

# Le vinyle, le reggae et les soirées sound system. Une écologie médiatique

Jean-Christophe Sevin

▶ **To cite this version:**

Jean-Christophe Sevin. Le vinyle, le reggae et les soirées sound system. Une écologie médiatique. Volume ! La revue des musiques populaires, 2017, Inna Jamaican Stylee: Usages et discours des musiques jamaïcaines, 13 (2), pp.61-79. 10.4000/volume.5271 . halshs-01933115v1

**HAL Id: halshs-01933115**
**https://shs.hal.science/halshs-01933115v1**

Submitted on 3 Dec 2018 (v1), last revised 13 Dec 2018 (v2)

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# LE VINYLE, LE REGGAE ET LES SOIREES SOUND-SYSTEM. UNE ECOLOGIE MEDIATIQUE

(Version auteur)

**JEAN-CHRISTOPHE SEVIN**

In *Volume !* 13 : 2 | 2017. URL: http://volume.revues.org/5271

Depuis la fin des années 2000 on observe une hausse générale et continue des ventes de disques vinyles. Le Syndicat national de l'édition phonographique, dans son bilan de l'année 2015[1], indique que dans un marché de la musique enregistrée où la vente de supports physiques - quoique toujours majoritaire - fait face à la montée en puissance du steaming[2], les ventes de disques vinyles ont augmenté de 11,6% et qu'elles ont doublé sur les trois dernières années, passant de 329 000 à 750 000. A ces chiffres qui représentent 2.3 % du marché des supports physiques, il faudrait ajouter les ventes du marché de l'occasion qui ne sont pas comptabilisées mais paraissent dynamiques avec l'extension de la pratique du *digging*[3] de vinyles. Ces chiffres de vente laissent ainsi penser que le support vinyle passe d'un statut de media résiduel (Acland, 2007), relégué au marché des collectionneurs et renvoyant vers un état social antérieur, en écart de la culture dominante (Williams, 2009), à celui de marché de niche.

Le récit qui accompagne ce phénomène fait appel à la thématique du retour ; il suffit de taper ce terme associé à « vinyle » dans un moteur de recherche pour en avoir un aperçu. Ce phénomène peut paraitre étrange[4] si l'on s'en tient à un aspect quantitatif détaché de toute analyse des modes d'existence de ce support. Mais le vinyle des années 2010 n'est plus celui des années 1980, il n'est plus le médium standard de la musique enregistrée et en

[1] SNEP, Bilan 2015 du marché de la musique enregistrée. (En ligne) http://www.snepmusique.com/actualites-du-snep/le-marche-de-la-musique-enregistree-bilan-2015/

[2] En 2015, selon le SNEP, le streaming par abonnement progresse de 45% alors que les ventes de téléchargement à l'acte baissent de 20,5% indiquant un basculement des modes de consommation numérique vers le streaming dont le chiffre d'affaire a été multiplié par 5 en cinq ans. Les ventes de support physique ont baissé de 15,9 % mais représentent encore 64% du marché contre 36% pour le numérique. Cette tendance se poursuit au premier semestre 2016 avec un ralentissement de la baisse des ventes de supports physique (« seulement » 5%). Pour le SNEP la croissance des revenus des abonnements compense la baisse du CD et des téléchargements. Cf. *Bilan positif du marche de la musique enregistrée au 1er semestre 2016* (en ligne) http://www.snepmusique.com/actualites-du-snep/bilan-positif-du-marche-de-la-musique-enregistree-au-1er-semestre-2016

[3] Le fait de faire les bacs de disques à la recherche de pressages rares, de productions d'un genre musical remis au gout du jour. Cf. La série documentaire de la chaine Arte *Dig it !* (en ligne) http://creative.arte.tv/fr/series/dig-it

[4] Delphine Cuny, « Retour du vinyle : l'étrange exception qui dure », *Rue89*, 08/03/2016 (en ligne) http://rue89.nouvelobs.com/2016/03/08/retour-vinyle-letrange-exception-dure-263400

conséquence sa signification a changé (Bartmanski et Woodward, 2013). Il est moins le survivant d'une époque révolue qu'un objet requalifié auquel sont associées des qualités sonores et visuelles associées à un type de matérialité considérée comme authentique en comparaison des modes de consommation numérique de la musique. Ainsi, le recours aux notions de nostalgie ou de mode retro ne suffit pas à expliquer ce phénomène. Et les acheteurs ne sont pas tous des baby-boomers voulant retrouver des sensations de leur jeunesse. Mais surtout, l'augmentation des ventes de vinyles, à l'heure où les supports physiques perdent du terrain par rapport aux modes de consommation numériques comme le streaming, ne paraît étrange que dans une appréhension linéaire de l'histoire des technologies et des supports de la musique enregistrée où « le numérique » devrait *in fine* remplacer « l'analogique »[5].

Pour Bartmanski et Woodward (2013) le vinyle, support d'œuvres mécaniquement reproductibles n'en a pas moins acquis une aura et un statut d'icône culturelle porteur de valeurs et de significations différentes en fonction des contextes. Ils montrent que le vinyle n'est pas un objet figé et que ses significations ont évolué. Les groupes et courant musicaux qui s'en sont emparé dans les années 1980 et 1990 (rock indépendant, musiques électroniques, hip-hop…) lui ont donné des valeurs de résistance et d'authenticité. Mais malgré une insistance sur le rôle de la matérialité du disque dans ces associations musicales, l'analyse reste trop focalisée sur l'objet vinyle au détriment d'une réelle prise en compte de ses relations avec d'autres objets, lieux, acteurs, groupes et pratiques sans lesquels il n'existerait pas.

A rebours des approches généralistes qui détachent l'analyse du vinyle de son milieu de fonctionnement, ce texte prend le parti de se concentrer sur un cas spécifique et d'envisager ses modalités concrètes de fonctionnement dans un contexte particulier. Ainsi ce texte est-il consacré au maxi 45-tours - un format apprécié notamment des DJs en raison de ses capacités de restitution sonore - en relation avec le reggae roots et les soirées sound-system dans lesquelles il est diffusé. Pour ce faire nous suivrons un guide qui a occupé et occupe un ensemble de postes, au croisement de différents circuits de production et de diffusion de cette musique.

L'analyse de son parcours nous permettra d'établir que sa passion du vinyle, individuelle au premier abord, s'épanouit dans un agencement collectif qui lui donne sa raison d'être. Au sein de cet agencement « reggae-soirées sound-system » nous nous focaliserons ensuite sur l'écologie médiatique (Fuller, 2005) du vinyle de reggae roots, entendue comme système dynamique avec lequel il est connecté de multiples façons à des acteurs, des objets et des pratiques. En abordant tout d'abord la question du « son analogique » dans un monde numérique, être hybride dont l'appréciation tient à sa différence avec le « son numérique »

[5] Ces catégories sont elles-mêmes trop générales et masquent la complexité des médiations techniques en jeu dans les arts médiatiques.

mais qui est en même temps inextricablement lié aux médias numériques. Ensuite, en traitant des soirées sound-system nous verrons comment le sound-system fonctionne comme une instance d'interprétation du vinyle. Enfin, à travers l'examen des modalités de réception du reggae dans ce contexte de la session sound-system nous examinerons la question de la puissance des basses fréquences qui donne lieu à un phénomène de transduction sonore englobant les composantes techniques et humaines de cette écologie locale.

