ce système date de cette période : l'habitude, qui domine toujours aujourd'hui, d'aller danser sur des disques passés par des *sound systems*, plutôt que sur de la musique jouée *live*. Ce trait est caractéristique de la Jamaïque : on ne le retrouve pas dans les pays avoisinants, en particulier dans les Caraïbes hispaniques. Pendant les années 1950, pour aller danser le samedi soir, un habitant de Santiago en République dominicaine allait là où on jouait du merengue à l'accordéon ; au même moment, à Kingston, les classes populaires allaient là où un *sound system* passait de la musique, avec son matériel, son personnel, ses habitués, et sa propre collection de disques. Dans les années 1950, celle-ci était essentiellement composée de singles de R&B venus des États-Unis – ce n'est qu'au début des années 1960, avec le ska, que commencera à émerger une musique populaire et commerciale spécifiquement jamaïcaine. Une conséquence de cette appétence jamaïcaine pour les *sound systems* fut que la créativité et la production musicales se concentrèrent principalement dans les studios d'enregistrement. Là aussi, le contraste avec la République dominicaine est frappant, puisqu'à

l'inverse l'industrie du disque y stagna jusque dans les années 1970. Un trait distinctif de l'industrie du disque en Jamaïque, depuis sa véritable émergence dans les années 1960, est que de nombreux disques furent produits moins pour le public de masse que pour les *sound systems*. Cette distinction est particulièrement vraie des différentes sortes d'« éditions spéciales » [les « *specials* »] faites sur demande et souvent enregistrées sur des disques en acétate qui s'usent rapidement à l'usage.

Cette préférence pour la production en studio et l'émergence, relativement tardive, d'une production musicale locale expliquent aussi l'engouement pour les reprises. Ainsi, beaucoup des premiers disques de ska, par exemple « My Boy Lollipop », succès de l'année 1964, sont en fait des reprises de chansons de R&B inconnues, rendues plus dynamiques grâce au rythme syncopé du ska. Étant donné l'absence, concrètement, de règles de *copyright* pour ces productions, et le plaisir d'écouter des interprétations locales de chansons étrangères, ces reprises ne furent mal vues ni sur le plan du droit, ni sur le plan esthétique. Cet intérêt pour les reprises continue jusqu'à aujourd'hui : un grand nombre de chansons de « lover's rock » des années 1980 reprennent en fait des chansons de R&B de l'époque, et une grande partie du dancehall contemporain emprunte librement à différentes sources.

Une première étape conduisant à l'usage actuel des *riddims* fut franchie quand, au début des années 1960, Clement « Coxson » (ou « Coxsonne ») Dodd, producteur et fondateur de Studio One, commença à faire chanter des artistes comme Larry Marshall par-dessus un disque importé

(Barrow & Dalton, 2001 : 100). Mais l'évolution la plus importante fut l'accession du *deejay* (DJ) au rang d'artiste à part entière. Au début des *sound systems*, il arrivait au DJ de crier dans son micro pour encourager les danseurs et s'acclamer [« *big up* »] lui et le *system*. Dans les années 1960, ces interjections commencèrent à être stylisées et valorisées pour elles-mêmes, notamment quand les DJs les posaient sur des enregistrements instrumentaux. L'art du DJ et la pratique de l'interprétation vocale [*voicing*] sur des *riddims* devinrent alors courants et appréciés. En conséquence, le terme de « DJ » – ce qui peut être source de confusions – en est venu à désigner de façon générale le vocaliste, ou « l'artiste », plutôt que le *selector* ou (sens que nous adoptons parfois dans cet article) le « disc-jockey », celui qui choisit et passe les disques. L'étape suivante fut alors d'enregistrer en studio les parties vocales des DJs. Il semble que le premier à le faire fut King Stitt à la fin des années 1960. Mais la principale figure associée à ce moment du développement du *riddim* fut U-Roy, en collaboration notamment avec le producteur King Tubby : ses interprétations vocales par-dessus les pistes instrumentales d'anciens tubes de rocksteady atteignirent le sommet des classements jamaïcains à partir de 1970 environ, et lancèrent la mode des disques de DJs. Cette vogue fut renforcée au début des années 1970 par Big Youth et Dennis Alcapone, et, plus tard dans la décennie, par Lone Ranger et Dillinger.

Cette évolution eut aussi pour corollaire, à partir de 1970 environ, l'habitude de mettre sur la face B d'un 45 tours une « *version* » instrumentale de la face A, au lieu d'un second titre. Il pouvait s'agir de

Figure 2 : Clement « Coxson » Dodd à la table de mixage de Studio One. Crédits : David Corio.

l'accompagnement instrumental, tout simplement, ou d'un *remix* « léger », avec des instruments, et même certains passages vocaux³. L'un des produits de cette évolution fut le *dub* (à ne pas confondre avec les *dub plates* ou la *dub poetry*) – un *remix* entièrement original dans lequel un ingénieur du son comme King Tubby, Lee « Scratch » Perry ou Scientist remanie entièrement le son au moyen de différents effets : contrôle des volumes, réverbération, *delay*. Dans le cadre de cet article, cependant, les faces B directement instrumentales, et l'usage

qui en a été fait, offrent plus d'intérêt. Dès les années 1960, voire avant, les *selectors* des *sound systems* comprirent que le public aimait chanter sur la face B. Plus important, ces faces B furent rapidement utilisées par des DJs comme U-Roy avant tout comme fond pour poser leur propre voix, avec pour résultat de donner au public le plaisir d'entendre des chansons familières interprétées d'une façon inédite (sur ce point, voir par exemple Katz, 2003 : 166-167). Comme le remarquent Barrow & Dalton (2001 : 275) :

La méthode du *riddim*...

Tout au long des années 1970, les producteurs ont réutilisé leurs titres à succès en demandant à des *deejays* ou des musiciens d'en faire des variations sur thème, à partir de la même piste rythmique. Il leur arrivait aussi parfois de replonger dans le passé, en particulier l'ère du rocksteady, et de sortir leur propre version des rythmes de leurs prédécesseurs.

En 1980, le format « *riddim*-plus-partie-vocale » centré sur le DJ, était devenu, en Jamaïque la principale forme de musique populaire, qu'il s'agisse des disques ou des DJs « toastant » [*toasting*] *live* sur un *riddim*. Bien entendu, la grande majorité des Jamaïcains connaissait et appréciait le reggae classique, « *roots* », de Bob Marley, Jimmy Cliff et autres, dont la forme était plus conventionnelle : une « chanson » combinant mélodie chantée, progression harmonique étendue, et, souvent, insertion de ponts. Néanmoins, depuis la fin des années 1970, ce reggae avait pris un tour plus international, qui ne correspondait plus à ce que les nouvelles générations de Jamaïcains préféraient écouter, ou qu'ils étaient susceptibles d'entendre quand ils allaient danser le samedi soir. La norme, c'était plutôt le « dancehall » – mot ancien, utilisé désormais pour parler l'art du DJ, orienté vers la performance *live*. Dans le dancehall, un chanteur, Yellowman par exemple, déclamait [*would voice*] dans un style surtout orienté sur le texte. Le chanteur posait ainsi sur une mélodie plutôt simple (en général, d'une ou de deux notes), par-dessus un *riddim* familier du public. Ce système dominait le marché du disque,

mais aussi le *live* : pendant une performance, des aspirants DJ faisaient la queue pour poser « au mic' » [*pon de mike*], tandis que le *selector* passait encore et encore le même vieux *riddim*. Au début des années 1980, cet esprit de compétition qui s'exprimait autour du *sound system* s'étendit aux disques, les producteurs se précipitant pour sortir de nouvelles interprétations des *riddims* à la mode par différents DJs. En conséquence, comme l'écrivent Barrow et Dalton (2011 : 275) « en 1983, il était de fait devenu inhabituel pour un tube jamaïcain d'avoir une piste rythmique entièrement originale ».

Durant la première moitié des années 1980, ces *riddims* étaient le plus souvent la face B d'anciens disques produit par Coxson Dodd, chez Studio One, et, dans une moindre mesure, par Duke Reid, chez Treasure Isle. Les *riddims* de certains titres, parmi lesquelles « Real Rock », « Nanny Goat », « Mad Mad » et « General » (datant tous de 1967), ou « Heavenless », « African Beat » et « Full Up » (de 1968) furent ainsi utilisés sur un nombre incalculable de disques (la liste, incomplète, qu'on trouve sur *reggaeriddims.com* [disparu depuis*], site très utile et très informé, dénombre 269 disques utilisant le *riddim* de « Real Rock », et 249 pour celui de « Answer »). Les DJs pouvaient aussi utiliser des versions remaniées [*re-licks* – cf. note 3] et mises à jour de ces classiques, jouées par les propres groupes de Channel One. Leurs interprétations, marquées par l'influence du funk venu des États-Unis, tendent aussi à être

* On pourra en revanche consulter <http://www.riddimbase.org/riddimbase.php>, qui indique 344 titres pour « Real Rock » et 330 pour « Answer » (consulté le 27/02/2017).

♩ = 80

Orgue 1

Guitare 2

Basse

Exemple 1 : Le riddim « Real Rock ».

moins riches sur le plan sonore, et à réduire la progression harmonique originelle à un simple ostinato. Enfin, des chansons comme « Real Rock », instrumentales dès l'origine, se prêtaient particulièrement bien à leur réutilisation par les DJs. Ces *riddims* classiques utilisaient invariablement la pulsation familière du reggae classique, « roots » de Bob Marley, Jimmy Cliff, et autres : *skank* caractéristique à la guitare ou au clavier marquant le temps faible de chaque temps, et rythme « one drop » avec un coup de grosse caisse sur les deuxième et quatrième temps⁴.

Ainsi, en posant sur des *riddims* instrumentaux pré-enregistrés, les DJs comme U-Roy mirent en place le format de base de ce qu'on appellera plus tard le dancehall. Toutefois, le *deejaying* des années 1970 diffère sur plusieurs points du dancehall actuel, qui n'émergea vraiment sous sa forme moderne qu'au milieu des années 1980. Première différence, due à l'utilisation de *riddims* classiques : le *deejaying* se faisait alors sur un

morceau entier, et non sur un ostinato de deux ou quatre mesures. Vers la fin des années 1960, avant que les faces B instrumentales soient à la mode, ces morceaux pouvaient être uniquement instrumentaux, comme « Real Rock », ou comporter une partie vocale. Des DJs comme U-Roy, Dennis Alcapone ou Lone Ranger utilisaient souvent le morceau dans son intégralité, c'est-à-dire avec, le cas échéant, sa partie chantée, en insérant leur propre voix entre les vers de l'original⁵. Dans d'autres cas, les couplets étaient supprimés, mais les refrains conservés, ce qui permettait au DJ de les interpréter en « appel et réponse » [*call-and-response*⁶]. Dans ces versions DJ, les paroles, de même que les titres, étaient en général en rapport avec l'original. Parfois, il pouvait arriver que le DJ soit considéré non pas comme celui qui porte la chanson, comme c'est le cas dans le dancehall contemporain, mais comme quelqu'un qui suit celle-ci pour y insérer par endroits de courtes

paroles, des cris, et brochant ses vocalisations autour des couplets et/ou des refrains originaux.

