

Université de Montréal

La réutilisation de la musique classique dans le hip-hop à travers le *sampling* : enjeux musicaux
et sociaux d'une pratique de composition

Par

Berthelot Fabian

Faculté de Musique

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de PhD en musique (option musicologie)

Avril 2023

© Berthelot Fabian, 2023

Université de Montréal

Faculté de musique

Cette thèse intitulée

La réutilisation de la musique classique dans le hip-hop à travers le *sampling* : enjeux musicaux et sociaux d'une pratique de composition

Présenté par

Fabian Berthelot

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes

Dominic Thibault

Président-rapporteur

Jonathan Goldman

Directeur

Michel Duchesneau

Codirecteur

Christophe Pirene

Membre externe

Irina Kirchberg

Membre externe

« Qui prétend faire du rap sans prendre position ? »

- Arsenik, Boxe avec les mots.

« Nous reconnaissons les choses, nous ne les connaissons pas. »

- Gilles Deleuze, Proust et les signes.

*« Classique comme cette boucle de Vivaldi,
On s'bouge pour se mettre royal avec des royalties.
Classique, comme une bavure policière dans le 93,
La cassure, la misère, les frères veulent croire. »*

-Youssoupha, Classique.

Remerciements

Cette thèse est dédiée à tous ceux qui m'ont soutenu, de près ou de loin, qui ont, par l'écoute participé à mes réflexions, ma bonne humeur ou simplement l'échange. Aux membres de ma famille qui m'ont regardé prendre cet avion en direction de Montréal sans vraiment comprendre ce que j'allais y faire et qui ont placé en moi cet espoir, tellement fragile, de la réussite. À mes grands-mères qui ont toujours été soucieuses de mon état, aussi loin de leurs yeux, et pour qui la distance n'a rien diminué au soutien et à l'amour qu'elles ont pu me transmettre. À mes oncles qui ont cultivé en moi cet amour pour la musique et la célébration dès mon plus jeune âge, qui m'ont permis de m'ouvrir à ce monde de bruit qui avait tant à offrir. À mon frère et mes sœurs qui ont vu en moi un modèle là où il ne résidait qu'un passionné idéaliste, eux qui ont su calmer mon feu avec leurs sourires. À mes colocataires (dont la liste s'étend chaque année), Élodie, Willem, Romain P., Sabrina, Maxime B., Félix, Emma, Romain T., Samuel, Maxime G., qui m'ont vu douter et qui m'ont insufflé le courage qui me manquait à prendre la plume et à aller de l'avant. À Richard dont la bienveillance et la confiance n'ont d'égal que la grandeur de notre amitié. À Damien aka. Gloce qui, par la musique, m'a poussé à me dépasser, à me féliciter, pour me faire comprendre que tout se trouvait là, depuis le début, sous cette carapace. À Manon qui a su m'épauler dans cette fin de parcours et m'apporter la confiance, l'amour et le soutien nécessaire à finir ce travail. À toutes ces belles âmes avec lesquelles j'ai pu partager un peu de moi, qui m'ont nourri et m'ont vu grandir et m'envoler. À Jumo et Victor, boules de poils lovées sous mon bras pendant ces heures de rédaction, dont la présence apaisante et chaude recentrait mes pensées. À tous les artistes, collègues, collaborateurs qui ont suivi et participé à cette thèse et dont la bonne humeur me rappelait que tout était simple et vivant. À tout les mots scandés, rappés, chantés, criés qui ont rythmé ma course pendant ses six dernières années et qui nous ont prouvé à quel point sculpter l'air avec nos poumons pouvait, dans la diversité de nos accents et nos langages, nous rapprocher.

Enfin à mes professeurs et directeurs de thèse, Jonathan Goldman et Michel Duchesneau, qui ont toujours été là pour m'épauler, dont la sagesse, la disponibilité et la bienveillance n'ont jamais faibli, dont les conseils ont toujours eu comme objectif de saisir et extraire le meilleur de moi-

même et de le coucher sur le papier. À l'équipe de la Faculté de Musique de l'Université de Montréal qui m'a accueilli, moi et ma recherche balbutiante, sans aucune hésitation. À l'OICRM, ce point de rencontre entre plusieurs itinéraires, plusieurs chercheurs.es, qui m'a permis de voyager, de rencontrer et de voir dans la recherche une réalisation personnelle et professionnelle. À tous ces projets qui nous ont permis de réfléchir un peu plus longtemps à ce qui se passait sous l'enveloppe, à tracer des lignes entre nous et nos pratiques pour mieux nous situer.

Avant-Propos

Cette thèse a pris racine dans mon parcours personnel. Celui-ci a commencé en bas des blocs de béton français qui m'ont vu grandir et s'est poursuivi sur les différentes scènes sur lesquelles je suis monté. Puis il m'a emmené sur les bancs de l'université, où mon oreille de musicien populaire improvisateur a confronté la discipline de la musique d'orchestre. Elle est la somme de toutes ces expériences et en traduit exactement la pluralité et ses contrastes. Elle cristallise aussi un parcours personnel à travers plusieurs réalités sociales que je commence à peine à réaliser comme étant un parcours de transclasse. De fait, elle a aussi été le siège de questions profondes sur moi-même, sur le statut de la musique à notre ère ou simplement sur celui de notre vocation, à nous, musicologues. Comme moi, elle est un lieu de rencontre entre plusieurs cultures, plusieurs microcosmes qui se répondent et dialoguent sublimés par leurs différences.

Déjà petit, j'écoutais frénétiquement mes premières cassettes audios de rap français en boucle sur mon dictaphone. L'album *Panique Celtique* du groupe breton venant du Finistère « Manau » a bercé mes premières émotions musicales. Plus tard, dès l'adolescence j'apprenais les bases de la musique dans une troupe de percussion brésilienne, une *batucada*. J'appris ensuite la guitare et me lançais sur les scènes musicales populaires, chantant derrière le zinc des troquets. J'écrivais des textes pour transmettre ce qui me tenait debout, ce qui m'habitait, dans l'espoir que cette voix résonne avec l'autre, pour unir, sublimer. La musique était, déjà pour moi à l'époque, une façon de réunir, de créer du lien, là aussi de transcender les différences.

Les premières réflexions sur cette thèse ont vu le jour quelques années plus tard à Montpellier, en France, après avoir décidé d'étudier rigoureusement le phénomène musical, sous la direction de mon directeur de recherche de maîtrise Guilherme Carvalho. Je travaillais à l'époque sur la réutilisation d'enregistrements sonores dans la musique concrète de Luc Ferrari (*Les Presque Rien*) et les enregistrements vocaux servant de matériau sonore à *Different trains* de Steve Reich. L'enregistrement et les phonogrammes ont toujours été au centre de mon attention musicologique et ce depuis la lecture épanouie du livre de R. Murray Schafer : « Le paysage sonore, le monde comme musique ». J'ai toujours pensé et ressenti les émotions suscitées par le monde sonore comme plus authentiques que celles projetées par le monde visuel soumis aux manipulations, au

détournement, à l'artifice. Il y a toujours eu pour moi, dans l'art du sonore, une sagesse que l'image ne pouvait égaler.

Étudier le hip-hop était le point de rencontre parfait entre toutes ces expériences. Dès lors, entreprendre cette thèse m'a aussi donné l'occasion de rencontrer et jouer une musique qui vivait en moi depuis plusieurs années à laquelle je n'avais pas encore osé m'abandonner. Une musique qui prône l'union et le décroisement et qui en porte le concept jusque dans son code génétique. Pousser ce décroisement jusqu'à interroger les frontières entre hip-hop et musique classique fut un choix logique dans ce monde où un communautarisme excessif nous pousse à ne plus communiquer, ne plus nous connaître, ni nous reconnaître. En toute humilité, j'espère avoir réussi à toucher du doigt ce sujet, en toile de fond, qui est celui de la reconnexion aux autres, celui du plaidoyer de la différence.

Résumé

Cette thèse propose d'analyser la pratique d'échantillonnage de musique classique dans la production de musique hip-hop francophone. Elle se concentre sur les enjeux musicaux et sociaux de cette pratique en adoptant une méthodologie basée sur des outils sociologiques. Ainsi elle évaluera l'importance de cette rencontre entre ces deux entités culturelles, que le sont le hip-hop et la musique classique, en mettant en rapport les individus et les objets.

Mots-clés : hip-hop ; musique classique ; réutilisation ; échantillonnage ; croisements ; postmodernisme ; transphonographie.

This thesis propose to analyze the reusing of western art music through sampling in french hip-hop music production. It is based on musical and social challenges using very sociological tools. Thereby it evaluate the importance of this meeting between hip-hop music and classical music by putting individuals and objects at the center of the argument.

Key-words : hip-hop ; classical music ; reusing ; sampling ; crossovers ; postmodernism ; transphonography.