## UNE NOUVELLE FAÇON D'ECOUTER LE REGGAE

Notre point d'entrée dans ce parcours est l'engouement de Charles pour le reggae. Alors qu'il est un étudiant vivant à Lille et un amateur de cette musique, il découvre au début des années 2000 les soirées sound-system dans lesquelles des disques de reggae sont diffusés. A cette occasion Charles prend conscience de l'importance dans la vie de ce courant musical de la soirée sound-system comme mode de réunion publique autour de la diffusion du reggae et du sound-system comme dispositif de diffusion sonore ayant recours au support vinyle. Cette découverte va modifier son rapport à ce courant musical qu'il croit connaitre et qu'il écoute via des compact-discs et dans des concerts. Deux éléments jouent ainsi un rôle majeur, le support vinyle et le dispositif de sonorisation que des collectifs construisent eux-mêmes. Ces deux éléments sont étroitement articulés : l'appréciation du reggae gravé sur des disques vinyles est indissociable de la sonorisation[6] qui est portée à un degré élevé d'exigence.

> *« Et quand je suis arrivé dans ces soirées où les gens jouaient du vinyle, moi qui étais de la génération CD, je voyais les DJs jouer du vinyle, enfin dans le reggae on les appelle* selectors*, qui jouaient sur des sonos que l'on trouve pas dans le commerce mais des sonos maison, avec des espèces de caisson de basse avec des toboggans à l'intérieur, avec un espèce d'escargot qui récupère derrière le haut-parleur et qui renvoie devant un gros tunnel ».*

Il découvre une nouvelle manière d'écouter cette musique et par là même il la redécouvre. Il redécouvre cette musique d'un point de vue formel puisqu'il prend conscience de l'importance de la basse comme élément structurant de la composition et de la réception : « j'avais pas compris que dans le reggae c'est la basse qui est l'instrument principal dans l'instrumental reggae ». La fréquentation des soirées sound-system l'amène à redécouvrir des morceaux qu'il croit connaitre, puisque cette importance de la basse dont le sound-system assure la prise en charge en termes de diffusion (nous y reviendrons plus loin) l'amène à les écouter d'une manière nouvelle et à les appréhender différemment.

> *« quand j'ai commencé à aller dans des soirées, il y avait des classiques de reggae que je connaissais, que j'écoutais en CD et en les écoutant sur le système de diffusion en soirée, je*

[6] Le reggae n'est pas le seul courant musical à procéder ainsi mais il peut être considéré comme une influence importante notamment pour les musiques électroniques et la façon dont, en Europe au moins, elles ont développé cette culture du sound-system qui est une invention jamaïcaine (Henriques, 2003).

*redécouvrais le morceau : " attends mais, c'est vraiment le même morceau ?" Il y a cette ligne de basse en fait, à laquelle je ne faisais pas du tout attention, et le même morceau vous le voyez dans une autre dimension. »*

Cette nouvelle façon d'écouter le reggae, qui est aussi une redécouverte de cette musique qu'il croit connaitre, constitue une expérience esthétique forte qui influence durablement Charles : « c'est ce que j'ai trouvé dans ces soirées, j'ai été complètement pris par ça, le fait de ressentir la musique comme ça. » Cette expérience peut être décrite comme un événement[7] qui constitue une bifurcation et un point de départ vers de nouvelles expériences. Les caractéristiques de l'événement (Zourabichvili, 1998) font qu'il y a un avant et un après l'événement, qui conditionne une réorganisation des expériences passées et ouvre des perspectives. De nouvelles possibilités d'expériences voient le jour et c'est l'événement qui créé ces possibilités.

## « C'EST DEVENU UNE PASSION QUI A PRIS TOUT, QUI EST DEVENU UN METIER »

Le parcours de Charles prend donc sens *a posteriori*, en fonction de cet horizon de sens qu'a instauré l'événement et en fonction duquel une chronologie peut être retracée. L'événement qui attise sa passion du reggae constitue l'impulsion qui va l'amener à s'équiper d'une platine pour pouvoir écouter des disques vinyles de reggae, puis les collectionner et ensuite les distribuer pour finalement les éditer en créant un label. Pour autant, il ne faudrait pas considérer que le parcours que nous allons dérouler est de l'entière initiative de Charles, qu'il est l'unique pilote qui décide et planifie l'ensemble des actions. Une version pauvre de la restitution de ce parcours conduirait en effet à le rendre linéaire. On passerait alors à côté de l'essentiel en considérant les circonstances, rencontres et diverses occasions qui ponctuent ce parcours comme des intermédiaires secondaires. Il faut donc insister sur l'imprévisibilité et garder les choses ouvertes en considérant à chaque étape les éléments médiateurs qui transforment le cours d'action en le faisant bifurquer (Latour, 2006).

Reprenons : alors qu'il est étudiant à Lille, il se procure une platine de lecture pour lire les vinyles de reggae qu'il commence à collectionner, tout en continuant à se rendre dans des soirées sound-system avec ses amis.

*« pour vraiment écouter du reggae et avoir accès à tout, il fallait que je m'équipe en vinyles. (…) j'ai commencé à collectionner des vinyles. Je me suis mis à acheter plein de vinyles de manière compulsive ».*

[7] Un type d'expérience que l'on peut retrouver dans d'autres courants musicaux qui sont relativement absents des mass-media et dont l'esthétique sonore et l'appréciation sont étroitement liées à la présence d'un dispositif de sonorisation conséquent et adéquat. Nous retrouvons ainsi ce même type d'expérience parmi les amateurs de techno qui ont découvert cette musique dans les raves, cf. Sevin, 2009.

Un élément vient cependant perturber cette dynamique car le disquaire chez qui il s'achalande vient à disparaitre. Comme pour d'autres courants musicaux dans lesquels les supports enregistrés jouent un rôle central, le disquaire est un point de ralliement et un point de connexion. Les DJs et les passionnés s'y retrouvent en quête des dernières sorties, mais c'est aussi un lieu de sociabilité pour partager ses impressions sur les derniers disques ou soirées, c'est donc aussi un relais d'informations. Mais à cette époque charnière du début des années 2000, avec la montée en puissance de la numérisation et de la diffusion de la musique via Internet, le disquaire de sa ville ne parvient plus à faire face à cette nouvelle forme de concurrence et ferme ses portes. L'impact d'Internet et de ce que l'on appelle « le numérique » est donc au premier abord plutôt négatif sur le plan du fonctionnement local de ce courant musical, en entraînant la disparition de ce point de ralliement. Mais il a aussi comme conséquence positive la possibilité d'un accès direct à des productions de reggae en Jamaïque ou en Angleterre. Le contact direct avec des producteurs et l'achat de leurs disques sont maintenant possibles :

> *« Il y a 10 ans, ma seule manière d'avoir des vinyles reggae c'était ce magasin-là, et c'était tout. Et tout à coup vous avez accès au monde entier vous pouvez commander en Jamaïque sur des sites. »*

Internet redéploie la carte des possibles : si d'un côté Charles assiste à la disparition du disquaire, d'un autre côté il a un accès à des producteurs, dans un contexte où une demande existe toujours au niveau des DJs et passionnés de reggae. Si le disquaire disparait, les acheteurs qui le fréquentaient ne disparaissent pas pour autant. Charles étant un acheteur compulsif, il a l'idée de contacter directement des producteurs et par là-même prend la casquette du distributeur pour répondre à une demande :

> *« Je me suis mis à collectionner, après il y a les magasins qui ont fermé et moi vu que j'étais un acheteur compulsif, je me suis mis dans la distribution parce que il y a des gens, des DJs sur Lille qui voulaient. Et là je me suis mis à distribuer moi-même, donc je me suis mis à contacter des labels directement, des labels anglais, à leur acheter des disques »*

Internet n'est pas pour autant un intermédiaire permettant de simplement continuer la vente de disques par d'autres moyens. Dans ces courants musicaux minoritaires, il offre non seulement des possibilités d'accès à des producteurs qui ne bénéficient pas de réseaux de distributions établis, mais aussi une visibilité sur l'état de la production actuelle, puisque les canaux d'information se diversifient et échappent aux acteurs dominants. Néanmoins, cela ne va pas sans certaines aberrations dans les modes de distribution, qui s'avèrent chaotique en l'absence de point de relais stabilisés.