Même quand la partie vocale de l'original était complètement supprimée, ou qu'elle était absente dès le départ, l'utilisation de la chanson entière pouvait contraindre le DJ à poser par-dessus des progressions harmoniques étendues. Ainsi, tandis que des morceaux couramment utilisés comme « Throw me Corn », « Real Rock », ou « Never Let Go » n'ont qu'un ostinato harmonique simple répété durant toute la chanson, d'autres, comme le très populaire « Satta-Masagana », ont des progressions harmoniques plus variées et même des ponts⁷. Les DJs de dancehall, incontestablement, « chantent », au sens où ils entonnent leurs paroles sur des notes définies (même si souvent il n'y en a qu'une ou deux) ; en ce sens, le dancehall se distingue du hip-hop, dont les paroles, la plupart du temps, sont plus dites que chantées. Pour autant, les DJs de dancehall ne cultivent pas nécessairement l'art de chanter, et les connaisseurs font en général la distinction entre DJs, « chanteurs » (comme, par exemple, Barrington Levy ou, bien sûr, Bob Marley), et « *singjays* », qui font les deux. (D'où, dans cet article, notre décision de retenir les termes émiques standards de « *toast* », « *voice* » [« partie (ou interprétation) vocale »/« poser »] et « *chant* » [scansion] pour décrire les techniques employées par les DJs).

Les DJs ont ainsi eu tendance, de la fin des années 1970 au début des années 1990, à poser une mélodie simple de deux ou trois notes, voire à simplement psalmodier, comme on peut le voir sur les exemples 2a, 2b, 2c et, avec un éventail légèrement plus étendu, 2d. Ces airs s'accordent sans

difficulté avec le genre d'ostinatos harmoniques couramment utilisés dans la plupart des *riddims* en reggae, qui alternent en général un accord majeur de tonique et l'accord ii, IV, V ou bVII. En mûrissant, le dancehall adopta progressivement la technique, apparue pour la première fois vers la fin des années 1960, consistant à utiliser des *riddims* spécialement conçus pour le *deejaying*. Beaucoup de ces *riddims*, comme nous l'avons dit, étaient des versions remaniées, minimalistes, avec des rythmiques plus marquées, de vieux *riddims*, ou de leur ostinato harmonique de base, en particulier ceux du studio Channel One et de ses groupes, les Revolutionnaires et les Roots Radics. Aux alentours de 1980, Coxson Dodd produisit de nombreuses versions remaniées de ses anciens *riddims* de chez Studio One. En parallèle, le style des DJs évolua du phrasé lâche, fragmentaire, d'un U-Roy et de ses contemporains vers le type de scansion plus rythmique, régulière, « en mesure », construite sur des mélodies semblables à celles de l'exemple 2. Cette sorte de phrasé, apparue dans les interprétations vocales de Lone Ranger pendant les années 1970, devint la norme au début de la décennie suivante chez des DJs comme Yellowman, Toyah et Eek-a-Mouse. On ne saurait à ce sujet sous-estimer l'influence du rap, d'autant moins qu'un titre aussi fondamental que « Rapper's delight », sorti en 1979, fut repris après seulement quelques mois par Welton Irie dans « Hotter Reggae Music » (1980).

Un événement particulièrement important dans l'histoire du *riddim*, comme beaucoup l'ont déjà dit, est la sortie en 1985 de « Under Mi Sleng Teng » de King (ou Prince) Jammy et Wayne

Ex. 2a

Ex. 2b

Ex. 2c

Ex. 2d

Exemples 2a, 2b, 2c, 2d : Quatre mélodies courantes de dancehall, typiques des années 1980 et du début des années 1990. 2a et 2b sont représentatifs de ce que l'on entend dans les couplets, et 2c et 2d, dans les refrains.

♩ = 90

« Charleston »

« Caisse claire »

Exemple 3 : Le riddim « Sleng Teng ».

Smith. Ce *riddim* fut créé sur clavier électronique uniquement – notamment, d’après certains, en adaptant un rythme préenregistré sur un Casio. La transcription de « Under Mi Sleng Teng », dans l’exemple 3, ne peut rendre justice à l’effet produit par ses timbres synthétiques (en particulier le timbre complexe de la basse). En plus d’être devenu le *riddim* de plus d’une centaine de chansons (*reggaeriddims.com* en compte 180*), plusieurs raisons font de « Sleng Teng » une œuvre séminale. Tout d’abord, ce titre renforça la tendance consistant à produire des *riddims* avec un ostinato court, au lieu de se servir de la face B d’anciens vinyles, dont la progression harmonique pouvait parfois poser problème. Ensuite, avec ses timbres prenants et entièrement inédits, « Sleng Teng » permit de rompre avec les vieux classiques rebattus de Studio One, dont la domination durant les années précédentes apparaissait comme une marque de conservatisme et même, de manière moins charitable, comme l’effet d’un manque d’imagination (sur ce point, voir Barrow et Dalton, 2001 : 261 et 275). Troisièmement, en popularisant le recours aux sons électroniques pour produire un *riddim* (marque de fabrique de ce qu’on appelle, au Royaume-Uni, le « ragga »), « Sleng Teng » montra qu’un aspirant producteur pouvait créer un nouveau *riddim* sans avoir à louer un studio et à payer des musiciens : il suffisait pour cela d’acheter ou de se procurer un synthétiseur à clavier, un séquenceur et une boîte à rythmes. Si, en dancehall, le sampling comme tel n’est devenu fréquent que tout récemment, l’utilisation des techniques numériques s’est

largement répandue avec les ordinateurs personnels, les logiciels de musique et la mise au point de synthétiseurs toujours plus perfectionnés. Si elle pose un problème aux grands studios comme Channel One, l’ère numérique a aussi permis une explosion du nombre de studios, grands ou petits. Corrélativement, la demande pour des musiciens capables de jouer au clavier s’est fortement accrue. (Enfin, en ce qui concerne l’interprétation vocale de Wayne Smith sur le *riddim* de Jammy, « Under Me Sleng Teng », il perpétue la tradition du dancehall consistant à adapter des airs et des expressions déjà existants. Ainsi, le refrain « *Under me sleng teng* » est une réélaboration de « *Under me fat king* » de Yellowman et « *Under mi Sensi* » de Barrington Levy.)

Riddims et partie vocale dans le dancehall moderne

Depuis la fin des années 1980, la scène dancehall n’a pas connu de mutation révolutionnaire, qu’il s’agisse du style, des pratiques relatives à la production et à la performance, ou d’autres dimensions encore. Il est ainsi possible de parler d’une période « moderne » relativement unifiée, dont le point de départ remonte à environ deux décennies. Comme auparavant, les chansons de reggae « *roots* » (qu’il s’agisse de classiques comme Bob Marley ou autres, ou de nouveaux artistes comme Beres Hammond) continuent d’occuper une niche spécifique dans le paysage musical. On les apprécie, on les juge indé-

* *Riddimbase.org* en dénombre 215 (consulté le 27/02/2017).

modables, on les passe toujours à la radio, dans les clubs et dans les soirées « rétro ». De plus, les *riddims* « roots » (comme l'exemple 1) et les titres « culture * » connaissent par intervalles des regains de popularité, et passionnent même les amateurs de dancehall « *hardcore* », le temps d'une saison ou deux. Il n'empêche que les goûts des nouvelles générations, les concerts, les clubs et les maisons de disques se tournent plutôt vers le dancehall contemporain (et le hip-hop venu des États-Unis).

Le système « *riddim*-plus-partie-vocale » continue à dominer le dancehall, que ce soit en concert, dans les clubs ou sur disque. Les événements *live* ont différentes formes, chacune caractérisée par une manière différente d'utiliser les *riddims*. Dans les *sound systems* de quartier, les aspirants DJs comme ceux dont la réputation n'est plus à faire peuvent passer l'un après l'autre « au mic' » pour poser sur des *riddims* pré-enregistrés. Toutefois, les *toastings live* de ce genre sont bien moins fréquents que dans les années 1970 et 1980, quand un DJ pouvait être étroitement associé à un *sound system* particulier, tel Ninjaman et le Killamanjaro *system*⁸. En *live*, un DJ pouvait être contraint de *toaster* sur n'importe quel *riddim* choisi par le *selector*, au lieu de choisir ou d'en apporter un lui-même. De leur côté, les DJs établis et qui se produisent sur scène sont en général accompagnés par des musiciens – classiquement, un joueur de batterie, un bassiste et un clavier – dont la fonction est de repro-

duire les *riddims* utilisés dans les enregistrements des morceaux interprétés. Alors que dans d'autres genres musicaux, le disque peut tenter de reproduire l'ambiance d'un *live*, c'est l'esthétique inverse qui domine dans le dancehall : un groupe essaiera d'imiter sur scène les effets de studio ou ceux du *selector*, par exemple le son d'un disque qu'on glisse en arrière [*rewind*] (ou qu'on fait « tourner en arrière » [*wheel back*] ou « remet » [*pulled up*]). La plupart du temps, dans un club ou dans la rue, la musique est jouée sur un *sound system*, et le *selector* peut décider de jouer un pot-pourri de reggae « roots », de dancehall contemporain, ou de *remixes* faits sur demande de ces différentes chansons (il y ajoute aussi souvent du hip-hop, du R&B, voire du disco). Souvent, le *selector* va faire du « jonglage » [*juggling*] : jouer et mêler une sélection de morceaux ayant tous le même *riddim*. Un autre format *live* est la pratique, tout à fait unique, du *sound clash*, consistant à mettre en compétition des *sound systems* jouant en général leur *dub plates* : des disques de courte durée, faits sur demande (et traditionnellement en acétate) sur lesquels un DJ chante une section d'un de ses titres les plus connus, avec la même mélodie et le même *riddim*, mais avec de nouvelles paroles acclamant le *sound system* qui a acheté la *dub plate*⁹.

Les disques eux-mêmes ont plusieurs formats. Le classique single 7" [7 pouces], avec une face B instrumentale, est encore largement diffusé en

* Dans le contexte de la musique jamaïcaine, le terme « culture » désigne tout ce qui touche à la construction d'une identité collective et revendicatrice des descendants d'esclaves : préoccupations culturelles bien sûr, mais aussi spirituelles, sociales ou politiques. Le terme est très associé à l'influence du mouvement Rastafari, ainsi qu'au reggae dit « roots » des années 1970.

Jamaïque de nos jours. Comme auparavant (en tout cas dans une certaine mesure), ces disques sont principalement destinés aux *sound systems*, mais touchent aussi les DJs internationaux et les amateurs de reggae. Les cassettes, pirates ou non, ont été populaires dans les années 1980 et 1990, mais se font plus rares aujourd'hui. Les CDs, en Jamaïque comme ailleurs, sont plus fréquents. Ils sont édités par des labels étrangers (en particulier Greensleeves, au Royaume-Uni, et VP, à New York), des petits ou moyens producteurs jamaïcains tels que Penthouse, par des disc jockeys de *sound systems* ou de *mixtapes* et, *last but not least*, par des producteurs « pirates », sans autorisation. La plupart des CDs pirates sont des compilations de titres de différents artistes, parmi lesquels de nombreuses chansons sorties légalement seulement sur des singles 7" jamaïcains, et, par conséquent, souvent difficiles à trouver sous d'autres formats. Les CDs pirates, souvent sortis par les *sound systems* locaux ou des disc jockeys qui jouent en soirée, ont parfois la jaquette la plus complète, au sens où on y trouve souvent, à la suite du titre du morceau, celui du *riddim*, entre parenthèses. Souvent, les chansons sont regroupées par *riddims*, de telle sorte que lorsque le disque passe, l'effet est semblable au « jonglage » [*juggling*] des performances *live*. Ces CDs, normalement, ne contiennent qu'à peu près une minute de chaque morceau, si bien qu'un même disque peut avoir soixante à soixante-dix titres. Greensleeves, VP et de plus petits labels éditent aussi de nombreux singles sur CD dédiés à un seul *riddim*, avec jusqu'à vingt chanteurs pour un même *riddim*. Ainsi, les CDs ou les albums avec un seul artiste, s'ils sont la norme dans la plu-

part des musiques populaires, sont l'exception en dancehall. Des artistes de premier rang comme Beenie Man et Bounty Killer peuvent enregistrer jusqu'à trente ou quarante chansons par an, mais ne sortir un CD entièrement de leur cru que tous les deux ou trois ans, le reste de leur production apparaissant dans différentes compilations.

