

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

1 : 1 | 2002

Varia

Le Dub jamaïcain : du fond sonore au genre musical

Jamaican Dub: from a Musical Background to a Genre

Wilfried Elfordy



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/volume/2500>

DOI : 10.4000/volume.2500

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2002

Pagination : 39-46

ISBN : 1634-5495

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Wilfried Elfordy, « Le Dub jamaïcain : du fond sonore au genre musical », *Volume !* [En ligne], 1 : 1 | 2002, mis en ligne le 15 mai 2004, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/volume/2500> ; DOI : 10.4000/volume.2500

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

éditions seteun



Wilfried ELFORDY, « Le dub jamaïcain : du fond sonore au genre musical », *Volume ! La revue des musiques populaires*, n° 1(1), 2002, p. 39-46

Éditions Mélanie Seteun

le dub jamaïcain : du fond sonore au genre musical

par

Wilfried ELFORDY

Université de Tours, département de musicologie

Résumé. Etudier la musique dub, c'est remonter au berceau d'un grand nombre de musiques populaires urbaines de la fin du vingtième siècle (rap, disco remix, trip-hop...). Nous allons donc donner dans cet article une vision globale du dub jamaïcain autour d'une réflexion qui aura pour enjeux de déterminer si cette musique peut être considéré comme un « genre musical ». On s'intéressera notamment au travail novateur de certains ingénieurs du son sur de la matière sonore préenregistrée dans les studios d'enregistrement de Jamaïque au début des années soixante-dix.

Mots-clefs. *Dub – Reggae – Musique populaire – Jamaïque.*

Cela fait maintenant près de quarante ans que la Jamaïque, une île des Caraïbes comptant moins de trois millions d'habitants, inonde le marché du disque de musiques « populaires », telles que le mento, le rocksteady, le ska, ou encore le reggae. Pourtant, le succès mondial du reggae et de son emblématique porte-parole Bob Marley, associé au rastafarisme¹, cache quelques innovations musicales bien plus importantes, notamment en ce qu'elles ont pu apporter aux musiques électroniques et amplifiées de la fin du vingtième siècle. En effet, est née en Jamaïque aux alentours de 1968², une musique connue sous le nom de dub. Plus discrète que le reggae, elle s'avère pourtant bien plus influente sur nos musiques urbaines contemporaines que ce dernier, tout au moins sur le plan technique et musical. Ce paradoxe vient du fait que le dub est défini de manière générale³ par l'approche technique de la matière sonore qu'il sous-tend⁴. On pratique le dub, mais en déconsidérant l'aspect musical (condamné à n'être qu'un simple « fond sonore »⁵). On le présente alors comme un style de reggae.

Mais le dub jamaïcain ne peut-il pas être considéré comme un genre musical à part entière, un modèle dont un certain nombre de traits de caractères feraient se réunir dans une même famille des styles musicaux différents⁶? C'est à cette question que nous allons tenter de répondre dans le présent article, en éclairant dans un premier temps les facteurs qui nous ont conduit à une telle problématique.

I. Techniques et innovations musicales

Si nombreux sont ceux qui considèrent le dub comme un ensemble de techniques, c'est avant tout parce qu'ils associent cette musique aux outils de création qui lui sont dédiés ou à des traits culturels vecteurs de technicité : le compositeur de morceaux dubs, le sound system⁷, le dub-plate... Prenons pour exemple le cas du compositeur. Ce dernier, ingénieur du son aussi appelé dub-master ou mixer⁸, est un passionné de l'électronique et du son, sans formation musicale particulière, dont le but avoué est d'entrer au cœur de la matière sonore à l'aide d'effets spéciaux pour changer ses paramètres (hauteur, intensité, durée, couleur...). Fait nouveau dans le monde de la composition musicale, le dub est la musique de techniciens du son. On comprend alors pourquoi des traits sociaux, bien qu'ayant participé à l'émergence du dub, ont aussi eu pour conséquence de stigmatiser ce dernier au détriment de la musique.