> *« On n'avait pas accès à tout, on n'avait pas la visibilité sur tout ce qui sortait tout de suite. Avant ça mettait un peu plus de temps, parce que le magasin ne l'avait pas tout de suite alors on n'était pas au courant forcément quand c'était disponible. Mais il y avait plus d'ordre dans la distribution. Maintenant c'est un peu n'importe comment, tout le monde s'achète. Des fois*

*des gens achètent mes productions au distributeur anglais, des Français achètent aux grossistes anglais mes productions alors qu'ils pourraient me les acheter en France et les payer moins chères, enfin... »*

De plus, l'accès à des productions internationales et donc aussi à des clients potentiels n'améliore pas les ventes, parce qu'il faut aussi compter avec les modes de consommation numérique de la musique. Les tirages ont même tendance à diminuer selon Charles, en passant de 500 ou 1000 exemplaires en cas de succès contre 1000 ou 2000 exemplaires dix ans auparavant. Pour sa part, cette activité lui permet surtout de financer ses propres achats pour sa collection. Mais le fait d'être un point de relais dans la distribution des vinyles de reggae provoque aussi l'élargissement de son réseau social. Acheter des disques à des labels pour les revendre à des DJs et autres passionnés l'amène à rencontrer beaucoup d'acteurs de ce courant musical. Cela lui vaut en retour d'être invité à passer ses disques dans des soirées sound-system et ces invitations font naître à leur tour une autre opportunité. Avec des amis qui partagent avec lui cette activité de collection et cette passion des vinyles reggae, ils ont l'idée de monter un collectif afin d'organiser des soirées au cours desquelles ils jouent leurs disques :

*« Et en même temps vu que j'avais une collection de vinyles, on a commencé à m'inviter à Lille à venir jouer à une soirée et après à d'autres soirées. Et après avec d'autres amis qui collectionnaient aussi on s'est rassemblé et on a créé un* crew*, un groupe, qu'on a appelé* Roots Revelation*, on était quatre sélecteurs et on a commencé à organiser des soirées à Lille. »*

Acheter des disques et les vendre en se substituant au disquaire l'amène à rencontrer des acheteurs qui lui offrent en retour la possibilité de venir jouer ses disques, en raison aussi de la taille de sa collection. Chaque nouvelle situation relance le parcours de Charles et le fait bifurquer dans une nouvelle direction. C'est ainsi qu'il est amené à rencontrer de jeunes producteurs de reggae. Un coup de cœur sur le morceau d'un de ceux-ci lui donne l'idée d'éditer un premier disque, ce qui entraîne la création d'un label, c'est-à-dire d'une structure d'édition pour mener à bien ce projet

*« je me suis mis à connaître des petits producteurs français qui commençaient à faire de la musique aussi. Et un peu par hasard il y avait un morceau que j'avais accroché, d'un ami à moi qui commençait à faire de la musique dans son studio, et je suis parti dans l'idée de sortir ça, de créer un label et de sortir ça en vinyle »*

C'est alors un autre pan de la chaîne du disque qu'il est amené à arpenter, sans toutefois en maîtriser les paramètres. Confronté à des opérations plus techniques liées à la fabrication des disques, il fait appel à son réseau de connaissances, non seulement pour trouver les prestataires capables d'effectuer les opérations requises mais aussi pour avoir un retour critique sur le résultat. Le *mastering* - la finalisation de l'enregistrement – est-il bon ? Faut-il compresser le son ou non ?

*« On ne savait pas trop avec mes amis producteurs qui commençaient, s'il fallait compresser ou pas la musique, trop ou comment. Je connaissais déjà des producteurs anglais. Et j'étais allé leur faire écouter des morceaux »*

Il faut ensuite trouver un studio pour effectuer la gravure qui constitue le disque original et ensuite une usine qui assure, à partir de cet original (gravure directe) les différentes opérations conduisant au pressage des disques. . Dans toutes ces opérations il développe une expertise au fil des erreurs et des conflits dans lesquels se forge une expérience. La gestion du *mastering*, de la gravure et du pressage viennent ainsi s'ajouter à ses activités de distribution. Dans tous ces postes il est une interface, traduisant les attentes, les langages, les impressions d'un domaine à l'autre. Traducteur puisqu'il faut à chaque étape s'enquérir du résultat, écouter et valider ou non un *mastering*, une gravure, un *test pressing* avant de lancer le pressage en plus grande quantité. Mais aussi convoyeur puisque nous sommes dans un monde de supports matériels doivent être stockés et transportés d'un point à un autre dans l'espace :

*« Tout le temps à aller chercher des morceaux, aller dans les studios… Gérer toutes les étapes… Chercher des trucs, les faire graver, les autorisations, les macarons. Déposer les gravures récupérer les* tests press*, valider, écouter, aller chercher les copies. Après aller les vendre, les distribuer »*

Le goût de Charles pour le reggae s'est transformé en passion pour cette musique et son support privilégié. Si nous avons vu que cela n'est pas un projet prémédité mais le produit de rencontres et d'occasions, nous devons aussi ajouter que ces opportunités sont saisies dans le mesure où elles sont indissociables d'un agencement collectif qui les rend attractives, au sein duquel il est désirable de devenir collectionneur, sélecteur ou éditeur[8]. Dans une relative précarité vécue comme liberté et occasion de réalisation de soi[9], cette « passion qui est devenu un métier » a ainsi pour milieu indispensable à sa dynamique cet agencement collectif qu'est le mouvement reggae et les soirées sound-system auxquels son activité contribue et qu'on a plaisir à voir grandir et se structurer.

*« Il y a des jeunes qui comme moi tout d'un coup débarquent dans une soirée sound-system où il y a des grosses basses, des gros caissons, qui n'ont jamais vu ça. "Qu'est-ce qui se passe, c'est quoi ça ?" Qui voit des gars qui jouent sur des vinyles, et qui se disent "eh les gars il faut qu'on construise nos caissons, qu'on achète des vinyles et tout". »*

Le vinyle est à la fois au centre de cet agencement, objet de passion et d'investissements dans les activités évoquées plus haut, et en même temps véhicule de quelque chose de plus que lui-même. Ce qui passe à travers lui est un désir de se rassembler et de faire des choses ensemble - construire un sound-system, composer des morceaux, organiser des soirées… Ecouter de la musique ensemble mais selon ses propres conditions, critères et exigences. Le

[8] Cf. Sevin (2012 b) pour le cas des musiques électroniques et des raves.
[9] Représentative en cela des scènes alternatives, cf. Kuhn, 2011.

vinyle est donc une pièce centrale de cet agencement et c'est aussi un media, c'est-à-dire non pas un simple véhicule transparent de la musique mais un support dont les propriétés matérielles sont valorisées pour un son et pour ce à quoi il renvoie, des valeurs, une histoire.