Comme dans les années 1980, la grande majorité des chansons sont construites sur des *riddims* bien établis – c'est-à-dire un de ceux, une douzaine environ, qui sont populaires à un moment donné¹⁰. En général, on ne trouvera des chansons utilisant d'autres *riddims* que sur des CDs d'artistes individuels (et en particulier des plus importants, Buju Banton par exemple). Les *riddims* classiques tels que « Real Rock » et « Sleng Teng » conservent le nom des chansons qu'ils accompagnaient à l'origine, bien qu'occasionnellement une version remaniée puisse devenir suffisamment populaire pour elle aussi donner son titre au *riddim*. « Mad Mad », par exemple, est aussi connu sous le nom de « Diseases », « Johnny Dollar » et « Golden Hen », le nom de trois chansons dont la version de ce *riddim* ont bien marché. La plupart des *riddims* modernes, toutefois, sont composés indépendamment d'une chanson ou d'une partie vocale, et celui qui les crée leur donne un titre spécifique¹¹.

Les *riddims* peuvent eux-mêmes provenir de différentes sources. De vieux classiques comme « Real Rock » refont parfois surface, dans leur version originale ou dans une version remaniée par Coxson Dodd, King Jammy ou leurs successeurs. Toutefois, depuis le début des années 1990, le rythme propre au reggae « roots », avec son *skank* joué sur un tempo modéré (à peu près 60 battements par

minute), est devenu moins fréquent qu'un rythme 3+3+2 plus rapide, rendu populaire par la nouvelle génération de producteurs. Les plus importantes figures de celle-ci sont : Gussie Clarke, dont le studio hi-tech, Anchor Studio, est connu pour le brillant du son de ses productions, conçues en partie pour l'international ; le duo de vétérans Sly et Robbie, qui sont depuis longtemps passés de musiciens de studio de premier rang à producteurs de leurs propres *riddims* sur boîtes à rythmes et ordinateurs ; et, enfin, Bobby Digital, qui, formé comme ingénieur du son chez Jammy, devient producteur de *riddims* électroniques « roots » et de versions habilement remaniées pour les principaux artistes jamaïcains du moment. La fin des années 1990 vit l'ascension de producteurs comme Dave Kelly et Jeremy Harding, qui se sont spécialisés dans le *crossover* et le travail sur ordinateur. Le nombre de producteurs s'est récemment beaucoup élargi avec l'arrivée des petits studios numériques. Les compilations de Grensleves et de VP sont maintenant dominées par de jeunes producteurs tels que Stephen « Lenky » Mardsen, Donovan « Vendetta/Don Corleone » Bennett, et Cordal « Scatta » Burrell.

L'outil le plus populaire de ces studios numériques est le Korg Triton. On retrouve aussi fréquemment un autre clavier, l'Akai MPC, notamment quand il s'agit de composer des rythmes de batterie. Les programmes, tout particulièrement les séquenceurs et ceux qui font office de synthétiseurs (par exemple, Reason et Fruityloops) sont aussi de plus en plus utilisés. De même, les logiciels numériques multipistes comme Nuendo et ProTools, pour des raisons pratiques et financières, ont supplanté

les bandes analogiques, bien que la plupart des ingénieurs du son, des producteurs et des artistes jamaïcains trouvent le son numérique froid et dur comparé à celui des bandes, rond et chaud, tout particulièrement quand les performances sont enregistrées « à chaud » ou « tapent dans le rouge ». Les instruments acoustiques sont néanmoins toujours utilisés, et un producteur-batteur comme Sly Dunbar revendique fièrement le fait d'utiliser des batteries ou des toms à la place, ou en plus, de séquences et d'effets préprogrammés (sur ce point, voir Bradley, 2001 : 513).

En ce qui concerne la composition, le *riddim*, en général, précède la partie vocale, en particulier à l'époque moderne. Le plus souvent, un producteur (plus spécifiquement, un *beat-maker* ou « faiseur de rythme », c'est-à-dire quelqu'un qui « construit » des *riddims*, par opposition à celui qui paie pour un créneau dans un studio ou du matériel) crée un *riddim*, puis passe un contrat avec un DJ pour que celui-ci pose sa voix dessus. Le DJ, en général après avoir écouté le *riddim*, vient avec une chanson, c'est-à-dire des paroles et un air. Les DJs sont identifiés à leurs paroles, même si certains couplets, notamment dans le cas de chanteurs prolifiques comme Bounty Killer, sont parfois écrits par un autre, ou parfois ouvertement créés par un producteur/compositeur (Dave Kelly, par exemple). Il est aussi possible, dans le cas de *riddims* particulièrement populaires et en vogue, qu'un DJ passe un contrat avec un producteur pour poser sur la chanson, avec éventuellement des clauses plus favorables à ce dernier.

Le système « *riddim*-plus-partie-vocale » engendre son propre marketing, avec ses règles bien à lui.

La méthode du *riddim*...

Comme cela a été dit plus haut, la plupart des chansons, en Jamaïque, sortent, au départ du moins, en singles 7" (exportés aussi à l'étranger pour les *selectors* et les connaisseurs), et/ou en compilation sur CD, parmi lesquelles les singles consacrés à un seul *riddim* produits par Greensleeves et VP. Bien que les singles soient principalement achetés par les *sound systems* plutôt que par des individus, les ventes aux *sound systems* peuvent facilement dépasser les deux mille unités, et donc apporter un profit appréciable pour des disques relativement peu coûteux à produire. Le marketing dans ce domaine dépend de nombreux facteurs et de différentes stratégies. Un label comme Greensleeves peut décider de limiter le nombre de chansons produites à partir d'un *riddim* donné, afin de promouvoir une chanson particulière et son CD. L'apparition de restrictions de ce type semble remonter au moins à certaines chansons de Elephant Man (par exemple « Pon de River »), dont les *riddims* lui étaient effectivement propres. De même, « Selecta », sur *jamrid.com*, remarque que le label Penthouse ne sort que rarement plus de cinq chansons pour le même *riddim* :

Je crois que c'est une stratégie délibérée. Quand vous avez une écurie, que vous construisez des artistes, comme Germain avec Buju, il est probablement plus malin de ne pas mettre trop d'artistes sur le même *riddim*. En effet, quand on passera le *riddim*, le temps devra être divisé entre les différentes pistes. Si vous en avez douze ou quinze, chacune ne sera jouée que très peu de temps, en particulier à la radio. Les gens ne pourront pas découvrir un artiste s'il ne passe que quelques secondes comme si on était dans une sorte de megamix¹².

Bounty Killer formule, d'un point de vue marketing, les mêmes réserves au sujet du trop grand nombre de chansons pour un même *riddim* :

Avoir dix types pour un même rythme raccourcit l'espérance de vie de ta chanson, parce qu'il faut la jouer moins longtemps pour que le suivant passe à son tour [dans un « jonglage » en club]. Si t'es seul sur le rythme, on joue ta chanson jusqu'à ce qu'on en ait assez. Et si on veut de nouveau entendre ce rythme, on doit rediffuser ta chanson¹³.

Enfin, la vogue des CDs autour d'un unique *riddim* est aussi source de problèmes dans la mesure où, selon certains, elle rabaisse la qualité du marché en écartant des artistes individuels plus intéressants – mais d'autres avancent que cette pratique engendre un climat d'émulation créatrice tout à fait appréciable.

Style et structure

De même que les timbres des *riddims* peuvent varier, leur structure rythmique, en dancehall, est composite et moins standardisée que les rythmes typiques de merengue, de salsa ou de reggae « *roots* ». Ainsi, « Clappas » (2003) fait penser à des triolets de swing, « Military » a le rythme d'une marche, et « Joyride » sonne comme une polka à tempo modéré. Néanmoins, dans la période allant de 1990 à 2003, la plupart des *riddims* fonctionnent sur un 3/3/2 et un tempo entre 90 et 110 battements par minute (quoique plusieurs chansons de ces dernières années soient plus rapides). Ce rythme est bien moins présent dans le reggae « *roots* » standard, mais on peut le retrouver dans le mento du milieu du siècle. Dans les

faits, le rythme du *riddim* en dancehall est bien plus proche de la soca jouée à Trinidad, quoique celle-ci soit d'habitude plus rapide (entre 130 et 160 battements par minute). L'exemple 4 donne le squelette d'un *riddim*-type de dancehall, dans une version minimaliste caractéristique des années 1990. La grille de l'exemple 5, elle, décrit

le motif rythmique standard d'un *riddim* de la fin des années 1980 et du début des années 1990 (« Bam Bam », par exemple). Ce motif deviendra le rythme de base du reggaeton – le dancehall commence en effet à devenir à cette époque extrêmement populaire à Panama, New York et Porto Rico.

	1			2			3			4		
Grosse caisse	X			X				X			X	
Caisse claire							X					X
Charleston	X		X		X		X		X		X	

Exemple 4 : Le riddim-type en dancehall.

De nombreux *riddims*, plutôt que de répéter indéfiniment les mêmes ostinatos, sont composés de deux ou trois sections différentes, pendant lesquels des instruments apparaissent ou disparaissent¹⁴. Ces sections peuvent être modifiées et répétées de différentes manières pour aller avec telle ou telle partie vocale. Typiquement, certains « instruments » disparaissent pendant les couplets et réapparaissent durant les refrains, mais ces dispositifs sont souvent irréguliers. En général, prolongeant par là une pratique associée au dub, la forme est enrichie, voire construite en superposant ou en retirant différentes couches tout au long du morceau. De nos jours, des producteurs comme Lenky Marsden peuvent créer des versions de leurs *riddims* (le « Diwali », par exemple) adaptées pour chaque chanson, en rajoutant des lignes mélodiques répondant à celles du chanteur, et ponctuant certains pas-

sages spécifiques par des silences ou d'autres effets, à la façon d'un « *stop-time* ». Quelques *riddims* mettent au premier plan des instruments acoustiques : « Drum Song » par exemple, avec des percussions dans le style « nyabinghi », ou « Equinox » et le couinement de sa guitare aux cordes en nylon. Plus fréquents cependant sont les *riddims* faisant entendre, à la suite de la révolution initiée par « Slang Teng », un son électronique et futuriste.

Depuis le début des années 1990, un grand nombre de *riddims*, comme « Punnany » « Pepper Seed » ou « Mud Up », offrent un son minimaliste : la plupart du temps, les percussions dominant, quand le *riddim* ne s'y limite pas. Toutefois, beaucoup d'autres *riddims*, en particulier ces dernières années, font entendre une texture plus élaborée, plus dense, plus riche. Ils

La méthode du *riddim*...

sont par conséquent assez difficiles à coucher sur partition, mais l'exemple 4 permet de se faire une idée du type de sonorités en jeu. Il s'agit d'une transcription schématique d'un des *riddims* les plus populaires, le « Diwali ». Comme pour la transcription de « Sleng Teng » (exemple 3), il n'est pas possible de faire sentir sur papier à quoi

ressemblent les différents timbres synthétiques des instruments. D'autres *riddims* ont une texture plus simple et des accroches plus facilement reconnaissables, comme c'est le cas de « Bam Bam », rendu célèbre surtout par Chaka Demus et les Pliers dans « Murder She Wrote », avec son riff de guitare : // : *fa fa - do mi♭ do mi♭-://*.

	1				2				3				4			
Grosse caisse	X				X				X				X			
Caisse claire				X			X					X			X	
Charleston	X		X		X		X		X		X		X		X	

Exemple 5 : Rythme de batterie standard pour un morceau de dancehall de la fin des années 1980 et du début des années 1990.