Cette thèse se concentre sur les enjeux sociaux et musicaux de la réutilisation par l'échantillonnage de la musique classique dans le hip-hop. Autrement dit, les implications dans le champ social (interactions entre les individus) et musical (interactions entre les œuvres) de cette pratique. Notre questionnement principal est orienté sur l'apparente distance entre les deux entités évoquées ici ; d'un côté la musique classique, symbole d'une culture musicale élitiste et, de l'autre, le hip-hop, mouvement musical qui apparaît dans le Bronx des années 70, porté par des populations isolées et marginalisées. L'objectif de cette recherche est d'éclaircir les liens d'affiliation possibles et de pouvoir entre la musique classique et le hip-hop à travers cette pratique de « *sampling* savant » dans le monde francophone. Et, puisque la pratique n'est pas dissociable des individus qui la perpétuent, notre intérêt est de comprendre comment et pourquoi ces derniers l'ont adoptée. La thèse sera donc articulée autour de formulations d'hypothèses et de leur confrontation avec les résultats obtenus. La méthodologie utilisée s'appuie sur la sociologie interactionniste et développe les concepts d'« affordance », de « prise » et de « médiation » appliqués aux notions de production musicale, d'usage des outils et des processus d'utilisation de ces outils. Celle-ci est complétée par une approche ethnographique à travers laquelle plusieurs acteurs de la scène hip-hop francophone ont été interrogés sur cette pratique d'échantillonnage savant, à la suite d'écoutes de plusieurs extraits musicaux. Le cadre théorique de la thèse, quant à lui, est constitué de deux grands axes : d'une part le postmodernisme qui nous servira à évaluer le rapport de cette pratique à son contexte culturel et, d'autre part, la transphonographie qui nous permettra d'évaluer le rapport des œuvres entre elles.

Les principales découvertes de cette thèse démontreront la porosité de la frontière entre la musique classique et le hip-hop dans l'esprit des compositeurs. En effet, nous verrons que la réutilisation de la musique classique dans la musique populaire du XX^e siècle était déjà bien intégrée dans les mœurs ; ou que la matérialité des outils a, elle aussi, exercé une influence sur le réusage de musique classique dans les productions de musique hip-hop. L'évolution technologique des outils et la confrontation de nos hypothèses avec les résultats obtenus auprès des acteurs de la scène hip-hop francophone nous forcera à approfondir notre étude en réévaluant l'intérêt des compositeurs pour la musique savante au-delà du cadre des œuvres classiques.

Cette recherche et ses résultats ont vocation à ouvrir d'autres discussions quant au rapport entre musique hip-hop et musique classique. En effet, bon nombre d'autres pratiques de composition « voisines » du *sampling* savant démontrent également un intérêt pour cette rencontre, comme les concerts de hip-hop symphoniques par exemple. L'intérêt des compositeurs de musique hip-hop pour le timbre orchestral pourrait alors être évalué sous d'autres rapports.

Table des matières

Remerciements	vii
Avant-Propos.....	ix
Résumé.....	xi
Table des matières	xv
Liste des figures.....	xxi
Introduction.....	23
0.1 Contexte, corpus et problématique	25
0.2 Méthodologie et plan de la thèse	31
0.3 Hypothèses.....	37
0.4 Revue de littérature	44
0.5 Objectifs et limites de la thèse.....	50
Chapitre 1 – Hip-Hop Postmoderne	52
1.1. Apports de la lecture postmoderne au hip-hop	52
1.1.1. Le hip-hop témoin d’un « capitalisme tardif ».....	54
1.1.2. Héritage artistique postmoderne.....	61
1.2. Le Postmodernisme comme ancrage idéologique.....	66
1.2.1. La citation comme outil postmoderne.....	68
1.2.2. Les constantes postmodernes selon J.Kramer rencontrent le hip-hop	73
1.3. Hip-hop et postmodernisme : entre attitude et engagement politique	80
1.3.1. Héritage historique.....	80
Chapitre 2 – Transphonographie : un parcours intertextuel	86

2.1.	L'outil transphonographique.....	86
2.1.1.	Catégorisation	89
2.2.	Du phonogramme au musème : les « prises » du compositeur	97
Chapitre 3 - Histoire de la réutilisation de musique classique		105
3.1.	Préhistoire d'une pratique	105
3.1.1.	Chronologie d'une influence : construction d'une archiphonographie.....	105
3.1.2.	Étude de cas : <i>Roll Over Beethoven</i>	107
3.2.	Parcours historique	119
3.2.1.	Stravinsky et Afrika Bambaataa	119
3.2.2.	Le sampling savant et son âge d'or	121
3.2.3.	Hip-hop / classique, et après ?.....	125
Chapitre 4 – Influence de la matérialité de l'échantillonneur sur la pratique de <i>sampling</i> savant		128
4.1.	L'échantillon : nouvelle prise, nouveaux repères, nouveau geste.....	129
4.2.	De la publicité au « MPC » : comment le classique fait vendre.....	135
4.3.	Vers une hégémonie de l'échantillonneur dans le hip-hop : un « accident historique »	143
4.4.	La prise se numérise : quand le <i>rubato</i> rencontre le métronome.....	152
4.4.1.	Les plis numériques de l'échantillonnage : le cas Ableton	152
4.4.2.	Plug-ins et autres outils numériques influencés par le classique	158
4.4.3.	Du matériel vers l'immatériel.....	164
Chapitre 5 : La pratique de <i>sampling</i> savant comme marqueur sociologique		167
5.1.	Traitement médiatique et cadre politique.....	167
5.2.	Méthode d'investigation et limites de l'enquête	174

5.3.	Retour sur hypothèses	176
5.3.1.	Hypothèse : le bling-bling en quête de pouvoir.....	176
5.3.2.	Hypothèse de la dérision.....	177
5.3.3.	Hypothèse de l'héritage : l'échantillon comme artéfact	179
5.3.4.	Hypothèse qualitative : autonomie esthétique, le goût du bien-fait	183
5.3.5.	Hypothèse de la légitimité : la musique classique pour un message universel.....	185
5.4.	Sampling savant pour le rappeur : un format.....	188
5.5.	Le caractère évocateur de la musique classique	191
5.6.	Le texte de rap comme laboratoire sémantique	197
	Conclusion	204
6.1.	Synthèse	204
6.2.	Limites et autres hip-hop savants	207
6.3.	Convergence et jeux de pouvoir symboliques	208
6.4.	Une pratique artistique comme outil de médiation ?	210
	Discographie.....	214
	Bibliographie	218
	Publicités	227
	Émissions.....	228
	Sites internet de références	228
	Index.....	229
	Annexes.....	233
	Annexe 1 : Illustrations supplémentaires.....	233
	Annexe 2 : Évolution technologique des MPC	238
	Annexe 3 : Guide d'entretien et questionnaire	239

Procédure	239
Profils des interrogés.....	239
Questionnaire.....	241
Annexe 4 : Titres des chansons réutilisant de la musique classique	243
3.1. Tableau chronologique.....	243
3.2. Tableau par compositeurs.....	246
Albinoni	246
Bach	246
Bartok	247
Beethoven	247
Borodine	247
Chopin	247
Dvorak	248
Fauré.....	248
Grieg	248
Haydn	248
Liszt.....	248
Mahler	248
Mozart	248
Pachelbel	249
Schubert	249
Schuman	250
Shostakovitch	250
Stravinsky	250

Tchaikovsky	250
Verdi	250
Vivaldi	250
Weber	251

Liste des figures

Figure 1. –	Pochette de l'album "Prose Élite" du rappeur français Médine	39
Figure 2. –	Nombre de pièces hip-hop échantillonnant de la musique classique en fonction des années	56
Figure 3. –	Revenus en millions et par catégories du marché musical américain	58
Figure 4. –	Revenus en millions du marché musical français - Source : SNEP	59
Figure 5. –	Schéma conceptuel simplifié d'une archiphonographie.....	90
Figure 6. –	Schématisation des étapes de mixage et matricage définissant le phonogramme	93
Figure 7. –	<i>Andante Con Moto</i> du <i>Trio pour piano en Mib majeur, Op. 100, D929</i> de Franz Schubert, m.36-40.....	102
Figure 8. –	<i>Andante Con Moto</i> du <i>Trio pour piano en Mib majeur, Op. 100, D929</i> de Franz Schubert, m. 1-6.....	103
Figure 9. –	Pochette vinyle double pistes "Roll Over Beethoven / Sweet Little Sixteen", Chuck Berry, 1963.	108
Figure 10. –	Pochette de la partition "Roll Over Beethoven" par The Beatles dans le L.P. « With the Beatles ».....	110
Figure 11. –	Pochette de vinyle double pistes "Roll Over Beethoven / Whisper In The Night", The Electric Light Orchestra, 1973.	111
Figure 12. –	Pochette vinyle monoplage, "A Fifth of Beethoven", Walter Murphy and The Big Apple Band, 1976.	115
Figure 13. –	Les différentes versions de Beethoven's fifth de VHB.	117
Figure 14. –	<i>Cinquième</i> de Ludwig Van Beethoven, 1808, m.112-115.	118
Figure 15. –	<i>Cinquième</i> de Ludwig Van Beethoven, 1808, m. 1-5.....	118
Figure 16. –	Publicité pour le "Arp Omni-2 Advertising" parue dans Contemporary Keyboard, mars 1978, p. 50.....	137
Figure 17. –	Publicité pour le "Fairlight CMI" « Orchestra for sale? » parue dans Keyboard Magazine, février 1982, p. 15.....	140