## LE SON ANALOGIQUE DU VINYLE : HYBRIDITE ET ACTUALITE

Le son du vinyle renvoie-t-il obligatoirement à un passé révolu dans une époque numérique ou bien peut-il être apprécié pour lui-même ? Et quel rapport le reggae roots actuel entretient-il avec la tradition jamaïcaine ? S'agit-il d'un simple revival, nostalgique des années 1970, ou bien continue-t-il sa trajectoire dans d'autres conditions ?

Si l'on se réfère au déroulement d'une soirée, celle-ci commence par la diffusion de vieux disques. Charles évoque la notion de « revival » associée à la diffusion de ces disques, notion qui évoque un regain d'intérêt mais aussi la renaissance ou le renouveau. Mais à l'écouter il s'agirait plutôt de se replacer dans une histoire commune en diffusant des morceaux ayant acquis le statut de « classique » parce qu'ils sont connus et appréciés de tous les amateurs de reggae. Dans cette situation, plus que l'écoute pour elle-même de morceaux classiques, l'objectif est de favoriser un échauffement (« le *warm-up* ») de l'audience. L'écoute de morceaux classiques permet d'échauffer l'ambiance, de créer une connivence dans la co-présence et l'écoute collective. C'est en quelque sorte un préalable permettant de constituer un sentiment collectif par rapport à une tradition musicale dont on partage le goût mais aussi les valeurs, avant de passer ensuite à la diffusion de morceaux actuels que l'on ne connait pas et qu'on est venu découvrir.

> *« En début de soirée on joue des morceaux jamaïcains des années 1970,* roots*, pour se mettre un peu dans l''ambiance, dans le revival. (…) Ce qu'on appelle le* warm up*, on va jouer des classiques* roots *que tout le monde connaît un peu. Et après on va commencer à sortir des productions anglaises un peu plus obscures ou des* dubplates*, des morceaux exclusifs qui ont été produits dans tel studio maintenant par tel producteur. »*

Le « reggae roots » est né en Jamaïque dans les années 1970. Associé à des thématiques spirituelles ainsi qu'à une forme de critique sociale, telles que représentées par l'œuvre de Bob Marley qui lui a donné une audience internationale, il a ensuite reflué à partir des années 1980 au profit de productions estampillées « ragga / dancehall », c'est-à-dire moins « *conscious* » (conscientes) et plus orientées vers la piste de danse et les thématiques légères. D'un point de vue musical et sonore le ragga ou dancehall se caractérise par l'utilisation des synthétiseurs et boites à rythme. En forçant le trait on pourrait donc identifier les points de clivages entre ces deux styles[10] touchant aux textes, à leurs contenus comme la façon de les déclamer, ainsi qu'à une esthétique musicale et sonore.

[10] S'agissant de la création musicale on peut aussi trouver une dimension transversale dans le principe de la reprise à travers l'usage d'une même base rythmique (ou *riddim*) dans de multiples versions. Cf. Vendryes (2010).

Par rapport à ces différences, le terme « *roots* » (racine) accolé postérieurement à l'émergence du dance-hall, ne signifie pas un retour aux sources mais signale plutôt un point d'ancrage par rapport auquel on se réfère du point de vue d'une posture dans l'écriture des textes et d'une esthétique sonore « analogique » - nous allons y revenir. Ce courant musical qui a perdu sa dominance en Jamaïque dès les années 1980 n'en continue pas moins sa propre trajectoire en Europe, notamment en Angleterre, tout en subissant des évolutions et des formes d'hybridations avec des courants contemporains rattachés aux musiques électroniques.

> *« À la base c'est la Jamaïque mais maintenant en Jamaïque ils font du dancehall, c'est que du ragga dancehall, ils ne font plus de roots. C'est les immigrés jamaïcains qui sont arrivés en Angleterre dans les années 1950, 1960, 1970 qui ont continué à faire du roots en Angleterre. Et qui ont même créé ce qu'on appelle le UK roots maintenant, ou UK dub, qui se rapproche un peu de la musique électronique dubstep, mais ça reste du dub, ils appellent ça du dub ou stepper, mais c'est pas du dubstep. »*

En ce sens le reggae roots se positionne dans une tradition et par rapport à une esthétique sonore plutôt que par rapport à une époque sonore. Ce qui implique de distinguer ce qui relève de l'écoute de productions musicales datées, renvoyant à une histoire du reggae, et ce qui relève d'une production musicale actuelle caractérisée par une esthétique sonore que l'on peut qualifier d'analogique, ce qui ne va sans ambigüité en raison de l'intrication des technologies numériques dans la production et l'édition actuelle de vinyles.

En reprenant les analyses d'Aloïs Riegl (2003) nous pouvons considérer que les disques produits initialement en Jamaïque et éventuellement réédités ensuite, ont une valeur historique et une valeur d'actualité, plus précisément une valeur d'art relative - qui constitue l'une des trois valeurs d'actualité avec la valeur de nouveauté et la valeur d'utilité - qui désigne un rapport à des œuvres qui « peuvent être appréciées, non seulement comme des témoignages d'une création humaine l'emportant sur la nature, mais aussi sur la spécificité de leur conception, de leur forme et de leur couleur » (Riegl, 2003, p.106). Une valeur historique donc, parce qu'ils représentent un moment de l'évolution de cette musique, parce qu'ils sont un point de référence historique et ont un sens par rapport à cette évolution. Nous pourrions aussi penser qu'ils ont une valeur d'ancienneté - notion qui renvoie chez Riegl à un aspect suranné ou qui se manifeste par des signes de dégradations et d'imperfections. Ce qui renverrait dans le cas du disque vinyle aux bruits de surfaces et aux bruits produits par les passages de la pointe de lecture dans le sillon. Bruits d'autant plus présents que le disque est ancien et qu'il a été beaucoup lu, bref le charme désuet des fameux craquements du vinyle… Riegl note que la valeur d'ancienneté est la plus partagée car elle ne nécessite pas de connaissance historique. Mais du point de vue de la valeur historique les signes de dégradations valorisés dans la valeur d'ancienneté sont à éliminer, le document devant être conservé de la façon la plus intacte possible. C'est donc plutôt la valeur historique qui devrait caractériser le rapport des amateurs de reggae roots aux

disques produits en Jamaïque si l'on se fie aux propos de Charles, notamment lorsqu'il évoque la question du bruit et des craquements :

> *« On croit que les gens aiment le vinyle parce que ça crépite ou je sais pas quoi, ça c'est n'importe quoi. Nous on ne veut pas que ça crépite que ça ait du souffle, on ne veut pas qu'il y ait de bruit. Donc le vinyle en lui-même a quand même un bruit de fond, même si maintenant on arrive à faire des choses qui sont assez propres, où le son va être gravé plus fort donc on ne va plus entendre ce bruit de fond, par rapport aux pressages des années 1970. Et les disques des années 1970 jamaïcains c'est pas la même qualité de pressage qu'en Europe. Après c'est aussi un son. »*

Charles évoque « un son » comme une dimension distincte de la dimension musicale. Ce qui nous amène à questionner la possibilité de distinguer cet aspect du son de la valeur historique. En d'autres termes, toujours en référence à Riegl, le son d'un disque des années 1970 peut avoir une valeur d'actualité et être apprécié pour lui-même dans sa spécificité, sa forme et sa couleur. Comme pour les œuvres traitées par Riegl nous pouvons dire que « les aspects les moins attrayants ne gâchent pas l'impression d'ensemble » (2003, p.107). Chez Charles le goût du son analogique l'emporte sur les mauvaises qualités de pressage et d'éventuelles dégradations qui font entendre divers bruits de fond et autres défauts sonores spécifiques (saturation, pleurage, etc.).