La structure des chansons de dancehall mériterait une étude plus ample que celle que nous pouvons proposer ici. Nous pouvons néanmoins nous limiter à quelques remarques d'ordre général. Tout d'abord, la plupart des titres de dancehall alternent couplets et refrains. Avant les années 1990, quand seul un petit ensemble de mélodies relativement simples était à la mode (voir l'exemple 2), le couplet et le refrain pouvaient ne présenter aucun contraste – la seule différence résidant par conséquent dans la répétition pour le refrain de la même phrase accrocheuse (comme dans « Under Mi Sleng Teng »). Les productions plus récentes, particulièrement celle des années 1990, sont en général plus contrastées, avec une structure plus nettement définie. Les couplets seront typique-

ment déclamés sur une mélodie simple et statique, faite d'une ou deux notes, tandis que le refrain sera plus mélodique, parfois chanté à la fois par le DJ et un chœur, souvent doublé par un synthétiseur afin de donner plus de contraste.

Dans les années 1970 et 1980, le phrasé des chansons de DJs pouvait fortement varier en longueur, reflétant le caractère informel et spontané du *toasting live* en soirée. À la fin des années 1980, la structure des chansons devint plus régulière, alternant en général des couplets puis des refrains de huit ou seize mesures. Cette tendance reflète probablement le fait que le *dancehall* commence à cette époque à s'orienter davantage vers la production de disques, les grandes villes de la diaspora jamaïcaine ou d'ailleurs rendant ceux-ci de plus en

♩ = 97

« Gargouillis »

« Tambourin »

Battement de mains

« Cordes »

« Basse/Batterie »

Répété 4 fois. Ensuite 4 fois avec :

« Cordes »

Basse

Exemple 6 : Le riddim « Diwali ».

plus rentables. Ainsi, à mesure que le disque-marchandise devient la priorité des producteurs, les DJs s'éloignent des *sound systems* et passent de plus en plus de temps dans les studios. De nos jours, ce sont les *selectors* qui prennent le micro, tandis que les DJs sont devenus des artistes de studio à plein temps, qui donnent des concerts en association avec des chanteurs et des groupes pour les accompagner.

Des chansons utilisant le même *riddim* peuvent être très différentes entre elles. Leur thème, leur style, et plus généralement leur tournure entière

peuvent varier. Il suffit pour s'en assurer d'écouter n'importe quelle compilation de variantes sur un même *riddim* ou de « jonglage » [*juggling*] sur CD pirate.

On peut ainsi obtenir à partir d'un même *riddim* (en l'occurrence, « Diwali ») un titre exaltant et endiablé comme « Sufferer » de Bounty Killer, « Get Busy » de Sean Paul, grand classique des soirées avec son rythme chaloupé, ou un *crossover* pop, romantique et mélodieux comme le tube « No Letting Go » de Wayne Wonder (dont le *riddim* se fait discrètement entendre derrière les autres ins-

truments¹⁵). De même, un autre grand classique comme « Real Rock » sous-tend des chansons aussi différentes qu'« Armagideon Time » des Clash, avec son ton punk, et la reprise par Sanchez de la ballade « If I Ever Fall in Love » (cf. *infra*). Et il ne s'agit que de deux exemples parmi des centaines de variantes.

« Chanter faux » : l'indépendance de la voix et du *riddim*

Comme nous l'avons suggéré, l'un des traits les plus distinctifs et les plus spécifiques du système « *riddim*-plus-partie-vocale » est la relative indépendance des deux entités. Un même *riddim* peut être associé à plusieurs douzaines de parties vocales toutes différentes les unes des autres. Réciproquement, une même partie vocale peut être combinée avec différents *riddims* – « Jook Gal » de Elephant Man, par exemple, originellement associé à un *beat* de hip-hop anonyme produit par Lil Jon, fut remixé et réédité avec succès sur le *riddim* « Coolie Dance ». De même, comme cela a été dit plus haut, les DJs peuvent sur scène se retrouver obligés de poser sur un *riddim* à la mode choisi par le *selector*. En outre, les CDs de *remixes* associent souvent les parties vocales avec des *riddims* différents, et ces disques circulent beaucoup – notamment quand ils sont clandestins. Bien souvent, ces *remixes* mettent à profit les parties vocales *a capella* enregistrés comme pistes vocales par-dessus un *riddim* ou sur une *dub plate*, mais ces *remixes* circulent ensuite de façon indépendante, le plus souvent hors de contrôle du DJ.

Un signe particulièrement révélateur de la mutuelle indépendance du *riddim* et de la partie vocale est la façon dont chacun peut parfois sonner « faux » par rapport à l'autre. Le plus souvent, ce phénomène résulte du fait que le DJ prend telle ou telle variante des mêmes mélodies élémentaires, comme dans l'exemple 2, et que celle-ci peut ne pas parfaitement se marier avec les accords et la tonalité du *riddim*. Comme nous l'avons vu plus haut, les DJs dans les années 1980 ignoraient en général les progressions harmoniques étendues des *riddims* extraits de morceaux comme « Satta-Masagana ». Même quand les *riddims* plus récents basés sur des ostinatos harmoniques simples devinrent la norme, des irrégularités pouvaient apparaître. Ainsi, Papa San, dans « Dancehall Good to We¹⁶ » (1991) emploie un air simple proche de celui de l'exemple 2c, construit manifestement sur une tierce majeure; le *riddim*, en revanche (« Just be Good to Me ») est en mineur plutôt qu'en majeur, alternant clairement entre l'accord mineur de tonique et celui de sous-dominante.

Une autre anomalie courante, mais différente, est celle qu'on peut notamment entendre dans le très populaire *Mr. Mention* de Buju Banton (1993). Dans cet album, Buju Banton utilise, pour certaines de ses chansons, des variantes de la mélodie transcrite dans l'exemple 2d. Cette mélodie implique clairement la tonalité de *do* majeur, et Buju Banton la chante ainsi (avec les transpositions appropriées) sur d'autres titres de l'album. Dans « Woman no Fret », la mélodie est aussi chantée avec *do* comme point de départ et note centrale de tout l'air, mais le *riddim*, lui (à savoir le classique « Nanny Goat ») est un ostinato dont la

tonalité est celle de l'original, Fa majeur, avec une progression harmonique I, I, IV, V. Certes, la note centrale de la mélodie, *do*, constitue le cinquième degré de la gamme de Fa majeur, et si Banton, un chanteur plus « musicien » que beaucoup de DJs, l'a choisie, c'est probablement parce qu'elle rentrait dans sa tessiture et était suffisamment consonante. Pour l'auditeur, cependant, le résultat produit peut paraître étrange – on peut s'en rendre compte en jouant l'exemple 2d au piano tout en l'accompagnant avec la suite d'accords / F / B $\flat$ C7 F - / . Dans ce cas, comme dans bien d'autres, Banton a tout simplement appliqué cette mélodie de son répertoire à une tonalité qui lui semblait à peu près et suffisamment consonante¹⁷.

Enfin, une troisième forme d'irrégularité est celle que l'on peut trouver, par exemple, dans plusieurs chansons de Shabba Ranks – dont on peut dire, sans lui faire injure, qu'il est plutôt cavalier quand il s'agit de chanter juste relativement à l'accompagnement. Ainsi, dans « Fist-a-ris¹⁸ », Shabba commence, au début, par chanter l'air de la chanson – une mélodie simple ressemblant à celle de l'exemple 2a – en accord avec la tonalité du *riddim* (un ostinato très clairement en La majeur, joué sur basse et clavier). Mais ensuite, Shabba dérive vers l'aigu : *si* bémol, puis *si*, pour finalement, à la fin de la chanson, chanter en Do majeur, alors que le *riddim* continue imperturbablement son ostinato en La majeur.

Dans certains cas, ces irrégularités ne sont pas dues à la partie vocale d'un unique DJ, mais apparaissent quand la partie chantée est plus complexe. Par exemple un refrain à deux ou trois voix qui, relativement au *riddim*, peut apparaître dissonant

pour une oreille habituée au système tonal occidental¹⁹. Ou encore, quand un producteur faisant un *remix* (surtout quand celui-ci est clandestin) associe (mal) une partie vocale *a capella* avec un *riddim* joué dans une tonalité différente. D'autres fois, bien que le disque semble être officiel, la combinaison du *riddim* et de la partie vocale reste énigmatique.

Des incompatibilités peuvent aussi se produire dans les reprises d'une chanson. Ainsi, « If I Ever Fall in Love » de Shai, dans sa version d'origine *a capella*, est clairement construite autour d'une progression harmonique étendue (les accords du refrain progressent clairement d'après une tonalité en *si* bémol mineur : G $\flat$ - F - G $\flat$ - F - G $\flat$ - F - B $\flat$ sus4 - B7...). Mais Sanchez, dans sa reprise du titre, tout en chantant la mélodie de façon suffisamment correcte, l'associe au motif harmonique du *riddim* « Real Rock », avec son ostinato simple (et ici tonalement incongru) B $\flat$ (majeur) - A $\flat$ - B $\flat$ - A $\flat$ (voir l'exemple 1²⁰).

Notre but ici n'est pas d'entamer une discussion concernant l'esthétique propre au dancehall, mais seulement de montrer comment une certaine tolérance pour la « dissonance » illustre et dans le même temps rend possible une relative autonomie entre *riddim* et partie vocale. Pour être efficaces, les deux doivent aller ensemble sur le plan du tempo, de la structure de la phrase et, *idéalement*, de la tonalité. La tolérance envers les « incompatibilités » tonales rend possible et résulte de la pratique consistant à associer *riddims* et parties vocales ayant chacun des origines, des utilisations et parfois des tonalités indépendantes.

L'esthétique du *riddim*

Le « système *riddim* » et sa façon bien particulière de construire une chanson ont engendré une esthétique autonome, avec ses propres normes et débats. Cela apparaît clairement quand on se penche sur le discours émique des fans, des critiques, des journalistes ou encore des bloggeurs. Ce discours comporte plusieurs catégories. La première est celle des débats concernant les *riddims* ou les parties vocales elles-mêmes. Entrent dans cette catégorie les discussions au sujet des DJs et des interprétations vocales. Ces discussions butent souvent sur la difficulté à décrire – en mots ou sur une transcription – les nuances expressives propres à cet art. Ainsi, dans certains contextes, certains se focalisent trop sur le sens des paroles, alors que pour les danseurs la valeur rythmique de celles-ci peut être plus importante que leur contenu sémantique. En ce qui concerne les *riddims*, les commentaires des fans et des bloggeurs ont pour objet de les louer ou de les critiquer – quelques extraits de fanzines peuvent donner une idée de la teneur des propos échangés :

[Le *riddim* « Ching Chong »] se jette dans un mélange bouillonnant de coups d'archet et de percussions déchaînées, ce *riddim* est un *crossover* parfait, dans la veine de Dave Kelly : impeccable, débridé, avec juste ce qu'il faut de côté « *rude bwoy* » pour rappeler la merde à Kingston. La première fois que j'ai joué ce *riddim*, c'était en continuité avec le « Fiesta », et ça s'est déroulé sans problème. Tous les accros à la piste vont aimer les airs *hardcore* de ce *riddim* et les masses fans de *crossover* ne cilleront pas quand vous le passerez à la suite du Diwali²¹.

Les titres suivants proposent des variantes du tout nouveau « Boasy Gal ». Ce *riddim* est l'un des plus popu-

lares actuellement en Jamaïque. C'est l'un des plus demandés, et il électrise à ce point les foules sur les pistes qu'il a engendré une nouvelle danse, le « Boasy Gal ». Il y a même une compétition sur toute l'île pour élire le meilleur danseur de « Boasy Gal²² ».