Des expérimentations matérielles novatrices menées en studio par les mixeurs pour composer du dub eurent la même conséquence. C'est, en effet, à l'aube des années soixante-dix, que le studio d'enregistrement⁹, initialement équipé pour enregistrer des disques, devint une sorte d'instrument de musique sous l'impulsion de dub-masters comme King Tubby et Errol Thompson. Ces derniers n'hésitèrent pas à modifier concrètement leurs outils de travail, souvent rudimentaires, pour pratiquer d'innovantes expérimentations sonores. Par exemple, un simple magnétophone à bandes se métamorphosait dans les mains de King Tubby en une sorte « d'échantillonneur à bandes », un instrument avec lequel on conserve des portions d'une chanson déjà enregistrée et enchaîne cette matière sonore de manière nouvelle¹⁰. De même, ce dernier se bricola en 1974 un effet d'écho qu'on a prit l'habitude d'appeler « écho à bandes »¹¹. Le principe en était simple :

il suffisait d'isoler une boucle de bande magnétique (une séquence musicale), qu'on passait ensuite sur les têtes d'un vieux magnétophone deux pistes, le tout en jouant sur la vitesse de déroulement de la bande. Cette séquence était finalement injectée dans le morceau dub lors du mixage.

Le troisième facteur de technicité qui fausse la définition du dub est l'incidence musicale de ces expérimentations matérielles. Le travail de composition du mixeur s'apparente ici à un jeu de construction. Pour faire un dub, le mixeur va utiliser comme matière sonore de base le riddim¹² d'une chanson reggae. En fait, il va séparer dans une chanson le riddim des pistes vocales et instrumentales, puis découpera les pistes ainsi obtenues. Il pourra alors entamer la composition de son morceau en élaborant, autour du riddim, une dramatique musicale différente de celle de la chanson dont il se sert. Pour cela, le mixeur injectera lors du mixage des « enveloppes sonores »¹³, de la même manière qu'un compositeur « classique » aurait utilisé des notes¹⁴. Il pourra par la suite mettre en relief à son gré certaines de ces « enveloppes », principalement grâce à des méthodes d'arrangement (disposition des enveloppes sonores...), d'égalisation (accentuation du volume sonore...), ou l'aide d'effets spéciaux (écho, déphasage, réverbération...).

Bien que ces manipulations semblent prendre le pas sur l'idée même d'un paysage sonore spécifiquement « dub »¹⁵, on ne peut s'empêcher de penser qu'il manque, pour définir cette musique, une étude de son univers sonore. C'est pourquoi nous allons l'effectuer maintenant.

II. Un nouvel univers sonore

Sur le plan sonore, le dub comporte tout d'abord un aspect récurrent incarné par un ensemble basse/batterie surexposé. En effet, le passage de l'univers musicale du reggae à celui du dub entraîne la disparition de certaines lignes mélodiques (celles du chant ou des cuivres) pour une mise en avant de la rythmique. Des indices plus précisément délimités nous permettent aussi de repérer l'espace sonore du dub. Par exemple, les effets d'écho et de réverbération, tels qu'ils sont utilisés par les mixeurs, peuvent dilater et/ou transformer l'espace sonore dans lequel ils évoluent. La réminiscence d'un thème peut, d'autre part, servir de lien entre la chanson reggae et le morceau dub. C'est un lieu où l'oreille de l'auditeur pourra se reposer, un terrain connu. L'auditeur pourra aussi remarquer qu'une fois le mixage du morceau dub accompli, la situation d'isolement de certaines enveloppes sonores décrira un lieu infiniment vaste et inconnu.

Bien qu'une description détaillée de ces enveloppes sonores soit ici une entreprise vaine, on peut tout de même en donner les principales caractéristiques. Tout d'abord, on retrouve les instruments familiers du reggae : batterie, claviers, cuivres, basse et guitare électriques. On y entend aussi d'éclectiques images sonores (des sons transformés, des bruitages incongrus ou des mélodies rapportées), parfois réunies autour de thématiques pour contribuer à un imaginaire influencé par le cinéma (western, science-fiction, kung-fu), la bande dessinée ou la religion (Bible, éthiopisme...), mais plus souvent n'ayant de commun que l'univers dans lequel elles sont projetés¹⁶.

En résumé, on peut dire que le dub ne peut pas être réduit à un simple « ensemble de techniques » qui visent à remixer une chanson reggae, car les mixeurs cherchent à travers cette musique à faire passer des émotions particulières (étonnement, excitation...) en entraînant l'auditeur dans un paysage sonore différent de celui du reggae. Le dub est conçu pour mettre les sens en éveil par différents traitements de la matière sonore. On note alors deux approches sonores différentes, l'une concentrée sur la transformation du son, et l'autre sur la création de paysages sonores. En effet, si Perry entrevoit dans le dub la possibilité de créer de petits univers sonores fait de bruitages, de gags sonores, d'onomatopées ou de salades de mots délirantes¹⁷, Tubby l'aborde plutôt comme un moyen de faire évoluer le son jamaïcain¹⁸ (en modifiant les timbres, saturant les sons de la grosse caisse...). Ces différentes approches renforcent l'identité d'une musique définitivement détachée du reggae.