> *« C'est pas une nostalgie, les originaux des années 1970-1980 sont recherchés parce que c'était fait avec du matériel à l'époque qu'on ne fait plus maintenant. (…) parce que ça a été fait d'une manière, avec telle machine, tel système d'enregistrement, qui a donné un son. »*

Les machines analogiques utilisées pour la production musicale ont donc elles-aussi une valeur historique - en tant qu'elles représentent un moment de l'évolution de la production technique - et une valeur d'actualité. Elles sont recherchées pour leur qualité sonore dans la production actuelle de reggae. Nous pourrions alors nous demander si cela représente un retour au passé, dans la mesure où nous serions dans une époque numérique ? Ou alors, l'appréciation du son analogique peut-elle avoir une forme d'autonomie par rapport à la référence à une histoire ? Si c'est le cas, en inversant la perspective nous pourrions dire que le son analogique des productions des années 1970 possède une valeur d'actualité, dans la mesure où « le moderne dans l'ancien constitue la valeur d'art relative » (Riegl, 2003, p.108).

Seule une appréhension linéaire de l'histoire pourrait nous permettre d'affirmer le contraire. Cela consisterait à envisager, comme dans le discours dominant des années 1980, l'apparition des technologies et supports numériques en musique comme une amélioration non seulement technique mais aussi esthétique. Cette façon de voir se base sur le fait que l'amélioration de la définition sonore, c'est-à-dire d'une capacité à rendre de façon plus transparente les sons réels enregistrés, serait aussi un gain esthétique. Or les médias sonores ne sont pas seulement des outils de transmission et de stockage du son mais aussi des producteurs de son. Dit autrement, les médias sont aussi des instruments (Barlindhaug,

2007 ; Stern, 2005) avec leurs spécificités matérielles qui engendrent une spécificité sonore (« telle machine qui donne tel son » comme dirait Charles). La légère compression dynamique résultant de l'augmentation du niveau sonore, destinée à compenser les bruits de fond propre aux supports analogiques, donnant un son plus compact et générant une légère distorsion (le « son chaud de l'analogique », dans les discours des amateurs), peuvent être considérées comme des défauts ou des handicaps en comparaison avec les technologies et supports numériques d'enregistrements qui n'ont plus ce problème de bruits de fond (Fontaine, 2001). Mais c'est aussi ce qui constitue des qualités sonores qui sont appréciées (Barlindhaug, 2007). Comme le montre Barlindhaug (2007), les musiciens aiment le son des synthétiseurs analogiques pour leur opacité sonore et non pour leur transparence, pour leur incapacité à reproduire fidèlement le son réel d'instruments réels, car c'est ce qui les rend esthétiquement intéressant.

Le son analogique actuel se révèle toutefois être une matière hybride. Les studios entièrement équipés de matériel analogique, sauf rares et onéreuses exceptions, ont disparu. La composition et la production des morceaux reggae sont, comme en bien d'autres domaines, effectués avec l'outil informatique. Mais l'utilisation d'une table de mixage analogique lors du mixage des différentes pistes composées sur le logiciel permet de redonner des caractéristiques sonores attendues.

> *« Maintenant le reggae, par exemple en Angleterre la plupart des gens composent à l'ordinateur, sur cubase, avec des samples qui sonnent plus ou moins bien.... Mais ils continuent à mixer sur les tables analogiques avec des effets externes analogiques. Ils mixent pas avec des tables numériques où le son est quand même très sec. »*

Certaines tables de mixage sont recherchées pour leur propriétés sonores, car elles ont chacune une spécificité matérielle qui donnera certaines caractéristiques au son, ce que Charles désigne comme le grain.

> *« il y a plein de consoles analogiques... un peu comme les vieux appareils photo qui ont des grains, là c'est pareil. Il y a vraiment dans le reggae des tables spécifiques qui sont recherchées. Pour le grain. »*

Ce mixage final est néanmoins enregistré sur un CD et c'est ce support que Charles récupère pour l'emmener dans un studio pour effectuer le *mastering*. Des machines analogiques interviennent dans le processus mais le pilotage général est effectué par informatique, jusqu'à la gravure du master qui servira de base pour créer des matrices à partir desquelles les disques seront pressés.

> *« moi par exemple je récupère ce mix et je vais chez François justement avec mon CD. Et lui, il va repasser ça dans des éléments à lampes pour redonner de la couleur. Il va enregistrer mon CD dans son ordinateur, mais en passant ça dans des machines à lampe pour donner une couleur analogique, à cette composition qui est numérique à la base. Et ensuite, il va faire un*

> mastering *numérique pour envoyer à la gravure. Maintenant les gravures sont assistées par ordinateur, entre guillemets. »*

Nous avons vu que l'appréciation du son analogique peut-être désencastrée d'un rapport intrinsèque au passé. Le son analogique des productions reggae peut être apprécié pour lui-même et possède une forme d'autonomie. Mais dans le même temps il faut rappeler que le son analogique actuel est un *composé*, une matière sonore inextricablement liée à l'interface informatique devenue incontournable. Les vinyles qui résultent de ce processus de production sont donc très différents des vinyles d'avant l'informatisation. Néanmoins, comme leurs prédécesseurs ils sont destinés à être diffusés en public lors des soirées sound-system. Il nous reste maintenant à examiner ce lieu central de l'écologie médiatique du vinyle de reggae roots.

## LE SOUND-SYSTEM COMME INSTANCE D'INTERPRETATION

Les disques édités par Charles comme ceux qui sont diffusés dans les soirées sound-system ont un format spécifique, nommé « 12 pouces » ou plus communément maxi 45-tours en France. Ce format n'a pas été conçu par l'industrie du disque mais par des DJs-producteurs new-yorkais dans les années 1970 dans le contexte du développement du disco et des techniques de mix (Rietveld, 2007). Il répondait à leur recherche d'un continuum sonore et rythmique qui était bridé par le format court du 45-tours : ce dernier, dans son format de base 7 pouces, offre en effet au maximum 5 minutes d'enregistrement par face, contre 12 minutes dans un format 12 pouces. De plus, ce disque de la taille d'un 33-tours sur lequel on ne grave qu'un seul morceau permet d'avoir des sillons plus larges, ce qui améliore significativement le rendu des basses fréquences, qui prennent plus de place lors de la gravure du sillon (Osborne, 2012). Cet aspect est fondamental ici étant donné l'importance des basses fréquences dans le reggae et la tradition jamaïcaine, où l'écoute des vinyles en public est l'objet d'une forme de compétition entre sound-systems (Henriques, 2003). Pour Charles la diffusion des disques en public est leur principale raison d'existence : « ça s'écoute à la maison mais ça se vit en soirées ». Le vinyle vaut ici essentiellement pour la musique qu'il contient et l'aspect visuel de la pochette importe peu : « vu qu'on sort plutôt des maxi ou des singles, il n'y a pas la pochette c'est plus le carton avec le trou au milieu pour voir le macaron du vinyle ». C'est aussi parce que ce support est étroitement articulé à ces soirées et ce mode de diffusion que les disques que Charles édite sont achetés par des DJs.