Figure 18. – Publicité pour "The Kit" parue dans Electronics & Music Maker magazine, December 1983.	143
Figure 19. – Publicité pour le "The Music Percussion Computer" ancêtre du MPC, « MPC Electronics Music Percussion Computer "Play What You Feel..." », parue dans Keyboard Magazine, décembre 1983.	144
Figure 20. – Publicité « A midi production studio in box » pour le "MPC60", parue dans Keyboard Magazine, février 1988, p. 132.	147
Figure 21. – Plusieurs compagnies ont adopté le pad de 16 boutons, a). Roland Fantom mkII, 2019, b). Native Instruments Maschine MKIII, 2017, c). Presonus Atom, 2018, d). M-Audio TriggerFinger, 2005.	151
Figure 22. – Interface Ableton permettant la visualisation des formes d'ondes en fonction du temps.	154
Figure 23. – Outil d'échantillonnage percussif sur Ableton Live 10.0 (Drum Rack).	155
Figure 24. – Annotation par le logiciel des attaques rythmiques permettant de construire et d'extraire le "groove" de l'échantillon	156
Figure 25. – Interface de sélection de l'échantillon sonore sur l'échantillonneur de Ableton Live 10.0 (Sampler).	157
Figure 26. – Interface paramétrable de l'échantillon dans Arcade, Output.	160
Figure 27. – Enregistrement du BBC Symphony Orchestra pour Spitfire Audio.	162
Figure 28. – Les différents choix de timbre de la suite BBC Symphony Orchestra de spitfire Audio pour Violons et Trompette.	162
Figure 29. – Photographie du concert de Kacem Wapalek du 25 octobre 2019 - Festival toulousain : « Origines contrôlées ». Photo : Julien Pitinome.	182
Figure 30. – Mots recensés à l'écoute du <i>Nocturne op.9 no. 1</i> de Chopin et de <i>Elle me regarde</i> de Vald.	194
Figure 31. – Mots recensés à l'écoute du <i>Concerto pour piano</i> de Edvard Grieg et de <i>Erreurs génétiques</i> de Scylla et Furax Barbarossa.	195
Figure 32. – Les différents thèmes abordés dans les chansons rap du corpus francophone	202

Introduction

En 2018, Beyoncé et Jay-Z sortent un album co-produit en duo intitulé *Everything is love*¹ dans lequel le couple se produit sous le pseudonyme The Carters. Dans cet album, les deux artistes nous présentent un titre « Apes**it » dont le vidéoclip est extrêmement évocateur. Celui-ci met en scène les deux artistes avec une troupe de danseurs afro-américains devant des œuvres majeures de l'histoire de l'art occidentale dans le musée du Louvre à Paris. On y voit respectivement les deux artistes rapper devant *la Joconde* de Léonard de Vinci, la *Vénus de Milo* d'Alexandros d'Antioche ou le *Radeau de la Méduse* de Théodore Géricault, habillés de vêtements qui suggèrent le luxe, adoptant des chorégraphies volontairement provocatrices. Ce vidéoclip est entrecoupé de scènes de la jeunesse afro-américaine dans des halls d'immeubles, des chambres, des couloirs, plongées dans un silence contrastant avec la musique « trap » que nous propose The Carters². À travers ces scènes, en aparté, on devine l'esquisse de la vie roturière parsemée de difficultés sociales mais tout de même empreinte d'amour et d'espoir comme veut le démontrer le nom de l'album des deux artistes. Dans les paroles, Beyoncé et Jay-Z subliment la réussite en faisant l'apologie de leur ascension au rang de stars mondiales. Ainsi ils rendent également hommage à leur milieu de provenance : celui d'artistes noirs marginaux venant de milieux plus modestes. On peut remarquer cet hommage à travers des phrases telles que : « *I can't believe we made it* » ou encore « *I got expensive fabrics, I got expensive habits* ». Le Louvre s'illustre sous un nouveau jour, empreint d'une musique hip-hop néo-trap issue directement des studios de Paris, Londres et Los Angeles. Par leur simple présence en ces lieux, les artistes questionnent la hiérarchisation du milieu artistique. Cette évocation de la culture élitiste européenne fait écho, dans le domaine sonore, avec celle de la musique classique.

¹ Beyoncé, Jay-Z aka. The Carters, *Everything is Love*, Parkwood, Sony, Roc Nation, 2018.

² La trap étant un courant esthétique musical au sein du mouvement hip-hop (un sous-genre) caractérisé par l'utilisation de la boîte à rythmes TR-808 de Roland (particulièrement pour le son de grosse caisse appelé aussi en anglais « *kick* » contenant beaucoup de basses fréquences « *sub-bass* »), l'articulation rythmique de la caisse claire sur le troisième temps de chaque mesure, l'utilisation d'un charleston électronique (en anglais « *hi-hat* ») très rapide et des nappes de synthétiseurs souvent numériques.

Les liens entre la musique classique et le hip-hop sont nombreux et ne sont que la prolongation du rapprochement de ces deux cultures. Les exemples sont légion et les propositions artistiques comme celles de Black Violin, duo hip-hop au nom évocateur formé par le violoniste Kevin Sylvester et de l'altiste Wilner Baptiste, de l'album *Rhapsodie Ouverture* de Warren G ou les citations échantillonnées de musique classique dans les productions rap sont ici pour en attester. D'ores-et-déjà les réseaux d'interaction entre la musique classique et le hip-hop se profilent, et ceux-ci peuvent prendre plusieurs formes : évocation des compositeurs dans les paroles d'une chanson, utilisation d'un instrument dit « classique » comme un violon, un piano ou un orchestre, échantillonnage d'une œuvre pré-existante, concert « rap symphonique ». Tout ces cas soutiennent à quel point le lien entre ces deux cultures musicales est fort. En mars 2015 par exemple, Kendrick Lamar, étoile du rap de la côte ouest américaine, présente son nouvel album *To Pimp a Butterfly*, album largement soutenu par la communauté hip-hop américaine et produit par plusieurs artistes tels que Dr.Dre, Pharell Williams, et Thundercat³. Nous retrouvons dans cet album beaucoup d'instruments acoustiques, non-électroniques, notamment grâce à des emprunts au jazz et au funk. La même année, au mois d'octobre, Kendrick Lamar présente un concert au Kennedy Center à Washington au cours duquel il rejoue la plupart des titres de son album – sorti la même année – accompagné par le National Symphony Orchestra. Le jour suivant l'événement, la critique saluera la qualité de la prestation et fera l'apologie de cette collaboration iconique entre le rappeur et l'orchestre⁴. Après le succès de ce premier album, le retour du rappeur était – évidemment – très attendu. Il fallut attendre 2018 pour que Kendrick Lamar sorte son quatrième album studio *DAMN.*⁵ pour lequel l'artiste reçut une récompense exceptionnelle. En effet, cet album est le premier album hip-hop à recevoir le prix Pulitzer de musique en avril 2018. Kendrick Lamar s'inscrit alors comme le premier artiste hors jazz et hors musique classique à remporter le prix⁶.

³ Kendrick Lamar, *To Pimp a Butterfly*, Top Dawg, Aftermath, Interscope, 2015.

⁴ Al Shipley, "Kendrick Lamar, National Symphony Orchestra Unveil 'Butterfly' Anthems", *Rolling Stone Magazine*, 21 octobre 2015, Consultable en ligne : <https://www.rollingstone.com/music/music-live-reviews/kendrick-lamar-national-symphony-orchestra-unveil-butterfly-anthems-198966/> (consulté le 2 juin 2020)

⁵ Kendrick Lamar, *DAMN.*, Top Dawg, Aftermath, Interscope, 2018.

⁶ Alex Young, "Kendrick Lamar wins 2018 Pulitzer price in Music", *COS : Consequence Of Sound*, 16 avril 2018.

Cette rencontre entre musique classique et hip-hop n'est pas endémique au continent américain puisque, de l'autre côté de l'Atlantique en 2014, un rappeur français émergent, natif d'Aulnay-sous-bois en région parisienne, Vald, sort son premier EP intitulé *NQNT*⁷ (Ni Queue Ni Tête). Dans ce début de carrière très remarqué le rappeur présente un titre intitulé *Elle me regarde*, composé par Nicolas Sadien, connu sous le nom de « Sirius », dans lequel nous pouvons entendre un échantillon du *Nocturne* op. 9, n°1 de Frédéric Chopin. Le titre nous parle d'une histoire d'amour complexe et triviale sur fond de musique romantique. Les constatations sentimentales du rappeur français se mélange aux mélodies du compositeur franco-polonais faisant le pont entre deux siècles aux histoires musicales totalement différentes.