On peut d'ailleurs constater qu'il existe des points de basculement qui détachent l'auditeur de l'univers du reggae pour l'emmener progressivement vers celui du dub. Certains mixeurs exécutent, par exemple, un geste compositionnel qui consiste à commencer un morceau dub par un extrait de la chanson originale (celle qui sera placée sur la face A du disque), puis à en réduire l'orchestration à sa substantifique moelle, l'ensemble basse/batterie, provoquant concrètement la sensation de basculement.

D'une autre manière, les producteurs se servent des pochettes d'albums pour rendre le dub tributaire d'une image différente de celles des musiques distribuées sur le marché du disque jamaïcain; on remarque précisément que cette imagerie proche d'un « surréalisme pictural » décrit des situations liées aux esthétiques « fantastique » (« Scientist Rids the World of the Evil Curse of the Vampires » de Scientist) et de « science-fiction » (« Scientist And Jammy Strike Back ! » de Scientist et Prince Jammy) à l'opposé de celles délivrées par les disques reggae, en cela que les pochettes de ces derniers montrent généralement des photos d'artistes, d'armes ou de cannabis. Politisées, violentes ou à connotations sexuelles, les pochettes de disques de reggae expriment plutôt la réalité du quotidien.

On ajoutera aussi que les dub-masters créent un décalage entre la terminologie dub et celle plus traditionnelle du reggae en s'inventant des surnoms¹⁹ en adéquation avec l'univers musical et pictural précédemment décrit. On appellera alors « King Tubby » (« le roi des tubes cathodiques ») le dub-master Osbourne Rudock. On préférera aussi aux noms Neil Fraser et Hopeton Brown ceux, respectivement, de Mad Professor (« Professeur fou ») et « Scientist » (« Scientifique »). En s'emparant des clichés de la vision humaine du futur véhiculée par le cinéma et la bande dessinée, les mixers et les producteurs offraient au dub, avec un second degré non dissimulé, l'image crédible d'une musique futuriste. Le dub est donc une musique jamaïcaine originale qui se différencie en tout point du reggae. Cependant, il nous reste encore à en définir l'essence.

III. L'essence du dub

Comprendre le dub, c'est avant tout saisir l'importance de son influence sur l'ensemble des musiques populaires qui sont, à un moment ou à un autre, entrées en contact avec la musique jamaïcaine dans les années soixante-dix. Pour des raisons historiques²⁰ ou liées à des mouvements migratoires importants²¹, les pays dont nous étudierons les musiques sont les Etats-Unis et la Grande-Bretagne.

Depuis la fin de la seconde guerre mondiale, une tendance à l'émigration fait qu'une communauté jamaïcaine déshéritée est présente aux Etats-Unis. La méthode de travail du son que s'est révélé être le dub (découpage des morceaux, ajout d'effet...) a donc pu se généraliser dans le monde des musiques urbaines (en notant tout de même que les racines de ces musiques américaines sont nombreuses, variées et parfois paradoxales). Il existe de nombreux indices (historiques ou musicaux) permettant de rapprocher la «culture des sound-systems» de celles plus tardives du rap des ghettos new-yorkais²², et des musiques populaires électroniques²³ (disco remix...). Mais si l'on veut résumer l'apport des dub-masters sur la modernisation des techniques de composition aux Etats-Unis, on peut dire que dans les musiques où l'on considère la table de mixage comme un instrument de musique et le deejay/mixer comme un artiste, on est incontestablement sous l'influence du dub.

En Grande-Bretagne, l'influence du dub fut particulière, car cette musique y avait déjà trouvé un écho à travers la personne d'Adrian Sherwood (producteur et mixeur anglais). Ce dernier imposa dès la fin des années soixante-dix une empreinte mêlant influences rock, funk, rythmes steppers (un style plus énergique de reggae né en Angleterre), techniques du dub, racines analogiques (utilisation de bandes, effets...) et sonorités électroniques. Ce métissage fut un premier pas vers un style de dub purement anglais, qui sera suivie au cours des années quatre-vingt-dix par des labels comme Universal Egg, Third Eye Music ou Word Sound. Mais plus important encore, la création d'un tel style de dub a permis aux musiques pop britanniques de s'imprégner du dub jamaïcain. On retrouvera alors le dub dans des productions de groupes rocks, trip-hops ou jungle (The Clash, XTC, The Wild Bunch, Asian Dub Foundation...). Cependant, on constate que tout ces mélanges sont le fruit de politiques consistant à réunir différentes communautés autour de projets culturels. On considère la richesse sonore de chaque musique pour l'exotisme qu'elle apporte. Ce n'est pas le travail que peut effectuer le dub-master qui est pris en compte ici, même si la composition à partir de boucles sonores n'est pas sans rappeler celle des aînés jamaïcains. Reste, pourtant, ce sentiment que l'on cherche à donner à l'auditeur l'impression d'entendre du dub, au travers de quelques clichés : un univers submergé d'échos, d'effets sonores aériens, de profondes basses réverbérées, et de rythmiques hypnotiques. Peut-être est-ce là un moyen d'emmener le dub vers de nouveaux horizons. Mais alors, quelle est la véritable nature du dub ? Quelle est la définition la plus juste qu'on puisse lui donner ?