À un second niveau, le discours esthétique des amateurs porte sur le système « *riddim*-plus-partie-vocale » dans son ensemble. On peut considérer qu'il s'agit là d'une branche d'un débat plus général portant sur le dancehall : celui-ci enthousiasme les fans, par définition, mais il est aussi la cible de nombreux détracteurs (notamment des Jamaïcains plus âgés) qui soulignent sa vulgarité, son sexisme, son homophobie obsessionnelle et son culte de la violence. Ces critiques se concentrent sur un certain nombre de points, pour la plupart développées par Lloyd Bradley dans sa somme, esthétiquement conservatrice, *This is Reggae Music* (Bradley, 2001).

Bradley cite ainsi le chanteur Dennis Harris, pour qui le dancehall n'est rien de plus qu'une période « karaoké » du reggae :

Finie, l'idée de faire un groupe, finie l'idée d'apprendre à maîtriser un art [...] suffit juste d'acheter un Casio, de le brancher dans son studio et de raconter ce qui vous passe par la tête [...] Tout le monde avait les mêmes programmes, y'avait plus aucun groupe pour insuffler quelque chose d'autre [...] [Au sujet des *riddims* :] Ils ne les retravaillent même plus, comme on faisait avant. Plus de nouvelle piste qu'on construit et qu'on pose sur un *riddim* : c'est devenu tellement minimaliste qu'en fait c'est exactement la même chose [...] [Il suffit juste] d'un playback, d'un micro, et d'un type pour raconter n'importe quelle connerie. (*Ibid.* : 501-502)

Bradley cite aussi de façon extensive Gussie Clarke, producteur important de dancehall mais

qui reprend les critiques habituelles vis-à-vis de la place prise par le *riddim*. En effet, le système consistant à faire chanter des douzaines de DJs sur le même *riddim* engendre selon lui une perte de créativité, et une situation où l'on a plus de suiveurs que de créateurs, de reproducteurs que de producteurs, de *versions* que d'originaux. En découle aussi, d'après Gussie Clarke, un esprit de compétition qui ne favorise pas l'originalité, mais la décadence :

Avec toute cette compétition, la seule façon de l'emporter sur un autre est d'aller encore plus loin. Ça ne signifie pas écrire de meilleures chansons, parce que faire de bonnes chansons n'est pas ce qui compte. Les *riddims* deviennent de plus en plus rudimentaires, et les paroles sur les nouveaux albums se limitent de plus de plus à des histoires de flingues, de cul [*slackness*] et d'autres trucs du même genre. (*Ibid.* : 501-511)

Bradley continue en citant Sly Dunbar quand celui-ci déplore le fait que les synthétiseurs et les techniques numériques ont amené dans leur sillage une masse de producteurs sans aucune pratique musicale et dépourvus de talent comme de créativité (*Ibid.* : 512-513). L'un des auteurs de cet article, Marshall, a pu étudier Mikey Irving pendant une séance d'enregistrement et ce producteur basé à Kingston semble partager le point de vue de Dunbar, du moins en ce qui concerne l'absence de pratique musicale, tout en reconnaissant que l'esthétique du dancehall repose en effet sur des approches moins conventionnelles du rythme, de l'harmonie et de la forme. « Le problème avec ce genre de musique, dit-il en référence au dancehall contemporain et au hip-hop, est que vous devez faire semblant d'être ignare. »

Comme on peut l'imaginer, beaucoup (parmi lesquels Bradley) répondent du tac au tac en mettant en avant les qualités propres au système *riddim*/partie vocale. Ainsi, certains méprisent les DJs parce qu'ils ne feraient que chanter sur des *riddims* déjà prêts, sans aucune forme de créativité; or dire cela est oublier que les principaux DJs sont incroyablement prolifiques, enregistrant trente à quarante chansons par an (sans compter des douzaines de *dub plates*). Le public prend un plaisir spécifique à entendre successivement sur le même *riddim* différentes parties vocales, radicalement distinctes les unes des autres, notamment quand cela crée en club un *groove* continu. Chanter sur différents *riddims* donne aussi au DJ un plaisir particulier. Comme le dit un certain « Nathan » sur le forum de *versionist.com* [disparu depuis] : « Personnellement, je prends mon pied quand je sais que je peux aller sur scène et chanter sur n'importe quel *riddim*. C'est là que je suis bon, c'est ma musique. »

Un autre mérite du système régulièrement mis en avant par les fans est sa nature foncièrement démocratique. Des DJs amateurs, inconnus, débutants peuvent rivaliser en un même lieu avec les stars les plus connues. Personne ne peut se cacher derrière le talent de son producteur, s'appuyer sur son apparence, ou sur l'industrie musicale, pour faire sa promotion. Comme l'écrit un fan sur *futureproducers.com* :

Le dancehall est ce qu'il est parce que tous les artistes peuvent poser leurs paroles sur n'importe quel *riddim*. Et, parfois, un artiste moins connu peut avoir le prix [*to have the big tune*] même si Beenie [Man] ou Bounty [Killer] sont sur le même *riddim*. C'est pour ça que la compétition dans le dancehall est plus équitable que dans le hip-hop.

Dans son livre, Bradley décrit comment cette dimension populiste se retrouve partout dans la scène dancehall et ses *sound systems* :

La beauté du *deejaying* a toujours résidé dans la possibilité, pour un talent, de se révéler sans avoir à investir : même dans les plus petits des *sound systems*, il va y avoir des types enthousiastes pour demander « Tu veux pas me laisser le micro ? » Il suffit d'avoir des paroles, de la dextérité verbale, un esprit vif, et de pouvoir maîtriser un *riddim*. Pas besoin d'avancer du cash pour louer un studio ou pour payer des musiciens. Pas besoin, comme ce serait le cas normalement, d'être soutenu par un producteur. Et pour ce qui est des auditions, le public suffisait vite à te faire comprendre si t'étais un tocard. Dans les faits, à peu près n'importe qui pouvait se manifester et avoir sa chance, et si un nouveau au coin de la rue commençait sérieusement à déménager, on lui proposait très vite autre chose, et à partir de là y'avait plus qu'un (petit) pas jusqu'au studio. (*Ibid.* : 504)

À supposer même que le recyclage d'un *riddim* soit « non-crétif », ce recyclage permet de mettre en valeur l'originalité et la singularité des interprétations vocales d'un artiste par rapport aux autres. L'un des plaisirs propres au système *riddim*/partie vocale est d'entendre comment différents DJs traitent le même matériau. En ce sens, la réutilisation des *riddims*, loin d'être une conséquence malheureuse du système, en est au contraire l'un des fondements. Comme le dit un autre fan sur *futureproducers.com* :

J'aime écouter différents artistes sur le même *riddim*. À mon humble opinion, ça fait partie du dancehall, et ça doit le rester. Je veux pouvoir écouter Capleton, Ele, Assassin, Mega Banton, Cecile, Wayne Marshall et tous les autres chanter sur le même *riddim*. Et après, pouvoir dire : « *Pull it up* [Remets ça], *selecta* ! »

Propriété et *copyright* dans le système *riddim*/partie vocale

Si la manière de construire un morceau, dans le système « *riddim/voicing* », est unique, elle a aussi engendré et accompagné une conception tout à fait originale des notions d'auteur et de propriété, rendue manifeste par les attitudes populaires et les pratiques en terme de *copyright*. À la surface, la large diffusion des *riddims* peut être vue de trois façons. Premièrement, comme un système de contrats, de licences, *etc.* juste, bien ordonné et bien régulé ; deuxièmement, le répertoire des *riddims* semble faire office de communs créatifs [*creative commons*], avec derrière une culture jamaïcaine anti-matérialiste du partage. Troisième impression, enfin : celle d'un état de nature hobbesien, où les droits de propriété et les profits se règlent, au mieux, de façon informelle, et le plus souvent au revolver. Ces trois lectures du phénomène ont chacune leur part de vérité. La réalité, toutefois, est bien plus complexe.

Le *copyright* de la musique en Jamaïque, comme le système *riddim*/partie vocale et la musique populaire en général, a connu plusieurs phases depuis les années 1950 (Larissa Mann retrace dans son livre [2000] les grandes étapes de cette évolution). Comme on l'a vu plus haut, la musique populaire, en Jamaïque, et la culture qui lui est associée, se sont très largement construites, depuis les années 1950, autour des *sound systems*, de leur compétition et de leur utilisation des vinyles. Dans ce cadre, posséder un catalogue et avoir l'exclusivité dessus était essentiel. Mais cela n'aboutit pas pour autant à la mise en place d'un *copyright* protégé-

geant les productions originales. Le moyen utilisé pour parvenir à ce but était d'avoir en sa possession des disques de R&B inconnus, que les autres *sound systems* ne pourront pas identifier.

Les années 1960 virent une augmentation considérable de la production de disques à petite échelle, en particulier du ska et des reprises de chansons américaines. Ces productions pouvaient se présenter sous la forme d'un acétate destiné à un *sound system* particulier, d'un lot de cinquante ou cent singles destinés à un grand nombre d'entre eux, ou d'une édition plus importante encore, pour le grand public. Comme le montre Mann, de nombreux facteurs ont freiné l'application de règles régissant le *copyright*. Pour un gouvernement ayant déjà du mal à faire respecter la loi et à maintenir l'ordre, le *copyright* n'était pas la priorité. Par ailleurs, la loi régissant le *copyright* en Jamaïque était obsolète – techniquement, il s'agissait d'une reprise du *British Copyright Act* de 1911, qui ne pouvait prendre en compte les récentes évolutions de la technologie et des pratiques. L'attribution d'une composition à un auteur et celle des droits de propriété était, de plus, souvent difficile, et de façon générale les musiciens y étaient indifférents. La plupart n'y connaissaient pas grand-chose, n'imaginaient même pas qu'ils pouvaient recevoir des droits, et par conséquent faisaient des disques avant tout pour le prestige, l'argent de poche, et les opportunités que cela pouvait apporter. Les disques n'étaient donc pas attribués à tel ou tel musicien, qui en général travaillait sur commande pour différents studios, mais au producteur et/ou au *sound system* qui passait leur musique (ce qui revenait souvent au même, dans la mesure où il

s'agissait fréquemment de la même entité commerciale). Souvent, les *sound systems* gardaient secrète l'origine de leurs disques afin de maintenir leur exclusivité²³. De leur côté, les producteurs s'attendaient à gagner de l'argent non pas par l'intermédiaire de leurs droits sur les chansons de leur catalogue, mais, plus directement, par la vente de leurs propres disques et les entrées dans les *sound systems*. La Jamaïque n'ayant en outre signé aucune convention internationale sur le *copyright*, les producteurs locaux pouvaient sans problème sortir des reprises de R&B américain, et n'avaient réciproquement aucun droit sur leur propre catalogue à l'étranger. Cette situation exprimait et encourageait une esthétique populaire dans laquelle le public attendait avidement les « nouveaux » disques qui, le plus souvent, retravaillaient un matériau déjà familier (Mann, 2000 : 12-16).