0.1 Contexte, corpus et problématique

Les exemples présentés dans la précédente section font état d'un rapprochement culturel entre le hip-hop et la culture artistique occidentale. Le titre de Beyoncé et Jay-Z atteste d'un rapprochement avec les arts plastiques et picturaux, le concert de Kendrick Lamar avec l'orchestre et enfin Vald avec l'échantillonnage de musique classique. Ces trois exemples se déroulant dans la même décennie, ils nous montrent à quel point le rapprochement entre les deux cultures est encore fertile au XXI^e siècle. Le jeu de symboles engagé ici est précisément ce qui va guider cette thèse qui examine la réutilisation par l'échantillonnage de la musique savante dans le hip-hop francophone. Nous allons tout d'abord procéder à un éclaircissement terminologique. Par « musique savante » nous entendons une musique d'art notée sur une partition qui a été composée en Occident et qui n'est pas transmise oralement ou sur support audio comme c'est le cas pour la musique populaire ou traditionnelle. Nous excluons ainsi les musiques d'orchestre utilisées pour le jeu vidéo ou le cinéma. Nous excluons également les utilisations d'instruments d'orchestre au sein de la musique hip-hop, la musique réutilisée devant provenir d'un phonogramme déjà existant. Nous développerons cette notion phonographique plus tard, mais considérons dès maintenant le phonogramme comme un objet support de l'enregistrement de musique, ou plus largement, de sons. Aussi, nous choisissons d'utiliser le terme « savant » car il fait état du fait que les musiques échantillonnées peuvent aussi bien provenir de la période classique que la période

⁷ Vald, *NQNT*, Mezoued Records, Millenium Barclay, Universal, 2014.

romantique ou baroque. Cependant dans le souci d'évacuer la notion de valeur que peut transmettre avec lui le terme « savant », nous nous efforcerons, le plus possible, d'utiliser le mot « classique » comme il est entendu habituellement par le néophyte : c'est-à-dire, plus largement, renvoyant à la musique d'orchestre et de chambre instrumentale occidentale. Cette thèse propose d'analyser une pratique dans un répertoire restreint : le *sampling* de la musique savante dans le hip-hop francophone entre 1997 et 2022⁸. Notre parcours nous amènera à nous questionner aussi sur un répertoire antérieur et anglophone, ce qui portera parfois les limites de nos discussions à un répertoire plus conséquent (1982-2022). Nous essaierons, en premier lieu, de proposer un modèle analytique de la pratique qui nous intéresse à la lumière du postmodernisme musical en contextualisant ce courant par rapport à son expression dans d'autres formes artistiques. L'idée de faire comparaître dans la même œuvre des matériaux d'origines différentes nous mènera à parcourir des questionnements sur la valeur esthétique de l'œuvre, sur l'enregistrement (le phonogramme) et sur les motivations d'une telle pratique. Ainsi nous nous demanderons ce qu'implique l'emploi d'un extrait du *Requiem* de Mozart par le groupe N.A.P. en 1998 ou celui, évoqué plus haut, du *Nocturne* op. 9 de Frédéric Chopin par Vald en 2014, en passant par la discographie de Jedi Mind Tricks qui intègre des échantillons de la musique de Tomaso Albinoni ou celle de Vivaldi, elle-même interprétée par Yo Yo Ma et Bobby McFerrin⁹.

La littérature sur le hip-hop est vaste, et les approches méthodologiques nombreuses. Malgré tout, certains faits historiques restant incontournables et nécessaires au traitement de notre sujet. La situation précaire des quartiers nord de New York, et en particulier du Bronx, a servi de terrain à l'élaboration d'une culture nouvelle¹⁰. Citons l'intuition géniale de Clive Campbell, plus connu son le pseudonyme « DJ Kool Herc », en août 1973 qui consistait à réutiliser des échantillons rythmiques de musiques funk ou disco (*beats*) pour en faire une nouvelle musique. Dès sa naissance, le hip-hop comporte cette démarche de recyclage musical, démontrant son intérêt pour le passé et son attrait pour l'héritage, ce qui le prédispose à être regardé sous la lumière du postmodernisme. De grands noms font office de référence, comme celui de Grandmaster Flash

⁸ Voir Annexe 4.

⁹ Le Concerto en *ré* mineur – *allegro* de Tomaso Albinoni (1722) et le Concerto en Sol majeur pour deux mandolines – *andante* (en *ré* mineur) de Antonio Vivaldi (composé av. 1742), arrangée pour violoncelle et voix par Yo-yo Ma et Bobby McFerrin (1992).

¹⁰ Béthune, Christian, *Pour une esthétique du rap*. Paris: Klincksieck, 2004.

qui fait son entrée sur la scène hip-hop en 1976, premier praticien virtuose du mouvement hip-hop ayant porté la discipline de manipulation de vinyles au rang de pratique emblématique du mouvement. Plus tard, au début des années 80, c'est Afrikaa Bambaataa, reconnu comme troisième figure émergente du mouvement, qui fera son entrée dans le monde commercial du hip-hop (notamment grâce à la création et l'émergence de la Zulu Nation en 1973, organisation œuvrant pour la prise de conscience du hip-hop) s'imposant comme un vrai collectionneur de musiques et mélomane confirmé¹¹. Toutes ces figures apparaissent dans un moment social particulier pour ces quartiers où les gangs opèrent un rôle majeur dans la diffusion de ces cultures émergentes¹². Parallèlement à l'émergence successive de grandes personnalités du hip-hop, la technologie évolue et la manipulation de vinyles sur les tables tournantes devient de plus en plus précise. Tout comme la technique du sampling qui elle aussi gagne en précision. Le hip-hop est alors propulsé sous les projecteurs et passe progressivement de culture *underground* à culture *mainstream*¹³. Cette ascension est due à divers facteurs que nous aborderons sporadiquement tout au long de la thèse mais citons la croissante médiatisation des conditions de vie dans les quartiers du Bronx comme amorce d'un processus de reconnaissance qui a été suivi de l'ascension au sommet des Palmarés de plusieurs artistes hip-hop émergents comme le Sugarhill Gang ou Run DMC. Ce changement de statut va être synonyme de réussite financière et va permettre aux artistes hip-hop d'acquérir les meilleures technologies de composition (échantillonneurs, synthétiseurs, accès aux studios de production, etc ...) et d'avoir une influence grandissante. Des vidéoclips de hip-hop ressembleront davantage à des vitrines destinées à placer des produits et vont flirter avec la publicité. Le hip-hop va ainsi devenir un argument de vente pour diverses campagnes publicitaires. Il va, peu à peu, passer du statut de culture émergente à celui de culture établie, jusqu'à atteindre un pic de notoriété dans les années 90. Cette popularité va même permettre au hip-hop de s'installer en tant que discipline musicale à part entière, ce qui mènera à la fondation de la *DJ Scratch Academy* en 2002 à New York. Ainsi bon nombre de chercheurs

¹¹ Mark Katz, *Groove Music, the Art and Culture of the Hip-Hop Dj*, p. 21.

¹² En atteste les travaux de Martin Lamotte dont on peut trouver un excellent compte-rendu dans cette émission : Sylvain Bourmeau, Marie Dalquié, Luc-Jean Reynaud, « Qu'est ce qu'un gang ? », *La suite dans les idées*, samedi 17 décembre 2022, France Culture, Paris. https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-suite-dans-les-idees/qu-est-ce-qu-un-gang-1239721?fbclid=IwAR0DN5TSUpaT9bvQ76k2A3_fLAVhjdYXuH32KrlzIg9bpQgR45aBkL_8sN0

¹³ Cheryl L. Keyes, *Rap Music and Street Consciousness*, University of Illinois Press, 2004, p. 102.