> *« Moi quand je sors de la musique, si je sors en CD j'en vends pas et si je sors la même musique en vinyle je la vends. (…) C'est en sortant des maxi (45-tours, ndlr) vinyles que tu fais un minimum d'argent »*

L'expression sound-system désigne à la fois un système technique de sonorisation et un collectif organisé autour de ce dernier en vue de la diffusion de musique en public. De sorte que nous pouvons envisager le sound-system comme un collectif hybride composé

d'humains et d'un ensemble d'éléments de sonorisation. D'un point de vue technique, c'est un ensemble d'éléments interconnectés dont la finalité est la lecture et l'amplification de la musique inscrite sur un support musical. L'ensemble comprend un ou des amplificateurs, pré-ampli, égaliseurs, filtres de fréquences sonores, microphones, câbles, haut-parleurs, platines de lecture, table de mixage… parmi un ensemble d'autres objets que les membres du sound-system assemblent et relient pour chaque soirée, avant de les démonter et leur faire regagner leur lieu de stockage une fois la session terminée. Mais les actions humaines ne résument pas au déchargement, assemblage et branchement des éléments de sonorisation à chaque session. Il faut compter avec des actions sensori-motrices liées à la passation des disques mais aussi à la manipulation et au monitoring du son (Henriques, 2011). Deux postes sont dédiés à ces actions, celui du DJ ou sélecteur et celui de l'opérateur, ou ingénieur du son.

Dans les sessions sound-system de reggae roots, le sélecteur utilise une seule platine, ce qui constitue une particularité si l'on se réfère à la pratique du mix[11] dans les musiques électroniques de danse qui requiert l'usage de deux platines et d'une table de mixage. Dans le le dancehall on note aussi l'utilisation de deux platines, moins pour mixer que pour enchaîner sans rupture les morceaux ; ce que Charles désigne comme un « passe passe ».

> *« On joue avec une seule platine en fait, c'est pas un passe-passe entre deux platines. C'est le côté roots du reggae. Une platine et entre deux vinyles soit il y a un écho qui est envoyé, soit c'est un DJ qui prend le micro. C'est pas comme le dance-hall qui est une autre partie du reggae où là c'est des passes-passes entre deux platines. »*

La part d'intervention créative *sur* les disques, qui est plutôt l'apanage du DJ dans les musiques utilisant le dispositif double platine-table de mixage, est donc restreinte ici par l'usage d'une seule platine. Par rapport à cela, il nous faut mentionner d'une part la présence, quoique non systématique, d'un Deejay autrement nommé « Singjay », dont le rôle est d'intervenir vocalement entre deux morceaux au moment du changement de disque ou de face de disque. Il peut aussi improviser (« poser son flow ») sur les faces instrumentales des disques. D'autre part, le sélecteur joue un rôle important dans la mesure où le choix des disques et l'ordre de leur succession est en soi d'une importance stratégique permettant de composer ce qui peut s'apparenter à un récit ou à un voyage musical, et d'en moduler l'intensité de la réception en créant des progressions, des attentes, des surprises. L'intervention du sélecteur se situe donc plutôt *entre* les disques, dans leurs sélections et leur enchaînement, car si le choix d'un disque importe c'est aussi le choix de sa position dans une succession qui importe et peut le mettre en valeur. Tandis que l'intervention du « Singjay » se situe entre les disques et sur les disques quand il *toaste* (le *toast* est une forme de chant parlé) sur les faces instrumentales ; ce qui peut s'apparenter à une forme d'interprétation du morceau dès lors qu'il reprend les thèmes de la face A, ou s'en sert de base pour improviser.

[11] Pratique qui consiste à superposer et à fondre des passages des disques les uns dans les autres.

Un autre poste d'intervention *sur* les disques est celui de l'opérateur. Relativement invisible dans les discours usuels sur le reggae, il n'en est pas moins essentiel dans cette culture sonore des soirées sound-systems. La présence d'un opérateur ou d'un ingénieur du son en charge du matériel de sonorisation est une constante dans les concerts et toutes autres manifestations de musique amplifiée. Mais dans le cas du sound-system reggae le maniement de ce matériel de sonorisation est une composante explicite de la musique et non une condition de leur audition en public. C'est donc un membre du sound-system qui occupe ce poste et non un prestataire extérieur comme souvent dans les autres types de manifestations de musiques amplifiées. Les opérations effectuées à ce poste peuvent être classées en deux catégories, celles qui relèvent de la manipulation du son et celles qui relèvent du monitoring (Henriques, 2011). Le monitoring consiste à contrôler et à surveiller la qualité de la diffusion sonore. Pour cela l'opérateur dispose d'un ensemble d'indices visuels produits par les amplificateurs et égaliseurs. Mais il se repose surtout sur une écoute spécifique, acquise avec l'expérience. Une écoute attentive à des qualités du son comme la clarté, la rondeur ou la balance entre les fréquences aiguës, mediums et basses. Il s'agit donc dans un processus constant de feed-back, d'écouter et d'ajuster ces aspects du son en jouant sur les différents paramètres dont il dispose. En parallèle, le contrôle de la puissance de l'amplification est aussi bien évidemment d'une grande importance.

Ce qui concerne la manipulation – qui peut apparaître comme la part créative de l'intervention *sur* le disque plus que sur les qualités sonores générales associées au monitoring - est liée à la possibilité de segmentation fine des fréquences. En effet l'amplification du son est segmentée, un peu comme la linguistique qualifie de construction segmentée un procédé d'emphase où la découpe de l'énoncé en segment permet de mettre en relief l'un des constituants. L'amplification du son est ainsi d'abord segmentée en quatre voix : « il y a des caissons qui ne restituent que les basses, des caissons pour le bas médium, pour le haut médium et pour les aigus ». Cela permet d'agir séparément sur chacun de ces segments à l'aide de l'égaliseur. Mais cette segmentation est multipliée dans la mesure où chaque voix est elle-même amplifiée et contrôlée par un égaliseur paramétrique qui permet d'agir avec plus de nuances et de précisions sur les fréquences en augmentant le nombre de bandes intermédiaires. De cette segmentation résulte ainsi une forme de palette sonore que l'opérateur manipule. A cette palette il faut ajouter des effets sonores de type delay (écho) et réverbération, qui sont très prisés dans le reggae et le dub. Ainsi, l'opérateur peut couper, atténuer ou amplifier des segments de fréquences pour mettre en relief ou en retrait des parties du morceau. Il se livre de cette manière à ce qui peut s'apparenter à une forme de remix, une reconstruction « en live » du morceau.

> *« c'est vraiment un art de savoir bien opérer. Il y a vraiment des opérateurs, ils écoutent vraiment ce qu'ils sont en train de jouer, ça sonne, ils vous refont encore voyager dans le même morceau en vous le remixant d'une certaine manière en live. »*

Le sound-system apparaît ainsi comme un ensemble instrumental qui effectue une interprétation de la musique inscrite sur les disques vinyles. Les éléments techniques qui le composent ne sont pas mis en boite noire, comme dans d'autres types de musiques où le poste de l'interprétation est centré sur le chant et/ou le jeu d'instruments traditionnels. Il y a inévitablement une forme d'interprétation dans la mesure où les médiations techniques ne sont pas transparentes (Sterne, 2005) mais dans ce cas, plutôt que d'être neutralisées pour s'effacer derrière la voix ou les instruments amplifiés, elles sont « instrumentalisées » pour participer de la facture sonore et musicale des morceaux diffusés. Le sound-system doit donc être considéré comme un instrumentarium dont chaque opérateur « joue » à sa manière. De même que chaque sound-system, au sens technique, a sa propre facture, sa propre manière de sonner en fonction de ses composants qui ont aussi leur grain.