On constate à l'écoute de l'album « No Protection », réalisé par le dub-master anglais Mad Professor en 1995 à partir de l'album « Protection » (Circa Records, 1994) de Massive Attack, que l'on tient là une œuvre qui synthétise parfaitement les facteurs d'originalités du dub. En premier lieu, Mad Professor utilise déli-

bérement son matériel de manière peu optimale. Il met les technologies actuelles à l'épreuve, à la manière de King Tubby. Cela donne des morceaux aux paysages sonores proches de ceux développés dans le dub des origines, régis par le même principe de dilatation de l'espace-temps et une vision « surréaliste » de la musique que viennent à envier certains des plus grands dub-masters comme « Scratch »²⁴. De plus, le travail effectué par le Mad Professor sur la voix est proche de celui de Perry²⁵ (un univers qui se définit par ses textes hachés, onomatopées et autres glossolalies); en ajoutant à cela une mise en avant de la rythmique basse/batterie²⁶ et une application d'effets (écho, reverb, phaser...) sur les enveloppes sonores.

Réalisé à partir d'un album trip-hop (« Protection »), les morceaux de Mad Professor montrent surtout que le caractère « reggae » du dub originel n'est pas une de ses spécificités. Il y a, en effet, beaucoup de disc-jockeys qui considèrent le dub comme le versant expérimentale du reggae. Si Tubby et ses disciples ont développé le dub autour du reggae, c'est avant tout parce que les studios et les producteurs, pour lesquels ils travaillaient, leur offraient essentiellement ce type de matière sonore. Il ne faut pas oublier que Perry, tout comme d'autres compositeurs jamaïcains, livraient parfois des œuvres teintées de rythmes « souls » et « funks ».

Nous pouvons alors conclure sur une définition du dub qu'on peut résumer comme étant l'art de transformer la matière sonore d'un album de musique populaire (rock, trip-hop, reggae, disco, funk...) en un album qui met en avant l'ensemble basse/batterie, à l'aide de la technologie de studio et des techniques développées par King Tubby et ses disciples. « Lorsque le dub est bien fait, il prend chaque fragment et l'imprègne d'une nouvelle vie, transformant un ordre rationnel de séquences musicales en un océan de sensations. »²⁷ C'est le principal facteur d'originalité du dub jamaïcain, celui qui le sépare définitivement de son image de « version » pour lui offrir celle de genre musical. Et même si beaucoup d'albums dub des années soixante-dix n'étonnent plus vraiment l'auditeur d'aujourd'hui, on peut comprendre que l'important dans cette musique n'est pas tant dans le résultat musical à proprement parler, mais plutôt dans le fait qu'elle fut celle de « visionnaires » jamaïcains ayant anticipé trente ans de musiques populaires urbaines du monde entier.

Bibliographie

- BARROW (S.) et DALTON (P.), *Reggae: The Rough Guide*, Rough Guides/Penguin, 1997, 395 p.
 BLUM (B.), *Le reggae*, Libro musique, Paris, mai 2000, 95 p.
 CHEESEMAN (P.), « History Of House », *DJ magazine*, 1985
 CONSTANT (D.), « Aux sources du reggae. Musique, société et politique en Jamaïque », *Epistrophy*, 1986/2, Editions Parenthèses.
 KATZ (D.), *People Funny Boy : The Genius Of Lee «Scratch» Perry*, Payback Press, 2000
 « Mad Professor », *The Wire*, 148, juin 1996
 SALEWICZ (C.) et BOOT, (A.), *Reggae Explosion - histoire des musiques de Jamaïque*, Editions du Seuil, 2001
 TOOP (D.), *Ocean Of Sound : Ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther*, Kargo, Cahors, 2000
 « Trip-hop », *Mix Mag*, June 1994.