vont se pencher sur différents sujets liés au hip-hop et l'intégrer plus largement dans le diaporama historique des musiques populaires¹⁴. Dans la lignée des travaux sur le hip-hop nous allons étudier l'histoire d'une pratique particulière, celle du sampling savant, en rapport aux autres productions littéraires sur le sujet déjà émis. Les différents faits concernant l'histoire du hip-hop exposés ici peuvent sembler anecdotiques face au traitement de notre sujet. Cependant, il est nécessaire de comprendre l'envergure du phénomène hip-hop et l'avènement de celui-ci au rang de culture mondialisée pour mieux saisir la portée de sa rencontre avec d'autres mondes, comme celui de la musique classique. Le hip-hop est un art du croisement et un foyer idéal pour mener une enquête sur les pratiques interphonographiques puisque l'échantillonnage fait partie intégrante de son code génétique. La littérature à ce sujet est foisonnante. Joanna Demers dans son article, « *Sampling the 1970's in hip-hop* » en 2003 retrace les différents matériaux musicaux utilisés dans le hip-hop, en montrant qu'ils peuvent provenir de musiques, mais aussi de films, et donc, plus largement de différentes formes artistiques¹⁵. Selon l'auteur cette multiplicité des sources phonographiques montre à quel point le hip-hop puise source dans le substrat social, tissé d'une toile de références communes. Cet article nous rappelle que la cause initiale du hip-hop lors de son apparition est impossible à séparer des causalités sociales et raciales qui animaient ces quartiers populaires¹⁶. Pour mieux situer ces rapports sociaux entre les acteurs hip-hop et la société un parcours de différents échanges médiatiques sera entrepris lors du chapitre 5. En effet, si le hip-hop semble, de fait, éloigné de la culture musicale classique occidentale c'est, entre autres, la responsabilité, du moins en partie, du discours médiatique à son sujet. Karim Hammou nous le rappelle lorsqu'il cite quelques exemples de discours médiatique français au sujet des rappeurs et de l'association systématique entre le rap et les banlieues¹⁷. La reconnaissance du statut d'artiste se perd alors au profit de celui du rappeur caricaturé faisant l'apologie de l'argent, des femmes et de la drogue (cet amalgame reposant sur des clichés impliquant que l'origine sociale en banlieue soit liée à des goûts culturels limités). Le rap apparaît, selon Karim Hammou, comme une « pratique étrangère, allogène, dont l'altérité renvoie à des sources multiples et

¹⁴ Christophe Pirenne, *Une histoire musicale du rock*, Fayard, 2011, Paris, p. 486.

¹⁵ Demers, Joanna. « Sampling the 1970s in Hip-Hop ». *Popular Music* 22, no 1 (2003): 41-56.

¹⁶ Tricia Rose, *Black Noise*, Hanover, NH, University Press of New England, 1994.

¹⁷ Karim Hammou, *Une histoire du rap en France*, 2019, p. 84-90.

parfois contradictoires¹⁸ ». Les présentateurs télé ou radio assurant le dialogue médiatique doivent, avec les rappers, négocier un langage commun pour permettre aux artistes d’assurer leurs promotions et aux présentateurs de couvrir l’actualité musicale. Malgré tout, le propos médiatique reste trop souvent teinté de stéréotypes et celui sur la musique est souvent relayé au second plan pour laisser place à un discours centré sur l’altérité et sur la polémique.

Notre corpus est formé de cinquante-huit œuvres hip-hop réutilisant de la musique classique par échantillonnage, datées de 1982 à 2022. Pour s’assurer qu’il s’agisse bien d’échantillonnage et non de musiciens enregistrés en studio, nous nous fierons : au fait de pouvoir reconnaître les pièces de musique classique réutilisées (dans l’hypothèse où il est rare dans le hip-hop de recruter des musiciens pour jouer du contenu déjà présent sur vinyle ou sur internet) ; à notre oreille et à la reconnaissance des différences timbrales entre l’échantillon et la pièce hip-hop et également aux commentaires des compositeurs s’ils ont lieu¹⁹. Ces considérations sont les seules options nous permettant de trancher dans le cas où nous n’avons pas un accès systématique au contexte du studio. Aussi, des sources externes peuvent venir appuyer notre corpus puisque les œuvres le constituant ont été sélectionnées suite à des recherches sur des sites internet spécialisés faisant état de l’échantillonnage et répertorient des informations sur les enregistrements audio²⁰. Cet ensemble discographique contient des œuvres composées de part et d’autre de l’Atlantique. Cependant, pour notre étude nous nous limitons au corpus des œuvres francophones (soit dix-huit œuvres de notre répertoire²¹) appartenant à la catégorie communément admise de « rap français ».

Chanson rap :	Échantillon provenant de :
« Je me souviens » - Ménélik, 1997	<i>Canon en ré majeur</i> , Pachelbel, 1680
« D Contract » - Hocus Pocus, 1998	<i>Symphonie no. 9, « Du nouveau monde », premier mouvement, Adagio, allegro moto</i> , Dvorak, 1893
« That’s my people » - Suprême NTM, 1998	<i>Prélude Op. 28, no. 4 en mi mineur</i> , Chopin, 1839
« Boxe avec les mots » - Arsenik, 1998	<i>Quia Respexit Humilitatem – Magnificat en ré</i>

¹⁸ Ibid, p. 84.

¹⁹ Nous reviendrons évidemment sur beaucoup de ces notions durant la thèse.

²⁰ Principalement <http://whosampled.com> ou <https://discogs.com>.

²¹ Voir Annexe 4.

	majeur BWV 243, Bach, 1728-1731
« Les miens » - Shurik'n, 1998	<i>Symphonie no. 5</i> , Tchaïkovsky, 1888
« La fin du monde » - N.A.P., 1998	" <i>Dies Iræ</i> " <i>Requiem Messe en ré mineur II</i> , Mozart, 1791
« Hip-Hop forever » - Busta flex, 2000	<i>Piano Trio en Mib majeur, Op. 100, D929, II : Andante con moto</i> , Schubert, 1827
« La dernière séance » – Saian Supa Crew, 2001	<i>Piano sonata, no. 21 en do</i> , Op. 53, Beethoven, 1804
« Si proche des miens » - Sinik feat. Kool Shen, 2006	<i>Prélude op. 28, no. 4 en mi mineur</i> , Chopin, 1839
« Classique » – Youssoupha, 2007	<i>Concerto n°2 en sol mineur, presto</i> , Vivaldi, 1725
« Le poids des préjugés » - Scred Connexion, 2009	<i>Nocturne n°20 en do # mineur</i> , Chopin, 1830
« No life » - Orelsan, 2009	<i>Concerto no. 4 en fa mineur, Op. 8, RV 297</i> , Hiver, Vivaldi, 1723
« La petite marchande de porte-clef » - Orelsan, 2011	<i>Canon en ré majeur</i> , Pachelbel, 1680
« Stupeflip vite !!! » - Stupeflip, 2011	<i>Der Freischütz – Ouverture</i> Carl Maria von Weber, 1821
« Erreurs génétiques » - Scylla et Furax Barbarossa, 2013	<i>Concerto pour piano en la mineur op. 16</i> , Grieg, 1868
« Voyou » - Fauve et Georgio, 2014	<i>Piano Trio en mi bémol majeur, Op. 100, D929, II : Andante con moto</i> , Schubert, 1827
« Elle me regarde » - Vald, 2014	<i>Nocturne Op. 9 no. 1 en si bémol mineur</i> , Chopin, 1846
« BODIES » - Gazo feat. Damso, 2022	<i>Nocturne Op. 9 no. 2 en mi bémol majeur</i> , Chopin, 1832

Cette limitation permet une approche plus précise des acteurs, de la période de production et du territoire mais aussi une meilleure compréhension du contexte politique et social en relation avec cette production. Toutes les discussions ou conclusions qui en découlent seront fonction du cadre dans lequel nous nous positionnons, cela évitera toute visée essentialiste à nos propos. Malgré tout, notre enquête historique et la compréhension du phénomène de réutilisation de

phonogrammes nous mèneront inexorablement à nous pencher sur les œuvres américaines, ne serait-ce que pour mieux saisir les enjeux de l'apparition d'une telle pratique. La rencontre entre ces deux entités que sont la musique classique et la musique hip-hop semble soulever d'emblée des questionnements d'ordre culturel. Les faits médiatiques succinctement évoqués ici et que nous développerons davantage dans le chapitre 5 confirment, en effet, que la pratique porte avec elle une certaine réalité sociale et peut donner un sens à ce phénomène de réutilisation, de réabsorption de culture. Il nous faudra donc rendre compte de cet aspect et, mieux, rendre compte de la nature de ces choix et des motivations des compositeurs ayant adopté cette pratique. Sans perdre de vue l'aspect purement musical de cet apport et en toute connaissance de sa dépendance à la culture, la problématique de notre thèse se pose comme suit : *Quels sont les enjeux musicaux et culturels de la réutilisation de la musique savante dans le hip-hop à travers l'échantillonnage ?*

0.2 Méthodologie et plan de la thèse

Pour répondre à notre problématique nous évoluerons dans un cadre théorique issu de plusieurs champs disciplinaires. Notre étude portant sur une pratique de composition, tout notre appareillage théorique aura pour vocation de mettre l'individu au centre de nos discussions. Cependant, notre thèse se concentre davantage sur la production de cette musique que sur sa réception : c'est plus le rapport du compositeur de hip-hop à la musique classique qui nous intéresse que son rapport au public. Les liens entre le populaire et la musique savante sont souvent traités sous le spectre des affects sociologiques. Denis-Constant Martin, anthropologue et sociologue, suggère dans son article « Attention, une musique peut en cacher une autre » qu'on ne peut pas considérer l'appropriation comme un simple procédé technique, et pour cause, celle-ci s'inscrit dans un jeu de renvois symboliques aux autres œuvres, sociétés et cultures dont elles-proviennent²². La rencontre du hip-hop et de la musique classique, deux cultures que tout semble opposer, pourrait représenter un objet riche en développement. Cette apparente opposition entre les deux cultures s'ancre dans un déterminisme selon lequel les acteurs du monde hip-hop n'auraient pas accès ou pas d'intérêt pour la culture classique. Ainsi, les artistes réutilisant des

²² Martin Denis-Constant, « Attention, une musique peut-en cacher une autre », *Volume !*, 10:2, 2014, p. 47-67, §13.