> *« Parce que les deux vont jouer le même morceau, le même vinyle, ça ne va pas sonner pareil sur les deux systèmes. Chacun va donner sa couleur son approche, vous introduire le morceau de telle manière. »*

Les haut-parleurs sont ainsi fabriqués artisanalement par les membres du sound-system. Le pré-ampli, sur lequel est branché la platine de lecture apparaît comme une pièce particulièrement importante, dans la mesure où il permet de contrôler et d'intervenir sur le signal audio en atténuant ou accentuant le volume sonore de certaines plages fréquentielles. Il est construit spécialement pour le système de sonorisation, selon des attendus spécifiques.

> *« c'est quelque chose qui est fait maison, qui est construit par… il y a cinq gars dans le monde qui font ça. Et c'est une espèce de gros centre nerveux qui fait égaliseur, vous avez des paramétriques pour plus ou moins taper dans telle fréquence ou telle fréquence. Et ça, ça sort en quatre voies et ça va dans quatre amplifications différentes. »*

Le sound-system est donc une instance d'interprétation de la musique inscrite sur le vinyle, interprétation elle-même distribuée entre les composants de ce collectif hybride : la sélection des disques et les commentaires et invites vocales, la manipulation « en live » de la musique par l'opérateur, la facture particulière des composants matériels fabriqués artisanalement et personnalisés…

## TRANSDUCTIONS

Mais une forme d'interprétation de la musique est également à prendre en compte du côté de l'audience. Les individus et les groupes présents ne sont pas un masse informe recevant passivement la musique, ils la perçoivent et la traduisent en appréciations échangées et/ou en mouvements, du mouvement de tête dans une posture plus méditative au tapement du pied jusqu'aux mouvements plus chorégraphiques. Soit autant de feed-backs envoyés et pris en compte par les membres du sound-system.

La session sound-system implique une implémentation sonore (Cheyronnaud, 2012) du reggae dans laquelle les sources visuelles sont minorées au profit du son. Il y a tout d'abord cet aspect commun à toute situation acousmatique où l'on entend « des sons dont la cause est invisible » (Chion, 1983, p.18), c'est-à-dire sans voir ce qui les produit. La contemplation des haut-parleurs diffusant la musique inscrite sur le vinyle n'apporte rien à sa perception, pas plus que celle des gestes du sélecteur ou de l'opérateur, qui ne sont du reste pas forcément visibles pour l'audience. Cette situation d'écoute est très différente du concert dans lequel la perception visuelle des musiciens sur la scène tient une grande place dans la perception musicale et le plaisir qu'on y prend (Szendy, 2002). Dans la session sound-system, si la dimension visuelle est minorée, la dimension sonore est en quelque sorte maximisée par l'importance accordée à la fabrication, l'assemblage des éléments de sonorisation ainsi qu'à leur puissance en termes de diffusion, notamment des basses fréquences.

Le son étant perçu et apprécié comme force vibratoire, dans sa matérialité valant pour elle-même, et comme medium, nous pouvons distinguer deux modalités, distinctes bien qu'indissociables, de réception du reggae. Premièrement, une modalité axée sur la dimension spirituelle ou éthérée, pour reprendre l'expression de Henriques (2003) ; et deuxièmement une modalité axée sur la matérialité du son et en particulier des basses fréquences, que Steve Goodman (2010, p.28) qualifie de matérialisme des basses (*bass materialism*). Afin d'exposer la première modalité, évoquons les versions *dub* des morceaux de reggae, c'est-à-dire les morceaux sur lesquels les pistes des voix et du chant ont été retirées pour ne laisser subsister que le squelette instrumental avec les pistes de la basse et de la batterie ornementées de fragments d'autres pistes sur lesquelles sont appliquées une série de filtres et d'effets sonores. La version *dub* montre ainsi que l'élément central du reggae est la combinaison basse / batterie, ce que Charles a découvert dans les soirées sound-systems.

> *« Dans le reggae c'est vraiment* drum and bass*, c'est la batterie et la ligne de basse qui jouent la mélodie en fait. C'est le noyau d'un instrumental reggae, la combinaison de la batterie et de la basse qui jouent une mélodie. »*

La conception du *dub* va à rebours d'une tendance à associer, dans les musiques populaires, les basses fréquences et les mouvements de danse, tandis que les fréquences hautes et moyennes seraient cérébrales. Comme le montre Erik Davis (1999), les producteurs comme Lee Perry envisagent à l'inverse le dub comme une musique tournée vers l'intériorité et l'abstraction, avec la basse et la batterie faisant une « musique de tête » :

> *« Perry s'en prenait là non seulement à l'association habituelle et culturelle entre les basses fréquences et le " bas mouvement des hanches". Il suggérait aussi que la batterie et la basse font de la musique de tête, avec toutes les résonances variées que l'expression évoque - abstraction, drogues, intériorité, virtualité. Comme l'affirmait Perry en évoquant sa*

*préférence envers le mixage des morceaux sans les voix, " l'instrumental naît du mental " » (Davis, 1999, p. 84).*

Le dépouillement du dub et son minimalisme confinent donc à l'abstraction. Ils favorisent une posture d'écoute « mentale », qui peut aussi articuler une réflexion sur le sens des textes des chansons auxquelles ces instrumentaux servent de bases et finalement d'espace de résonnance. Evoquant la pratique consistant à enchaîner les faces d'un même disque où la face B est une version instrumentale (ou *dub*) de la face A, Charles nous explique que pour lui, l'écoute de la face B est une manière de prolonger celle de la face A sur un mode méditatif.

*« On écoute d'abord un chanteur qui raconte un truc sur une instru et après c'est plus que l'instru. Il y a ce côté un peu spirituel dans le reggae. Et le plus souvent c'est quand même des textes un peu, soit engagé, soit philosophique d'une certaine manière. Donc il y a ce côté où on écoute le message et après sur l'instrumental on médite sur le message. C'est ma vision »*

Dans la première modalité de réception, il y a donc cet aspect mental et méditatif produit à l'écoute des versions *dub*. Mais il nous faut maintenant évoquer la seconde modalité, indissociable mais pour autant distincte, axée sur la matérialité du son. Une dimension de compétition est partie prenante de la culture du sound-system en Jamaïque à travers l'exclusivité des morceaux joués et la puissance sonore. Si le premier aspect semble avoir décliné en Europe, le deuxième concernant la puissance sonore reste central, profitant des améliorations techniques pour la diffusion des basses fréquences :

*« Cette culture jamaïcaine en l'important en Angleterre, avec le niveau de la technique, ils ont développé encore plus ce côté, ils ont été plus loin dans les caissons, dans l'amplification. Les anglais maintenant ça n'a plus rien à voir maintenant par rapport aux sound-systems jamaïcains. Ils sont à la limite de la basse. Et maintenant ce n'est plus la compétition de qui va jouer des morceaux exclusifs, mais qui a la plus grosse basse. »*

Cette musique axée sur les basses fréquences fortement amplifiées, selon un ensemble de protocoles précis, contribue à donner plus qu'ailleurs une matérialité au son. La « limite de la basse » signale un environnement sonore proprement vibratoire, physiquement ressenti par les auditeurs et produisant ce que Henriques (2003) décrit comme un phénomène de dominance sonore (*sonic dominance*) qui caractérise, quoique non exclusivement, les sessions sound-system de reggae. Ainsi, pour Charles « Le caisson entre en résonance à un certain volume ou une certaine fréquence et produit un souffle, vous ressentez la basse c'est pas que l'entendre, c'est aussi la sentir physiquement. » Une situation dans laquelle l'habituelle hiérarchie des sens dominée par la vision s'inverse au profit du son, cette dominance sonore produit une immersion de l'auditeur dans un espace acoustique (Carpenter and Mc Luhan, 1960) qui n'a pas les mêmes coordonnées que l'espace visuel. Un espace dans lequel la distinction entre extériorité et intériorité n'a pas cours, dans la mesure où le son est à la fois en nous et autour de nous, à la fois surface et profondeur. Pour