Dans les années 1970-1980, alors que le système *riddim*/partie vocale prenait forme, les *sound systems* et leur consommation de vinyles continuèrent à occuper une place centrale, d'autant plus que la radio publique se tenait à distance du dancehall. Les ventes de disques à l'étranger décollèrent, grâce à la fois au renforcement des mouvements migratoires depuis les Caraïbes jusqu'au Royaume-Uni ou aux États-Unis, et à la renommée internationale d'artistes comme Bob Marley. Les pratiques relatives au *copyright*, toutefois, continuèrent à être irrégulières et informelles. Les compositeurs, ainsi que les artistes jouant sur les disques destinés exclusivement aux *sound systems*, en Jamaïque ou au Royaume-Uni, restaient, la plupart du temps, anonymes, et ne réclamaient pas le versement de droits. Comme auparavant, c'est avant tout la

vente de leurs propres disques qui rapportait de l'argent aux producteurs. Certains d'entre eux reprenaient ainsi dans des versions remaniées des *riddims* extraits de vieilles chansons produites par Coxson Dodd chez Studio One. Cela, gratuitement, avec la conséquence que Dodd lui-même remaniait ses anciens *riddims* pour pouvoir suivre. Cette absence, dans les faits, de toute protection par le *copyright* eut pour effet de provoquer entre Channel One et Studio One une rivalité vive et acrimonieuse, Channel One remaniant les *riddims* du second et Dodd essayant de son côté de « dénichier » les nouveautés de Channel One en les copiant (sur les conseils de son informateur, Sugar Minott) puis en sortant en premier sa version (Katz, 2003 : 227). Pendant les années 1970, des tentatives eurent lieu pour régulariser le *copyright*, mais elles furent en grande partie infructueuses. Si les DJs posant sur les *riddims* de certains disques pouvaient parfois négocier le partage des droits avec leur producteur, ou peut-être avec l'auteur du *riddim*, le plus souvent, ils se contentaient d'être payés en honoraires (Mann, 2000 : 16-17).

Depuis la fin des années 1980 environ, les conventions régissant le *copyright* ont commencé à devenir pérennes, même si elles n'ont certainement pas mis fin aux conflits et aux frustrations. En 1993, la Jamaïque a actualisé sa législation concernant le *copyright*. Néanmoins, les négociations, l'inscription des droits et la rémunération à ce titre des musiciens et des compositeurs ne sont toujours pas systématiques. En conséquence, les DJs, à l'exception des plus grandes stars, continuent souvent à faire des disques principalement pour les honoraires et le prestige, celui-ci pouvant débou-

cher sur des offres de concert – en particulier à l'étranger, où un artiste de premier rang comme Buju Banton peut demander jusqu'à 30 000 dollars pour un spectacle. Les producteurs, de leur côté, continuent de gagner leur vie principalement grâce à la vente de leurs propres singles. Toutefois, de nombreux artistes et de nombreux producteurs commencent à devenir de plus en plus conscients des bénéfices que peut leur apporter le *copyright*, et sont désormais plus attentifs à négocier le versement de droits d'auteurs et à déposer leurs œuvres (par le biais de l'ASCAM, de BMI ou, en Jamaïque, de la JCAP, la *Jamaica Association of Composers, Authors and Publishers*). Les labels internationaux qui produisent du dancehall (comme VP, Greensleeves, Jet Set ou Mad House) sont tout particulièrement susceptibles de respecter les règles régissant le *copyright*, et notamment le paiement de droits, ce qui a pour conséquence que les producteurs et les artistes cherchent à se faire distribuer par ces labels. Nombreux toutefois sont ceux qui jugent que ces maisons de disques exploitent impitoyablement et sans scrupule les Jamaïcains, qui dans leur grande majorité n'ont pas les moyens de lancer une procédure ou simplement de demander une juste rétribution pour leur travail. Par ailleurs, les maisons de disque elles-mêmes peuvent avoir beaucoup de mal à savoir qui est le propriétaire légitime du matériel qu'elles souhaitent publier (le cas du tube de Sean Paul, discuté plus bas, en est un exemple).

Comme cela a été dit plus haut, le processus est généralement le suivant : un *beat-maker* monte sa propre maison de disque, dépose son *riddim* avec un *copyright* dessus, paie des DJs – en hono-

raires et/ou avec une part des droits – afin qu'ils posent dessus, puis met l'œuvre sur le marché par l'intermédiaire, idéalement, d'une grande maison de disques. Ce producteur peut aussi vendre ses droits sur le *riddim* à d'autres producteurs (sans exclusivité, le plus souvent²⁴). Dans de nombreux cas, l'aspirant producteur peut contacter un DJ et lui faire signer un contrat pour le faire poser sur son *riddim*. Habituellement, les deux parties se mettent d'accord pour se partager les droits et les redevances à venir, le producteur prenant en outre la responsabilité de lancer le produit sur le marché. (Pour une compilation de *riddims*, par exemple, les DJs qui ont passé de tels accords sont, normalement, crédités sur l'album pour la publication et l'écriture, et reçoivent des droits d'auteur). Certes, les titres utilisant des samples de *riddims* connus, sans autorisation, sont fréquents. Mais ils passent pour des produits de mauvaise qualité et circulent de façon clandestine, essentiellement dans les *sound systems*, sur Internet, et sur les compilations pirates vendues sur le trottoir ou ailleurs. Pour un produit médiatique, une utilisation illégale sera probablement l'objet d'une plainte, comme cela a été le cas avec « Culo » de Pit Bull et Lil Jon : cette chanson en espagnol et en anglais, sortie en 2004, utilisait à la fois le refrain de « Pull Up » de Mr. Vegas et une version, à peine remixée, du *riddim* qui l'accompagnait (en l'occurrence, « Coolie Dance »).

Les problèmes dérivant spécifiquement des particularités du système *riddim*/partie vocale sont plus particulièrement intéressants dans le cadre de cet article. Une première source de conflits a été l'utilisation prolongée des *riddims* classiques

des années 1960-1970. La plupart d'entre eux ont en effet été traités, à tort ou à raison, comme s'ils appartenaient au domaine public. Étant donné la loi britannique de l'époque, qui attribuait la propriété d'un titre à la personne ayant financé sa production, une grande part de ces *riddims* aurait dû, en théorie, appartenir à Coxson Dodd (décédé en 2005), qui supervisait les productions de Studio One. Comme nous l'avons vu, Dodd tenta dans les années 1980 de contrer la réutilisation endémique de ses *riddims* en réenregistrant lui-même plusieurs d'entre eux. Pendant la décennie qui suivit, selon l'une de nos sources, il lança même une croisade pour protéger ses droits, négociant des accords avec des studios comme Penthouse, qui avait remanié ses *riddims*, ou portant en procès le label et le *sound system* Stone Love parce qu'il avait utilisé ses originaux.

La difficulté d'attribuer la propriété du matériel de la période « classique » est centrale dans les conflits actuels portant sur le *copyright*. L'un de ces conflits porta ainsi sur l'utilisation par Bounty Killer, pour « Gun Down », du vieux *riddim* « Stalag ». Techniquement, « Stalag » est la propriété de Winston Riley, qui organisa et finança l'enregistrement originel de 1974, même si, comme Coxson Dodd, il n'était pas compositeur et ne jouait d'aucun instrument. Bien qu'il ait auparavant toléré de nombreux recyclages de son *riddim*, Riley, à ce qu'on dit, demanda dix mille dollars à Bounty Killer. Celui-ci menaçait à son tour de déposer plainte, pour la raison que son album créditait de façon plus exacte la propriété du *riddim* non seulement à Riley, mais aussi à Ansel Collins (un des principaux musiciens de la session d'enregistrement) et

à son propre producteur, Jazwad, qui l'avait retravaillé. Bounty affirma en outre qu'en raison de ces incertitudes concernant la propriété de leur travail, traiter avec les anciens producteurs était pénible, et que dorénavant il ne travaillerait qu'avec des producteurs plus récents²⁵ (Massouri, 1996).

Les incertitudes concernant la propriété des classiques a aussi été à l'origine d'un conflit autour du tube de Sean Paul et Sasha « I'm Still in Love with You Girl », sorti par VP Records sur *Dutty Rock*, en 2004, album vendu à plusieurs millions d'exemplaires. Le conflit, ici, portait non seulement sur les droits relatifs au *riddim*, mais aussi à ceux associés à la partie vocale, dont le refrain est une reprise d'une chanson du même titre enregistrée dans les années 1960 par Alton Ellis et produite par Coxson Dodd. Comme cela est souvent le cas, la question des droits ne s'était pas posée jusqu'à ce que la chanson se mette, longtemps après, à valoir des millions. Le versement des droits d'auteurs est actuellement gelé – ils sont réclamés à la fois par Jamrec (la branche de Studio One spécifiquement en charge de la publication), par Ellis (bien que celui-ci ait vendu ses droits dans le passé) et par le batteur Joe Isaacs, qui joue sur le disque original²⁶.

Ces deux conflits existent en raison de l'incertitude concernant la propriété de créations datant de l'époque « classique », quand le *copyright* était largement ignoré ou, au mieux, établi de façon informelle – quand la question n'était pas réglée par balles. Ces deux conflits impliquent, en outre, des disques dont les droits d'édition en sont venus à être détenus non par les musiciens qui ont composé et/ou ont enregistré la musique, mais par tel ou tel producteur, qui n'a pris aucune part, ou

alors minime, au processus créateur comme tel. Troisièmement, ces deux conflits portent sur des situations dans lesquelles la question de la propriété était sans intérêt jusqu'à ce que des sommes importantes entrent en jeu – illustrant ainsi la règle suivante : incertitude sur la propriété + beaucoup d'argent = procès. Enfin, ces deux conflits illustrent bien les problèmes qu'implique le fait d'appliquer au dancehall le *copyright* moderne.

Cette question de l'incertitude des droits de propriété dans le système *riddim*/partie vocale se retrouve dans un domaine voisin, celui des versions remaniées, c'est-à-dire d'enregistrements nouveaux de *riddims* existants. Ces versions remaniées posent un défi considérable à la législation relative au *copyright*. On peut en effet tout à fait soutenir qu'un ostinato composite comme celui de « Real Rock » est trop bref, trop simple, trop élémentaire et trop banal dans sa forme pour devoir être protégé, même en tant qu'élément d'une « composition » (et indépendamment de la question des droits de reproduction associés à un enregistrement déjà existant). De plus, les nouveaux enregistrements d'un *riddim* peuvent être si différents et si nouveaux qu'il peut être légitime de prétendre que le *copyright* protégeant la chanson d'origine ne doit pas s'appliquer à eux. Inversement, il est possible de soutenir que les producteurs de versions remaniées, comme c'est le cas plus généralement avec les reprises, devraient payer des droits, selon le pourcentage établi, à celui qui détient le *copyright* de l'original – en particulier dans le cas de versions remaniées reproduisant fidèlement le son de l'original, ou qui utilisent des *riddims* au son bien particulier. Comme on peut l'imaginer, tout cela

laisse le champ libre à l'interprétation, aux accusations de plagiat et, plus concrètement, aux dépôts de plainte. La peur de tels recours peut expliquer en partie pourquoi il semble y avoir moins de versions remaniées de *riddims* dans le commerce depuis la dernière décennie, en comparaison avec le déluge de versions pendant les années 1980. On peut naturellement débattre de savoir si un *riddim* donné peut être considéré comme une version d'un *riddim* plus ancien. Ainsi, Rob Kenner, journaliste spécialisé dans le reggae, considère que l'accompagnement de « Black Cop » de KRS-One et de « All Mixed Up » de 311 sont en fait des versions de « Real Rock » (Kenner, 2004). Mais on peut légitimement se demander si ces accompagnements ont vraiment quelque chose en commun avec « Real Rock », si ce n'est la même ligne de basse et l'alternance d'accords toniques et de septième diminuée (qu'on retrouve dans des centaines de chansons de rock).

Certes, la démarche de certains producteurs de versions remaniées semble être de voir jusqu'où ils peuvent aller. Mais c'est aussi ce que font de nombreux DJs perpétuant la vénérable tradition jamaïcaine consistant à reprendre des chansons existantes. La plupart des refrains, dans les titres de dancehall, sont originaux; en revanche, de nombreux DJs exploitent librement les mélodies pop venues d'Amérique ou d'Europe, probablement parce qu'ils estiment, à juste titre pour l'instant, que personne ne se donnera la peine de les porter en procès²⁷. Dans ce domaine, Elephant Man remporte incontestablement la palme, ses emprunts étant bien trop nombreux pour pouvoir être cités²⁸.