œuvres de l'art classique dans leurs créations attestent d'une certaine posture à contre courant avec ce déterminisme. Tout l'enjeu de notre étude est de mesurer cette posture et de définir, dans le cadre établi, en quoi elle consiste et comment elle est perpétuée. Puisqu'il est bien ici question d'étudier la relation d'individus avec leur création et plus largement, avec la culture dans laquelle ils s'inscrivent, la sociologie est un outil essentiel à l'élaboration de cette thèse. Pour procéder, notre cadre théorique est construit autour de l'interactionnisme symbolique, une approche sociologique issu du développement de la psychologie sociale de George Herbert Mead. Celle-ci considère, dans la même lignée que le mouvement du réalisme philosophique, que le monde existe indépendamment de la représentation que l'on s'en fait. En ce qui nous concerne, cela vient appuyer, d'une part, que les œuvres phonographiques sont des objets autonomes, et d'autre part, que les individus ne sont pas simplement des êtres passifs qui réagissent à leur environnement, mais également qu'ils en sont les acteurs sociaux. C'est donc l'interaction entre les individus, entre eux, et avec ces phonogrammes qui va nous intéresser et qui va définir la posture des compositeurs de musique hip-hop réutilisant de la musique classique. L'élève de Mead, Herbert Blumer, développe cette théorie et l'applique au champ sociologique en affirmant :

1. « Les humains agissent à l'égard des choses en fonction du sens que les choses ont pour eux.
2. Ce sens est dérivé ou provient des interactions de chacun avec autrui.
3. C'est dans un processus d'interprétation mis en œuvre par chacun dans le traitement des objets rencontrés que ce sens est manipulé et modifié.²³ »

Cette approche met au centre de notre thèse les interactions entre les individus et celles entre les individus et les objets, dans notre cas : les phonogrammes. On retrouve des approches similaires dans d'autres champs disciplinaires qui exercent une influence évidente sur cette thèse, tout du moins dans sa conception, notamment l'anthropologie pragmatique qui met l'accent sur les pratiques sociales et les individus plutôt que sur les structures et systèmes sociaux. Nous nous alignerons vers l'individualisme méthodologique, initié dans les sciences sociales par Max Weber

²³ Herbert Blumer, *Symbolic Interactionism*, University of California Press, 1969, rééd. 1986, p. 11 (traduction faite par l'auteur).

qui, lui aussi, privilégie les actions individuelles en dépit d'une approche plus structuraliste²⁴. Cette thèse sera donc centrée sur le couple acteur-objet, c'est-à-dire le rapport du compositeur à la pratique d'échantillonnage qui nous intéresse et par extension sur les objets permettant d'effectuer cette pratique. Les différents outils technologiques, et leurs utilisations seront considérés, en accord avec les théories sociologiques de John Dewey ou George Herbert Mead comme des « affordances », « prises » et « médiations », ces deux dernières notions étant fondamentales pour notre thèse. Les « affordances » désignent l'ensemble des possibilités créatives offertes par les outils de production musicale, dans notre cas, en ce qui concerne l'échantillonnage les possibilités offertes par les tables-tournantes, les échantillonneurs, les logiciels²⁵. La notion de « prise » quant à elle définit une notion plus essentielle encore à ce chapitre puisqu'elle définit les façons dont les individus utilisent ces outils pour créer de la musique. Les « prises » sont une négociation entre deux notions, plus abstraites introduites par Christian Bessy, économiste, et Francis Chateauraynaud, sociologue, que sont les « repères » et les « plis ». Les repères sont définis comme « un dépôt d'informations dans un objet qui peut être facilement déchiffré par un interprète humain »²⁶. Dans le cas de notre pratique, les repères qualifient les prédispositions performatives et compositionnelles des acteurs hip-hop et sont fonction de la qualification de ceux-ci. Ils sont détachés de toute matérialité. Par exemple, pour un DJ manipulant des vinyles, les repères peuvent être la connaissance des mouvements nécessaires à faire tourner le disque sans abîmer l'aiguille de lecture, de la vitesse avec laquelle enclencher les boutons nécessaires pour passer de la lecture d'un disque à un autre, etc. Les « plis » désignent les propriétés physiques de l'objet, les « relations matérielles non-intentionnelles²⁷ ». Dans la continuité de notre exemple de DJ-ing, les plis désignent les imperfections de la table-tournante, la vitesse de rotation du moteur, la sensibilité de la tête de lecture. La prise serait ici la confrontation entre la connaissance pratique de la manipulation des disques et les limites des outils physiques utilisés lors de l'exécution. Les « médiations » se

²⁴ Max Weber, *Économie et société*, vol. 1, : Les catégories de la sociologie, Paris, Plon, coll. « Agora », 1995 [1922], p.28-52.

²⁵ Laurent Fauré, «Entre perception et praxis : à quoi la notion d'affordance en discours peut-elle bien pourvoir ?», Corela [Online], HS-28 | 2019, 11 septembre 2019, <http://journals.openedition.org/corela/8434>

²⁶ Christan Bessy, Francis Chateauraynaud, *Experts et faussaires, Pour une sociologie de la perception*, Éditions Métailié, 1995, Paris, p. 244.

²⁷ *Ibid.*, p. 245.

réfèrent aux processus par lesquels les acteurs utilisent les outils, dans notre cas elles ciblent directement la pratique d'échantillonnage de musique classique. Le terme « médiation » renferme également un double rapport, de la société vers l'art et inversement très bien exposé par Antoine Hennion qui en démontre la faiblesse méthodologique²⁸. Il admet aussi les avantages de ces ambiguïtés :

[Le terme « médiation »] opère une promotion théorique de l'intermédiaire, en lui ôtant l'« inter- » qui en fait un être second par rapport aux réalités entre lesquelles il se place ; en lui collant le suffixe « -tion » de l'action, il insiste sur le caractère premier de ce qui fait apparaître sur ce qui apparaît. L'intermédiaire est entre deux mondes, pour les mettre en rapport : il vient après ce qu'il relie, les mondes en question n'ont pas besoin de lui pour exister, ils obéissent à leurs lois ; le savoir-faire de l'intermédiaire est tactique [...] ²⁹.

Ces propos d'Hennion, correspond parfaitement à l'étude de notre objet, la pratique de *sampling* s'illustre comme médiation du monde classique et le compositeur hip-hop comme médiateur. Pour cette raison, il est important de comprendre que les choix compositionnels de ces artistes sont également fonction de facteurs sociaux externes que peuvent être l'appartenance à un groupe particulier, l'exposition à certaines formes de musique et de culture ou les influences sociales et culturelles de l'environnement dans lequel les individus évoluent. Cela étant dit, l'ensemble des compositeurs hip-hop réutilisant de la musique classique ne le font sans doute pas pour les mêmes raisons, l'approche individualiste reste donc la plus pertinente dans notre cas. Ce point est essentiel à garder à l'esprit tout au long de cette étude, la pratique que nous étudions se situe dans microcosme spécifique. Dans son livre *Paroles et Musique*, Howard Becker soutient l'idée selon laquelle « l'œuvre elle-même » n'existe pas en musique³⁰. Selon l'auteur, cette idée repose sur une vision essentialiste qui sous-entend que chaque œuvre musicale possède une identité objective qui la définit. Or, cette vision a tendance à diminuer le rôle de l'interprétation et de la réception. Au lieu de cela, Becker soutient que la signification et le sens de la musique sont construits par les interprètes et les auditeurs dans un processus d'interaction sociale et culturelle.

²⁸ Antoine, Hennion, « La médiation, ou comment s'en débarrasser... », , *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Éditions Métailié, 2007, p. 20-26. <https://www.cairn.info/la-passion-musicale--9782864246329-page-20.htm>

²⁹ *Ibid.*, §8.

³⁰ Howard S. Becker, *Paroles et Musique « Livre-disque »*, rééd. L'Harmattan, Paris, 2003.

Cette idée supporte également notre approche sociologique du phénomène de réutilisation par l'échantillonnage de la musique classique dans le hip-hop.