Henriques, cette dominance sonore transforme l'espace de réception en un champ d'énergie dans lequel se manifeste une opération de transduction qui se propage à toutes les composantes de cette écologie locale où les auditeurs, les caissons d'amplification, la platine de lecture, etc. fonctionnent comme des transducteurs d'énergie. Ainsi, de la même manière que la cellule de lecture de la platine transforme les vibrations mécaniques résultant du mouvement de la pointe de lecture dans le sillon du disque vinyle en signal électrique et que les haut-parleurs transforment ce signal électrique en onde acoustique, les auditeurs transforment les ondes acoustiques en actions de réception. La transduction du son est donc ce qui unifie cette écologie locale dont la description nous a permis de caractériser le mode d'existence du vinyle de reggae roots.

## CONCLUSION

Nous avons envisagé dans cet article le vinyle comme objet de passion et élément d'un agencement reggae dans lequel la culture du sound-system occupe une place centrale. Le vinyle est une pièce de cet agencement et un media dont les propriétés matérielles sont valorisées pour ses propriétés sonores et ce à quoi il renvoie, des valeurs et une histoire du reggae. Acheter des vinyles de reggae est connecté avec des désirs de se rassembler pour construire un sound-system, composer des morceaux ou organiser des soirées.

Le maxi 45-tours de reggae est le « patient opéré » par le sound-system, avec lequel l'opérateur va essayer de tirer le maximum d'effets. Le sound-system apparaît ainsi comme une instance d'interprétation plus que de diffusion de la musique inscrite sur le disque, de même que l'audience est elle-même à considérer comme une instance d'interprétation en interaction avec le sound-system. En sorte que le disque constitue finalement un point de passage de cette opération de transduction qui se propage à toutes les composantes de cette écologie locale de la session sound-system.

En examinant l'écologie médiatique du vinyle de reggae, nous avons vu que ses propriétés sont fonction de ses connexions avec diverses pratiques et entités, qu'elles sont soumises à des tensions et des variations selon l'évolution de ces connexions et l'apparition de nouvelles – il en ainsi de l'internet et des supports numériques. En sorte que le disque vinyle peut finalement être considéré comme un mode d'existence plutôt qu'un simple objet. Ainsi parler du vinyle d'un point de vue généraliste, détaché des situations concrètes dans lesquelles il fonctionne, peut être source de confusion. Les modes d'existence de ce support sont divers et susceptibles de varier en fonction des connections avec des pratiques et des agencements qui vont dans chaque cas le faire varier et finalement produire un medium différent qu'on ne pourra qu'imparfaitement subsumer sous le terme vinyle.

## BIBLIOGRAPHIE


BARLINDHAUG Gaute (2007), “Analogue Sound in the Age of Digital Tools: The Story of the Failure of Digital Technology”, in Skare Roswitha, Windfeld Lund Niels, Vårheim Andreas (eds.), *A Document (Re) turn – Contributions from a Research Field in Transition*, Frankfurt, Peter Lang, p. 73-93.

BARTMANSKI Dominik & WOODWARD Ian (2013), « The Vinyl. The analogue medium in the age of digital reproduction », *Journal of Consumer Culture*, vol.15, n°1, p. 3-27.

CARPENTER Edmund and Mc LUHAN Marshall (1960), “Acoustic Space”, in CARPENTER & Mc LUHAN (eds), *Explorations in communication*, Boston, Beacon Press.

CHEYRONNAUD Jacques (2012), « Pour une ethnographie de la ‘forme’ Musique », in Pecqueux Anthony et Roueff Olivier (éds.), *Écologie sociale de l’oreille. Enquêtes sur l’expérience musicale*, Paris, Éditions de l’EHESS, p.7-12.

CHION Michel (1983) *Guide des objets sonores Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris, Institut National de l'Audiovisuel & Buchet-Chastel.

DAVIS Erik (1999), « Polyrythmie, cyberespace et électronique noire », *Nomad’s land*, n°4, p.83-89.

FONTAINE Jean-Marc (2001), « De la restauration des documents sonores. Les disques noirs : accès, dégradation, restauration », in *Coré*, n°10, p.36-46.

FULLER Matthew (2005), *Media Ecologies. Materialist energy in art and technoculture*, Cambridge & London, MIT Press.

GALLET Bastien (2002) *Le boucher du prince Wen-houei. Enquêtes sur les musiques électroniques*, Paris, Musica Falsa.

HENRIQUES Julian (2003), “Sonic Dominance and the Reggae Sound System Session”, in M. Bull and Les Back (eds), *The Auditory Culture Reader*, Oxford, Berg, p. 451-480.

HENRIQUES Julian (2011), “Auditory and technological culture: The Fine-Tuning of the Dancehall Sound System Set”, *Journal of Sonic Studies*, Vol.1, n°1 (on line) http://journal.sonicstudies.org/vol01/nr01/a03

KÜHN Jan Michael (2011), « Arbeiten in der Berliner Techno-Szene: Skizze der Theorie einer Szenewirtschaft elektronischer Tanzmusik, in: Journal der Jugendkulturen », n° 17.. («Working in the Berlin Techno Scene: Theoretical Sketch of an Electronic Music “Scene Economy”», translation by Luis-Manuel Garcia (En ligne) http://www.berlin-mitte-institut.de/berlin-electronic-dance-music-scene-economy).

LATOUR Bruno (2006), *Changer de société – Refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte.

OSBORNE Richard (2012), *Vinyl: a history of the analog record*, Farnham, Ashgate.

RIEGL Aloïs ([1903] 2003), *Le culte moderne des monuments*, Paris, Editions L'Harmattan.

RIETVELD Hillegonda (2007), « The Residual Soul Sonic Force of the Vinyl 12" Dance Single »,in Acland Charles (ed.), *Residual Media*, Mineapolis, University of Minnesota Press, p. 46-61.

SEVIN Jean-Christophe (2009), « La rencontre avec la techno : des parcours d'expériences à l'événement qui constitue l'amateur », in Roueff Olivier et Pecqueux Anthony (dir.), *Ecologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, Éditions de l'EHESS, p. 187-210.

SEVIN Jean-Christophe (2012 a), « La restauration et la réédition numérique de la musique », *Culture & Musées*, n°19, p. 93-108.

SEVIN Jean-Christophe (2012 b), « L'implémentation des musiques électroniques de danse et leurs agencements collectifs », in Bachir-Loopuyt Talia, Iglesias Sara, Langenbruch Anna, zur Nieden Geza (éds.), *Musiques - contextes - savoirs. Perspectives interdisciplinaires sur la musique*, Berne, Peter Lang.

STERNE Jonathan (2005), « Pour en finir avec la fidélité (les médias sont des instruments) », *Mouvements*,42(5), p.43-53.

SZENDY Peter (2002), *Ecoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Editions de Minuit.

VENDRYES Thomas (2010), « Des Versions au *riddim*. Comment la reprise est devenue le principe de création musicale en Jamaïque (1967-1985) », *Volume !*,7(1), p.191-222.

ZOURABICHVILI François (1994), *Deleuze. Une philosophie de l'événement*, Paris, PUF.