Discographie sélective

King Tubby :

- « Dangerous Dub », Greensleeves Records, 1996
- « Dub From the Roots », Culture Press, 1997
- « Dub Gone Crazy », Blood & Fire, 1994
- « Dub Like Dirt (1975-1977) », Blood & Fire, 1999
- « King Tubby Meets Rockers Uptown », Shanachie, 1994

Lee « Scratch » Perry :

- « Arkology », Island, 1997
- « Blackboard Jungle Dub », Jet Star, 1998
- « Kung Fu Meets the Dragon », Justice League, 1975
- « Mystic Warrior Dub », Ariwa Sounds ARICD 054
- « Revolution Dub », Esoldun-Mélodie

Mad Professor :

- « No Protection », Circa Records, 1995

Notes

- ¹ culte jamaïcain considérant l'Éthiopie comme la Terre sacrée et rejetant les valeurs décadentes et corrompues de la civilisation occidentale.
- ² BARROW et DALTON, 1997, p. 199.
- ³ les ouvrages et articles de grands historiens de la musique jamaïcaine tels que Steve Barrow se contentent de passer en revue des techniques et des artistes, plutôt que d'articuler un discours autour de préoccupations musicales.
- ⁴ une sorte de remixage des chansons reggae placé sur la face B des quarante-cinq tours jamaïcains.
- ⁵ Nous emploierons l'expression de « fond sonore » pour différencier le dub d'un autre type de version de chanson dont seules les pistes instrumentales ont été conservées : la « version instrumentale » ; cette dernière apparaît aussi en face B de nombreux quarante-cinq tours, mais n'est qu'une version dont les pistes ne subissent aucune modification.
- ⁶ On pourrait ainsi parler de différents style de dub : celui de King Tubby, de Mad Professor, ou plus largement du rap et de certaines musiques électroniques historiquement liées au dub jamaïcain.
- ⁷ discothèque mobile où l'on diffusait le dub et les dernières musiques « à la mode » pour les gens n'ayant les moyens d'acheter ni disque ni radio.
- ⁸ dont les illustres représentants sont Osbourne « King Tubby » Ruddock, Lee « Scratch » Perry, Errol Thompson, « Prince Jammy », « Scientist », et Sylvan Morris.
- ⁹ notamment les studios Black Ark, Tubby's, Gibbs ou Channel One.
- ¹⁰ Exemple qu'on peut retrouver dans le livret de la compilation de King Tubby, « Dub Gone Crazy », 1994
- ¹¹ King Tubby, « Dub Gone Crazy », 1994
- ¹² Un « rythme » (riddim, dans la terminologie du reggae) est l'élément fondamental de toute chanson jamaïcaine ; c'est une construction rythmique axée sur la combinaison basse / batterie, autour de laquelle a été arrangée une chanson. Parfois, une petite mélodie est associée au riddim, mais l'ingrédient principal reste la ligne de basse.
- ¹³ celles précédemment obtenues.
- ¹⁴ Cette façon de concevoir l'objet musical par le biais d'un travail sur un matériau sonore préexistant est original à la fin

des années soixante dans la musique populaire jamaïcaine. D'un point de vue musicologique, « l'enveloppe sonore » accomplit ici une véritable révolution dans la mesure où elle implique la disparition de la note en tant qu'élément de base du langage musical.

¹⁵ et la définition suivante, donnée par Bruno Blum (2000), en est symptomatique : « Dub : version remixée d'un morceau, où subsistent des parties de voix ou non. »

¹⁶ Une discographie sélective illustrant cet éclectisme sonore est proposée aux lecteurs à la fin du présent article.

¹⁷ que l'on retrouve dans un album comme « Kung Fu Meets The Dragon » (Justice League, 1975)...

¹⁸ dans un album comme « King Tubby meets Rockers Uptown » (Shanachie, 1994)...

¹⁹ ce que Chris Salewicz (2001, p. 32) souligne comme étant traditionnel chez les artistes jamaïcains « qui s'affublaient de narquois sobriquets aristocratiques » depuis les années quarante.

²⁰ La Jamaïque fut, jusqu'en 1962, une colonie de l'empire britannique.

²¹ CONSTANT, 1986/2, p. 53.

²² BLUM, 2000, p. 45.

²³ CHEESEMAN, 1985.

²⁴ comme en témoignent les albums de Perry produit par le Mad Professor dans les années quatre-vingt (« Mystic Warrior Dub »...).

²⁵ « Mad Professor », *The Wire*, 148, juin 1996.

²⁶ il va jusqu'à changer entièrement la basse du morceau « Weather Storm ».

²⁷ TOOP, 2000.

Wilfried ELFORDY, département de musicologie de l'Université de Tours.
s.elfordy@oreka.com