C'est cette littérature et ces réflexions qui justifient notre enquête ethnographique. En effet, notre thèse est largement alimentée de plusieurs entrevues et échanges avec des artistes issus du monde hip-hop. Ces échanges ont été réalisés, d'une part au travers d'entrevues semi-dirigées en présentiel et de questionnaires soumis en ligne et, d'autre part, de façon plus opportuniste, au travers de rencontres au gré de notre présence dans plusieurs lieux et événements : colloques de recherche internationaux, rencontres d'artistes en studio et échanges sur des plateformes en ligne et réseaux sociaux³¹. Ces sources seront également complétées par quelques extraits d'autres entrevues issues de documentaires ou d'émissions de radio et de télévision. La parole ainsi donnée aux artistes du monde hip-hop va permettre de mettre en lumière les liens que ceux-ci entretiennent avec la pratique de réutilisation qui nous intéresse. Ces échanges vont aussi permettre de tester et vérifier la pertinence des quelques hypothèses que nous formulerons au sujet des motivations de ces compositeurs à utiliser des matériaux musicaux issus de la culture classique. Enfin, les entrevues initiales seront complétées par des séances d'écoute, dans lesquels les interrogés réagissent par des adjectifs simples à l'écoute de pièces classiques puis à leur échantillonnage dans les pièces hip-hop correspondantes. L'exercice a pour but d'éclaircir le rapport entretenu par les acteurs hip-hop avec ce genre de pratique, mais aussi de voir quel effet produit l'échantillonnage sur la réception des œuvres classiques auprès des compositeurs.

Pour réaliser cette étude, notre plan adopte le parcours suivant : le premier chapitre de la thèse traitera notre problématique sous la lumière du postmodernisme musical, qui sera exploré comme ancrage idéologique aux techniques de réutilisation propres au hip-hop. L'analyse servira à faire correspondre les techniques de l'emprunt, de la citation, du pastiche, avec les pratiques postmodernes communément reconnues en musicologie. Le deuxième chapitre portera sur les théories de l'intertexte et mettra en lumière le rapport œuvre/œuvre. L'intertextualité étant un vaste champ d'étude, la catégorie qui nous intéressera dans ce chapitre sera phonographique : la transphonographie. Il s'agit d'une théorie des pratiques de croisement phonographique introduite

³¹ Voir annexe 3.

par Serge Lacasse et adaptée de la pensée intertextuelle de Gérard Genette. Celle-ci nous permettra de faire le lien entre la pratique de l'échantillonnage et celle de l'intertexte. Les chapitres suivants seront de nature plus pragmatique, car tournés vers la pratique de *sampling* savant. Ceux-ci seront rédigés dans la continuité de notre approche méthodologique, en veillant à mettre en avant les rapports entre les acteurs du monde hip-hop et les phonogrammes qui peuvent apporter une lumière sur la pratique du *sampling* savant. Ainsi, le troisième chapitre recontextualisera la pratique du *sampling* savant dans l'histoire du hip-hop en en faisant le parcours chronologique pour mieux comprendre l'évolution de la pratique et son influence dans le mouvement hip-hop. Ce chapitre abordera aussi une étude de cas dans laquelle nous évaluerons l'influence de la musique classique dans les musiques populaires du XX^e siècle « pré-hip-hop ». Le fait de montrer que le rapport entre populaire et classique précède la pratique de *sampling* savant nous aidera à mieux nous positionner face à un certain déterminisme de l'opposition entre musique classique et hip-hop. Le quatrième chapitre portera quant à lui sur le rapport entre la matérialité des échantillonneurs et le geste instrumental, donc les « repères » et les « plis ». Dans ce chapitre nous plongerons au cœur de l'artisanat de la pratique et explorerons, à travers des exemples précis, différentes méthodes de composition numériques et analogiques disponibles en 2023 et leur impact sur la pratique d'échantillonnage savant. Nous verrons quelques exemples précis de logiciels ou de sous-logiciels visant à nous renseigner sur les manières de faire de l'échantillonnage. L'imbrication de ces différents processus, liés aux témoignages et aux réflexions développées dans les chapitres précédents, nous amènera à concevoir l'échantillonnage comme un « faire ensemble »³². Ce parcours nous permettra de comprendre à quel point la production musicale hip-hop est influencée par la technologie. Enfin, même si l'entièreté de la thèse est alimentée par les entrevues que nous avons réalisées, le cinquième chapitre fera la part belle à ces dernières, mettant ainsi en lumière les enjeux sociomusicologiques d'une telle pratique. Clé de voûte de notre thèse, il portera sur les témoignages et réactions des interrogés et viendra compléter les hypothèses formulées et les réflexions développées jusque-là.

³² Antoine Hennion, « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique des amateurs », *Sociétés* 3, n° 85 (2004): 9-24, p. 10.

0.3 Hypothèses

La problématique de notre thèse ne doit en aucun cas occulter le point de vue des musiciens. Nos hypothèses pourront être validées, modifiées voire réfutées à la lumière des données recueillies. En d'autres mots : nous cherchons ici à éclaircir le « pourquoi » de cette pratique et à établir un premier cadre de réflexion sur les processus poïétiques qui l'accompagnent. Nous pouvons déjà nous demander pourquoi cette pratique peut sembler anecdotique : une soixantaine d'œuvres dans un répertoire hip-hop aux dimensions considérables. Pourquoi cette pratique est-elle restée au stade de l'épiphénomène si tel est bien le cas ?

Hypothèse du recyclage / réexploration / réutilisation / postmodernisme / capital culturel³³ :

Busta Rhymes dans son titre « Pass the Courvoisier³⁴ » (le Courvoisier étant une marque prestigieuse de cognac) illustre de façon emblématique une première hypothèse. Même si sa chanson ne recourt pas à du sampling savant comme tel, elle met en lumière la fonction de la culture classique dans la société marchande qui se résume à une évocation du luxe. Dans le vidéoclip de cette chanson, les rappers Busta Rhymes, Puff Daddy et le chanteur Pharell Williams se mettent en scène dans un bar huppé dans lequel nous voyons à plusieurs reprises des bouteilles de Courvoisier. Nous pouvons avancer l'hypothèse que la musique savante échantillonnée est utilisée au même titre que l'emploi, dans le vidéoclip, du bar élégant et du cognac cher et raffiné. Son évocation serait donc un renvoi à un milieu plus aisé et à une culture bourgeoise dont les aspirants du hip-hop se revendiquent les nouveaux acteurs. Le capital culturel désigne les ressources culturelles d'un individu ou d'un groupe. Il peut être associé au capital économique, qui est constitué de ressources financières et matérielles, et au capital social, qui représente les ressources relationnelles³⁵. Dans notre cas, l'échantillonnage de la musique savante entraînerait une valeur de prestige associée à cette musique, on peut donc dire que le capital culturel auquel fait appel ce genre de renvoi est également économique. Toujours au conditionnel, les artistes de hip-hop utiliseraient donc cette musique pour sa capacité à évoquer

³³ Par capital culturel comprenons ici l'ensemble des ressources culturelles d'un individu.

³⁴ Busta Rhymes, "Pass The Courvoisier Part II.", *Genesis*, Flipmode Records, J Records, 2002.

³⁵ Pierre Bourdieu, *La distinction : critique sociale du jugement*, Éditions de Minuit, 1979, Paris.

un univers bourgeois, ou même la consommation ostentatoire affublée du vocable « bling-bling ». Cette valorisation d'un milieu plus riche mettrait en avant la façon dont les acteurs du hip-hop cherchent à s'extraire de leur milieu d'origine (ou s'y sont déjà soustraits). Pour reprendre l'expression que l'on doit à Pierre Bourdieu dans son ouvrage *La reproduction* où il examine les théories pédagogiques d'enseignement scolaire, nous aurions affaire à une volonté d'acquérir du capital culturel chez les acteurs du hip-hop et une rébellion, à travers un appel à la « grande » culture, contre un certain déterminisme social³⁶.

Un autre exemple pouvant soutenir cette hypothèse de la musique savante comme source de capital culturel provient cette fois de l'autre côté de l'Atlantique. Dans sa chanson « Classique³⁷ », le rappeur Youssoupha évoque, en 2007, l'aspect incontournable de sa musique en la mettant en perspective avec un échantillon de musique savante : le *presto* du Concerto n°2 en sol mineur d'Antonio Vivaldi (1725) – mieux connu sous le titre de *Concerto de l'été* tiré des *Quatre Saisons*. En voici un extrait des paroles des premiers vers :

Classique, comme cette boucle de Vivaldi
On s'bouge pour se mettre royal avec des Royalties
Classique, comme une bavure policière dans le 93
La cassure, la misère, les frères veulent croire
Classique, comme l'hypocrisie des gens du showbiz
Ils veulent maquer ma poésie, intérêt oblige
Classique, comme d'annoncer que le Hip-Hop en France est mort [...].

Le symbole invoqué ici par la musique savante n'est pas celui de l'argent mais celui de l'influence, de la notoriété, il pourrait s'apparenter, comme nous l'avons évoqué précédemment, à un capital social. Le titre de la chanson et l'anaphore sur le mot « classique » tous les deux vers renforcent cette valeur que le rappeur veut souligner. Ainsi nous pouvons imaginer que les artistes de hip-hop utilisant la musique savante voudraient faire appel à une culture établie et reconnue pour légitimer leur propre musique. Nous pourrions étendre cette hypothèse de la recherche de légitimité à celle de l'héritage. Utiliser de la musique savante provenant d'une autre

³⁶ Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, *La reproduction, éléments pour une théorie du système d'enseignement*, éditions de minuit, 1970, Paris.