On lit souvent sur les forums que les multiples recyclages des *riddims* relèvent chez les musiciens jamaïcains d'une esthétique anti-matérialiste, voire rastafarienne, prônant le partage et grâce à laquelle les *beat-makers* échapperaient à la voracité qu'engendre le *copyright*, heureux qu'ils seraient de contribuer par leur art, gratuitement, à des communs créatifs. D'autres participants ne tardent généralement pas à venir contrer ces arguments. On peut ainsi lire sur *futureproducers.com* : « “Partage, partage, partage” : cet argument n'est qu'un mensonge éculé. » Les faits montrent clairement que malgré la large diffusion des *riddims*, les musiciens jamaïcains ne sont ni moins ni plus intéressés par l'argent et les droits de propriété que les autres. Nombreux sont ceux qui expriment leur amertume de s'être fait arnaquer soit par certains individus, soit par les maisons de disques, soit par le « système de merde » [*shitstem*]. Un producteur aussi connu que Lee « Scratch » Perry mit ainsi le feu à son propre studio en 1979 et affirma dans un entretien que la raison de son acte était qu'il en avait assez de voir sa musique volée à ce point (voir Bradley, 2001 : 499). Deux personnes au moins ont été assassinées pour avoir prétendu à une partie de l'héritage de Bob Marley. Et en ce qui concerne le dancehall – où la réutilisation des *riddims* va de soi – les gens parlent naturellement des différentes formes de vol (« *tiefing* »), que ce soit avec amusement ou sur un ton plus critique (par exemple quand il est question des plagats d'Elephant Man ou de la tendance chez Beenie Man à calquer le style des autres). De ce point de vue, on peut ainsi affirmer que les concepts de propriété et de créativité indi-

viduelle sont tout à fait présents dans le système *riddim*/partie vocale, quoique de façon particulière.

Conclusions : les *riddims*, des communs créatifs ?

D'un certain point de vue, le système *riddim*/partie vocale n'est pas vraiment neuf. À peu près tous les genres musicaux établis, en folk, en classique ou dans les musiques populaires reprennent et s'appuient sur des matériaux déjà existants, afin de produire des œuvres originales à partir de ces sources d'inspiration. La plupart des musiques folk, partout dans le monde, puisent dans un réservoir de musiques et de rythmes que le public est normalement censé connaître. Le système *riddim*/partie vocale peut ainsi être considéré comme un cas particulier – quoique bien spécifique – d'une pratique plus générale répandue sur tout le globe, consistant à puiser pour l'accompagnement dans une réserve de motifs. La musique et la culture fonctionnent ainsi, et les pratiques d'emprunt/*signifying* dans le dancehall veulent tout simplement dire qu'on y reconnaît et qu'on y admet de façon plus explicite les processus sous-jacents à toute création artistique ou production culturelle.

Ce qui rend le dancehall unique est la relative autonomie entre la piste d'accompagnement et la « chanson », et la façon dont le *riddim* peut développer une vie propre, réutilisé avec différentes mélodies et, dans de nombreux cas, réélaboré sous forme de versions remaniées inédites, produites

en studio. Les cas où c'est la partie vocale qui est réutilisée sur différents *riddims* illustre de manière encore plus frappante cette séparabilité, tout à fait remarquable, entre deux composants qui, dans la plupart des musiques populaires, sont en général plus solidaires en tant que parties intégrantes d'un même morceau.

Comme nous l'avons vu, le système *riddim* s'est développé au sein d'un milieu bien spécifique, dont les caractéristiques sont une relative absence de *copyright*, une industrie du disque vivante et de petite taille et, enfin, une scène spécifique associant vocalisation *live* et vinyles. Quand des règles en matière de *copyright* finirent par être mises en place, et la scène comme le disque changèrent, le système *riddim*/partie vocale avait déjà développé sa propre logique esthétique, ses propres raffinements, sa propre identité. La créativité et la vitalité de ce système évolutif étaient telles que certaines de ses innovations ont profité – et ont aussi en partie influencé – la culture musicale afro-américaine, tout aussi dynamique, mais bien plus importante sur le plan démographique. Les musiciens jamaïcains cherchent ainsi depuis longtemps des sources d'inspiration dans la musique noire américaine, mais, dans le même temps, les DJs posaient sur des disques, et utilisaient les platines comme instruments, une décennie au moins avant leurs homologues du Bronx. Plus frappant, la façon dont en dancehall les *riddims* et les parties vocales sont séparés puis recombinaient a été un précurseur important et une influence directe pour la mode des *remixes* et des *mash-ups*, en particulier sous la forme abondant actuellement dans le hip-hop et le R&B. Les

déterminants socio-musicaux du creuset jamaïcain sont uniques, mais on peut aussi y voir le fruit d'un type de créativité musicale née, plus largement, d'une oralité seconde, postmoderne, épousant les nouvelles technologies.

En corrélation avec cette oralité seconde, intensifiée par la mondialisation et l'accès de masse aux ordinateurs ou à Internet, a été l'affirmation et, dans une certaine mesure, la croissance, de « communs créatifs », c'est-à-dire de matériaux artistiques défiant les usages établis en matière de *copyright*. On peut alors affirmer que les multiples recyclages de *riddims* illustrent de façon remarquable ce genre de phénomène – avec quelques réserves toutefois : pour autant que la notion de communs créatifs implique un ensemble de matériaux accessible à tous les artistes, sans les restrictions dues au *copyright*, le dancehall n'est exemplaire que dans une certaine mesure. Certes, il est vrai que dans le relatif « tout est permis » des années 1970 et du début des années 1980, de nombreux *riddims* furent employés par les musiciens et les producteurs comme s'ils appartenaient au domaine public. Aujourd'hui encore, les *riddims* circulent largement sous forme de *dub plates*, de *remixes* non autorisés distribués sous le manteau et de *mash-ups* qui sont, à leur façon, des éléments faisant vivre la scène reggae plutôt qu'ils ne la détruisent. Toutefois, depuis les années 1980, l'utilisation des *riddims*, en particulier sur des disques destinés au marché international, s'est intégrée au cadre plus large des conventions internationales sur le *copyright*. Certains, bien entendu, critiquent ce système, et estiment que les *riddims* sont l'exemple même de ressources devant appar-

tenir au domaine public. D'autres, sans nécessairement dénoncer la notion de *copyright* elle-même, peuvent critiquer la façon dont la propriété, en ce qui concerne la musique jamaïcaine et les *riddims* qui en font partie, a souvent eu tendance à être aux mains des financiers (voire de purs et simples malfrats) plutôt qu'à celles des créateurs eux-mêmes. D'autres encore avancent qu'il faudrait, au moins, mettre en place un système de licence obligatoire en ce qui concerne les *riddims* – et pour les samples en hip-hop – de telle sorte qu'un musicien n'ait pas besoin d'une permission formelle pour utiliser un *riddim* (ou un sample), mais doive payer à l'ayant droit un pourcentage fixé statutairement, comme pour une reprise.

Indépendamment de ces délicates questions de droits de propriété, le *riddim* constitue un exemple tout à fait remarquable de communs créatifs pour une autre raison, plus générale. Cette notion peut impliquer une sensibilité esthétique dans laquelle les auditeurs non seulement tolèrent mais, en fait, valorisent les différentes façons de recycler et de répéter un morceau alors que ces pratiques, dans d'autres contextes, passeraient pour une absence de créativité ou une forme de plagiat. Ce genre de recyclage est apprécié précisément pour la façon dont il permet à un artiste d'exprimer son individualité et sa créativité personnelle, à travers ce qui est proprement « original » dans le morceau, à savoir la partie vocale. De même, pour l'artiste, travailler son matériau vocal engendre des problèmes et un plaisir tout à fait spécifiques.

En ce sens, le système *riddim*/partie vocale préfigure l'esthétique du *remix*. Moins, toutefois, dans le fait d'associer de façon inattendue, et

La méthode du *riddim*...

souvent simpliste, deux éléments déjà existants (comme dans le *mash-up*), que dans l'art de créer une nouvelle entité afin d'accompagner tel ou tel matériau. Le hip-hop et d'autres rejets (parmi lesquelles la jungle, le drum'n'bass, le UK garage, le grime, le bhangra moderne et le reggaeton) ont perpétué ces techniques, voire les ont intensifiées au moyen du sample numérique.

Ces styles musicaux nous montrent que, aussi unique que soit le système jamaïcain, celui-ci n'est qu'un cas plus manifeste et plus frappant de ce qui devient de plus en plus une manière commune de produire de la musique populaire, à l'ère de la reproduction technique, et maintenant numérique.

Remerciements

Les auteurs tiennent à remercier Derrick Ashong, Mikey Irving, Dave Hucker, « Mr. Marlowe », Ramsey Foster, Hopeton Browne et bien d'autres

sources, trop nombreuses pour être toutes citées. Le contenu de cet article n'engage toutefois que ses auteurs.

Les éditeurs tiennent à remercier Svetlana Shadrina et Holly Buttimore de Cambridge University Press ainsi que Martin Cloonan du comité de rédaction de la revue *Popular Music* de leur avoir

gracieusement accordé les droits de traduction de cet article. Nos remerciements vont de même à David Corio et Jean Bernard Sohiez, auteurs des deux photographies qui l'illustrent.

Bibliographie

- BARROW S. & DALTON P. (2001), *Reggae : The Rough Guide*, Londres, Penguin.
- BRADLEY L. (2001), *This is Reggae Music : The Story of Jamaica's Music*, New York, Grove Press.
- KATZ D. (2003), *Solid Foundation : An Oral History of Reggae*, New York, Bloomsbury.
- KENNER R. (2003), « On fire », *Vibe Magazine*, décembre, p. 161-167.
- (2004), « “Real rock” through the ages », *New York Times*, 23 mai.
- MANN L. (2000), *Intellectual Property and the Jamaican Music Industry*, Mémoire de Master, London School of Economics.
- MASSOURI J. (1996), « Man of experience », *Echoes Newspaper*, octobre, réédité sur le site de Bounty Killer : <http://www.bountykiller.com/echoes.html> [disparu depuis, mais disponible sur : <https://web.archive.org/web/20070403161427/http://www.bountykiller.com/echoes.html>].
- STANLEY-NIAAH S. (2004), « Kingston's dancehall : a story of space and celebration », *Space and Culture*, vol. 7, n° 1, p. 102-118.
- STOLZOFF N. (2000), *Wake the Town and Tell the People : Dancehall Culture in Jamaica*, Durham, Duke University Press.
- WHITE G. (1984), « The development of Jamaican popular music, part 2 : the urbanization of the folk », *ACIJ Research Review*, n° 1 (Kingston, African-Caribbean Institute of Jamaica).
- WOODS S. (2005), « Mr.Vegas », *Thrasher Magazine*, n° 290, février.

Discographie

- THE ABYSSINIANS AND FRIENDS, *Tree of Satta : Volume 1*, Blood and Fire BAFCD 045.
- ALTON ELLIS, *Get Ready for Rock-Reggae-Steady!*, Jamaican Gold JMC 200.241.
- BOUNTY KILLER, « Gun Down », *My Xperience*, VP 1461.
- BUJU BANTON, *Mr. Mention*, Polygram.
- CHAKA DEMUS AND PLIERS, « Murder She Wrote », *Ultimate Collection*, Hip-O 586695.
- ELEPHANT MAN, *Good 2 Go*, VP Records/Atlantic 83681.
- LONE RANGER, *On the Other Side of Dub*, Heartbeat CD 3504.
- MR. VEGAS, *Pull up*, Delicious Vinyl 9019.
- SANCHEZ, « Fall In Love », *One In a Million*, VP 1483.
- SEAN PAUL, *Dutty Rock*, VP Records/Atlantic 83620-2.
- SCIENTIST, *Rids the World of the Evil Curse of the Vampires*, Greensleeves GREWCD25.

La méthode du *riddim*...

- SHABBA RANKS, *As Raw as Ever*, Sony ET47310.
- SOUND DIMENSION, « Real Rock », *Studio One Rockers*, Soul Jazz SJR CD48.
- U-ROY, *Natty Rebel : Extra Version*, Frontline 1869.
- VARIOUS ARTISTS, *1985 Sleng Teng Extravaganza*, VP 2284.
- *Coolie Dance : Greensleeves Rhythm Album #45*, GRELCD0745.
- *Dancehall Superhits*, Powwow, 1952-77425-4.
- *Diwali : Greensleeves Rhythm Album #27*, GRELCD0727.
- *Riddim Driven : Mad Instruments*, VP 2256.
- *The Biggest Rhythms*, GRELCD274.
- *Tougher Than Tough : The Story of Jamaican Music*, Mango/Island 518 399-2.
- YELLOWMAN, « Zunguzung », *Look How Me Sexy : Reggae Anthology*, VPCD 1580.
- « Natty Sat Upon a Rock », Mister Yellowman, Shanachie 48007.

Notes

1. Le terme *dancehall* a pour les locuteurs jamaïcains un sens large. Dans cet article, nous désignerons par ce terme la musique jouée pour les pistes de dance jamaïcaines depuis plusieurs décennies. Nous n'avons malheureusement pas la place ici d'aborder d'autres aspects « extramusicaux », mais néanmoins cruciaux, du dancehall (par exemple, la danse, l'espace, la mode ou sa phénoménologie). Stolzoff (2000) propose une histoire sociale et ethnographique du dancehall. Voir aussi Stanley-Niaah (2004) pour une étude explicitement consacrée à la fonction de la danse, de l'espace et du jeu corporel dans le dancehall, ainsi que White (1984).
2. Quelques chansons récentes de hip-hop utilisent des versions ou des *remixes* de *riddims* jamaïcains. On retrouve par exemple le « Diwali » chez Lumidee, Busta Rhymes, 50 Cent et Fabolous, et le « Coolie Dance » chez Nina Sky et Pitbull. Usher (version non commercialisée) et Jennifer Lopez (« Get Right » [2005]) ont tous les deux chanté sur le même *beat* créé par Rich Harrison.
3. Le terme « version », dans le contexte de la musique jamaïcaine, oscille entre différents sens : (i) la face instrumentale d'un disque, c'est-à-dire ce que nous nommons dans cet article le *riddim*; (ii) un *relick*, c'est-à-dire un nouvel enregistrement d'un *riddim*, dans une version remaniée (on parle par exemple des « versions » Studio One ou Channel One du « Mad Mad »); (iii) un morceau, c'est-à-dire une partie vocale originale enregistrée par-dessus un *riddim* donné, par exemple « Sufferer » de Bounty Killer, enregistré sur « Diwali ». Barrow et Dalton (2001) emploient à plusieurs reprises « version » dans ce sens (cf. par exemple p. 275). Dans cet article, afin d'éviter les confusions, nous ne parlerons alors pas de « version », mais de « morceau » ou de « chanson » [*song*, traduit aussi, à quelques reprises, par « titre »].
4. L'influence du funk peut aussi expliquer la tendance, dans les versions remaniées des années 80, à passer au schéma : grosse caisse sur les temps 1 et 3, et caisse claire sur les temps 2 et 4.
5. Voir par exemple « Nanny Version » de Dennis Alcapone, chanté par-dessus « Nanny Goat » dans

- Forever Version* (Heartbeat, CD 3505) ou, du même, « Ba-ba-ri-ba skank » sur « I can't hide » (Dennis Alcapone, *Ba-Ba-Ri-Ba Skank*, Lagoon, LG2-1048).
6. Voir par exemple « Natty Rebel » de U-Roy, chanté par-dessus « Soul Rebel », qui date aussi de 1976 (Frontline Record n° 1869).
 7. Voir les enregistrements de cette chanson sur : The Abyssinians and Friends, *Tree of Satta: Volume 1*, Blood and Fire, BAFCD 045.
 8. Mis à part les performances sur scène [« *stage shows* »], spécifiquement conçues pour que les DJs jouent *live*, ceux-ci, dans les *sound systems*, ont progressivement perdu le contrôle du son. De manière intéressante, le vide a été en partie comblé par le *selector*, qui n'est plus nécessairement le même que celui qui positionne les disques et les répète (ou remet [« *pull-up* »]). Des *selectors* contemporains et populaires comme Tony Matterhorn ou Fire Links sont devenus des attractions qui se suffisent à elles-mêmes, attirant des milliers de personnes quand ils se produisent. Là, ils crient par-dessus le *riddim*, annoncent le titre qui va être joué, demandent qu'on repasse un morceau, haranguent la foule. De façon caractéristique, tout en interpellant la foule, le *selector*, le micro dans une main et l'autre sur le volume, baisse le son pour se faire entendre, souvent de façon insolite, et à des moments inattendus.
 9. Les *dub plates* sont en général enregistrées dans des petits studios peu coûteux et spécialisés. On utilise une version déjà enregistrée d'un *riddim* familier et, de plus en plus, des samples numérisés pour l'accompagnement. En tant que partie intégrante de l'industrie du reggae, en Jamaïque et dans le reste du monde, le marché des *dub plates* coexiste de manière pacifique avec d'autres niches, plus « autorisées », de l'industrie musicale.
 10. On peut consulter à ce sujet le site de Pacey Foster (<http://libraryofvinyl.blogspot.fr/2005/06/six-degrees-of-reggae-riddims.html>) qui donne [NdT : donnait] une représentation graphique de l'emploi des *riddims* par différents artistes.
 11. Que le titre soit sur la pochette du CD ou non, les fans de dancehall connaissent en général le nom des *riddims* qui ont la cote à un moment donné.
 12. Voir son commentaire sur « Heads Roll ». Dans celui de « Splash », il émet l'hypothèse que Greensleeves a limité le nombre de chansons sur ce *riddim* afin de valoriser le morceau de Mr. Vegas qui l'utilise.
 13. Propos extraits d'un entretien donné pour www.reggaematic.com, cité sur [jamrid.com](http://www.jamrid.com). Disponible sur : <http://www.jamrid.com/RiddimDetail.php?ID=129&search=Heads%20Roll&type=Riddim> (consulté le 27/02/2017).
 14. « Selecta », sur [jamrid.com](http://www.jamrid.com), fait remarquer que plusieurs *riddims* semblent avoir trois parties (voir son commentaire au sujet de « Grass Cyaat »).
 15. Deux d'entre eux sont disponibles sur *Diwali* (Greensleeves GRLCD 727).
 16. Disponible sur Dancehall *Superhits* (Powwow 1952-77425-4).
 17. Un autre exemple, plus familier, quoique difficilement discernable, du même phénomène, est la partie vocale de Chaka Demus sur le tube « Murder She Wrote ». Le *riddim* « Bam Bam » (transcrit dans l'exemple 5) est en Fa majeur. Or l'air du titre, qui est semblable à celui de l'exemple 2d, est chanté à partir du cinquième degré, *do*, plutôt que de la tonique. La tierce majeure, *mi* (mais peut-être est-ce une quarte?) est alors dissonante avec la septième mineure, *mi*, du *riddim*.
 18. Disponible sur *As Raw as Ever* (Sony ET47310).
 19. Par exemple, « Mama » de Ghost, chanté sur le *riddim* « Mad Instruments » (« Mad Instruments Dance » de Elephant Man (Fire Island), face B du single).
 20. « Fall in Love », disponible sur Sanchez, *One In a Million*, VP Records.
 21. Extrait d'un compte-rendu par le Deadly Dragon Sound System, sur : http://deadlydragonsound.com/v3_writing.ph (consulté le 27/02/2017).
 22. Voir http://reggae-vibes.com/rev_var/latino.htm (consulté le 27/02/2017).

23. Le guitariste Ernest Ranglin raconte qu'il refusait d'être ne serait-ce qu'associé aux chansons qu'il composait et qu'il enregistrerait pour eux, parce qu'être associé à de la « musique de ghetto » risquait de l'empêcher de jouer dans les beaux quartiers (Bradley, 2001 : 55).
24. Ici aussi, le terme de « producteur » est ambigu. Il peut en effet désigner soit un *beat-maker*, soit quelqu'un qui arrange et supervise l'enregistrement, s'occupe de mettre ensemble les pistes, d'arranger le morceau, paie pour avoir un créneau dans un studio et le matériel nécessaire à l'enregistrement (c'est-à-dire, une bande numérique, sur laquelle le Master est en général encore enregistré), et/ou est responsable des droits et de la mise du produit sur le marché.
- Un artiste reconnu, selon sa relation avec le producteur en question, peut, typiquement, demander quelques milliers de dollars (en plus des droits et royalties) pour poser sur un *riddim*. Pour un DJ moins établi, une alternative est d'acheter pour quelques centaines de dollars un *riddim* sur Internet, pour ses démos – acheter un *riddim* pour une version officielle peut coûter plusieurs milliers de dollars.
25. Voir <https://web.archive.org/web/20070403161427/http://www.bountykiller.com/echoes.html>. Dans un entretien cité sur cette page, on peut lire que pour Bounty : « Stalag, c'est le rythme qui tue, et on a demandé à Winston Riley avant de le remixer pour *Gun Down*, même si, tu vois, on est des jeunes et qu'on veut pas faire le vieux gars [*old nigger*]. Parce que nous on est réglo et qu'on veut être pro avec les autres. Bref, lui il demande tout ce fric, alors qu'il a déjà été d'accord des millions de fois pour que des types fassent un sample, et que lui il le joue même pas. On a vu que Ansel Collins jouait dessus, et donc on a mis sur l'album les vrais crédits – c'est-à-dire Ansel, Riley comme propriétaire, et Jazwad, parce qu'il a rendu notre version plus percutante, avec plus de grosse caisse et des percussions. Winston Riley a pas apprécié, alors il a pris ma chanson et l'a sortie sur *Techniques!* Je vais le porter en procès, mec, et, franchement, regarde tous ceux qui veulent plus travailler avec lui. Nous, on va plus poser maintenant qu'avec Sly & Robbie, Steely & Cleevie, Bobby Digital et d'autres mecs qui sont là depuis longtemps, mais sinon on veut plus travailler avec les vieux. »
26. Voir par exemple : http://www.jamaicaobserver.com/news/61168_Royalties-frozen-from-Sean-Paul-s--I-m-Still-in-Love-with-You-Girl- (consulté le 27/02/2017).
27. Joe Gibbs, la star des années 1980, poussa la limite trop loin dans sa reprise des paroles et de la mélodie de « Someone Love You Honey » de Charley Pride. Il fut porté en procès et ruiné, à tel point qu'il en fut réduit à travailler comme employé dans une épicerie.
28. Un de ses plagiats les plus marquants est son recyclage de l'air d'une chanson allemande, « 99 Luftballons », à partir de la réinstrumentation de John Fortes, dans « Elephant Message » (sur *Diwali* [Greensleeves GRLCD 727]). On peut aussi citer à ce sujet son adaptation de « I'm Alive » de Céline Dion dans « Signal de Plane » ou de « Stayin' Alive » des Bee Gee dans « Doing It Right ».