³⁷ Youssoupha, « Classique », *À chaque frère*, Bomayé Music, 2007.

époque pourrait aussi être un moyen de se positionner en tant qu'héritiers des musiciens (ou penseurs, écrivains) passés en utilisant leurs propres œuvres. Pour soutenir cette hypothèse, nous pouvons nous rapporter à la pochette d'album de Médine, rappeur français, « Prose Élite » (2017) qui utilise son portrait mêlé à celui de Victor Hugo dans un jeu d'images rappelant la notion d'échantillonnage, de collage et de mélange entre deux cultures et deux époques (figure 1).



Figure 1. – Pochette de l'album "Prose Élite" du rappeur français Médine

Le rappeur Médine se réclame d'ailleurs héritier de la culture littéraire française³⁸. La légitimation de la musique hip-hop par ses acteurs est un thème récurrent dans l'histoire du mouvement. Et pour cause, de nombreux événements viennent questionner cette légitimité. Les échanges entre les rappeurs et différents personnages médiatiques en France telle que l'altercation entre le rappeur Fabe, le chanteur québécois Robert Charlebois et le présentateur Nagui Fam en 1995³⁹ ou encore le chroniqueur Éric Zemmour et Youssoupha en 2008⁴⁰ viennent fragiliser cette légitimité aux yeux du grand public. Cette banalisation de l'illégitimité du rap va s'étendre jusqu'à la sphère politique lorsqu'en 2007 le gouvernement français va entreprendre

³⁸ Tel qui le disait lors de son entrevue à l'École Normale Sup : https://www.youtube.com/watch?v=xIM63G7_uUg consultée le 07 mai 2020. (6min40sec).

³⁹ Émission « Taratata » n97, diffusée sur France2, groupe France Télévision, le 1^{er} octobre 1995. <https://mytaratata.com/taratata/97> consulté le 9 mai 2020.

⁴⁰ Émission « L'Hebdo », diffusée sur France O, groupe France Télévision, le 31 mai 2008. <https://www.youtube.com/watch?v=3yPMKAA1bJs> consulté le 9 mai 2020.

des poursuites juridiques auprès de différents rappers, leur reprochant de menacer la démocratie⁴¹. Dans ce brouhaha médiatique⁴² autour des questions de légitimité du hip-hop, nous pouvons avancer que l'usage de la musique savante peut être vu comme un moyen d'affirmer son art en tant qu'objet appartenant – lui aussi – à une grande culture musicale.

Cette hypothèse peut être complétée par le désir de réutiliser la musique classique pour ses traits esthétiques. La musique classique est une « belle musique », dont la qualité d'enregistrement et d'arrangement est difficile, voire impossible à se procurer. Réutiliser la musique classique n'est alors pas seulement un moyen d'évoquer une autre culture mais simplement de jouir d'une qualité sonore plus aboutie, et ainsi rejoindre les musiques classiques par l'autonomie esthétique. Celle-ci désigne la capacité de l'œuvre à être appréciée en tant qu'objet d'art indépendamment de toute considération extérieure, la musique classique serait donc un moyen d'accès à ce « prestige esthétique ».

Hypothèse du collage / réabsorption / dérision :

Une autre hypothèse consisterait à dire que l'échantillonnage savant serait une mise en dérision de l'*establishment* qui renverrait, quant à lui, à la culture blanche. Par ce biais, l'échantillonnage serait une tentative de basculement des valeurs en tournant en ridicule les valeurs du « vieux monde » au profit d'un monde nouveau. Lorsque le 6 janvier 2017, Vald, entre sur le plateau télévisé du Grand Journal pour y faire la promotion de son nouvel album « Agarthas » avec son nouveau titre « Eurotrap »⁴³, il adopte une mise en scène basée sur l'ironie et le sarcasme. Habillé comme un homme politique et paré d'une cravate rouge⁴⁴, Vald s'apprête à tourner en ridicule les codes du monde politique pour les récupérer et proposer une critique du président américain, et plus globalement de l'*establishment*. Les paroles répétées à plusieurs reprises dans sa musique attestent également de cet esprit de dérision : « *Comment faire du rap sans être dissident ?* » nous répète Vald avant chaque refrain. On peut s'imaginer qu'un raisonnement similaire peut être

⁴¹ Karim Hammou, *Une histoire du rap en France*, éd. La Découverte, 2012, Paris, p. 257-258.

⁴² Nous reviendrons en détails sur cet aspect dans le chapitre 5.

⁴³ Vald, *Agarthas*, Capitol Music France, 2017.

⁴⁴ Référence caricaturale évidente du 45^{ème} président des États-Unis.

adopté lorsque les musiciens de musique hip-hop réutilisent de la musique classique. Une critique du monde musical d'antan, et donc plus largement du passé lui-même, pourrait donc être envisagée sous cet angle. Cette idée de faire entendre du contenu musical appartenant à un monde dont les acteurs du hip-hop se sentent exclus peut être un moyen de bouleverser les règles en place. Cette pratique pourrait être un moyen provocant de faire coexister deux contenus musicaux en jouant sur la surprise des auditeurs, non sans un certain cynisme, et remettre en cause le cloisonnement et les classifications musicales établies.

Hypothèse de la réappropriation :

L'hypothèse de la réappropriation suggère que la réutilisation de musique classique dans le hip-hop atteste d'une prise de pouvoir. L'appropriation est, en musique, définie par Denis-Constant Martin comme « l'adoption, sous l'effet de pressions extérieures ou de choix (les deux ne pouvant être dissociés), de traits musicaux, des genres, de styles ou d'éléments de genre et de style considérés comme appartenant à des univers musicaux différents de celui de "l'emprunteur" »⁴⁵. Cette différence entre l'emprunteur et le contenu emprunté prend souvent sa source dans un différentiel de pouvoir symbolique. En effet, considérant que le hip-hop est une musique noire, issue de quartiers défavorisés, la musique classique par son statut luxueux, symbole d'une élite culturelle blanche, s'impose quant à elle comme objet surplombant le rapport de force entre les deux entités. À ce propos, plus loin dans son article, Martin ajoute : « D'une part l'appropriation de la musique des dominants par des dominés semble témoigner de l'acceptation de sa supériorité intrinsèque mais, de l'autre, elle proclame la capacité des subalternes à faire aussi bien, sinon, mieux que les puissants dans leur domaine »⁴⁶. Il y aurait donc à travers cette pratique un désir de remettre en question ce rapport de force. Dans son ouvrage qui a fait date, *Peau noire, masques blancs*, Frantz Fanon aborde cette problématique à travers une réflexion sur l'appropriation langagière du vocable blanc métropolitain par l'homme noir né dans les départements d'Outre-mer : « le Noir antillais sera d'autant plus blanc, c'est-à-dire se rapprochera d'autant plus du véritable homme, qu'il aura fait sienne la langue française.

⁴⁵ Denis-Constant Martin, « Attention, une musique peut-en cacher une autre », *Volume !*, 10:2, 2014, p. 47-67, §4.

⁴⁶ Ibid, §14.

Nous n'ignorons pas que c'est là une des attitudes de l'homme en face de l'Être. Un homme qui possède le langage possède par contrecoup le monde exprimé et impliqué par ce langage »⁴⁷. Ce commentaire transposé au sujet de la musique classique et de hip-hop implique deux constats importants au centre de cette hypothèse. Premièrement, celui-ci traduit l'accession au statut de musique canonique par cette appropriation d'échantillons. Et deuxièmement, cela sous-entend aussi que, par le réusage de musique classique, les artistes hip-hop s'extraient de leur condition. Il y aurait donc derrière cette pratique un véritable enjeu social⁴⁸.

Hypothèse de l'assimilation / détournement :

La dernière hypothèse, que nous avons décidé de formuler avec les termes « assimilation » et « détournement » est celle selon laquelle les artistes recourent au *sampling* savant car cette musique leur permet d'échapper aux réglementations concernant la protection de la propriété intellectuelle des œuvres échantillonnées. La musique classique serait, à ce titre, plus simple à réutiliser pour les acteurs du hip-hop car son identification et les règles qui l'enrouent serait plus floues. Cette ambiguïté est entretenue à plusieurs niveaux : tout d'abord la législation et la protection des œuvres n'est pas exactement la même dans tous les pays. Le *copyright* par exemple est apparu aux États-Unis et s'applique dans tous les états du *commonwealth* selon *Patent Act of 1790* cependant son application dépend du type de production qu'il protège, le lieu de publication, la date, la nationalité de son auteur⁴⁹. En Europe, la loi de protection des œuvres s'appelle le « droit d'auteur » et couvre d'autres réglementations et d'autres territoires. Cependant, toutes les réglementations de protection des droits d'auteurs s'accordent sur le fait que, passé un certain nombre d'années, ceux-ci sont révoqués et l'œuvre concernée tombe dans le « domaine public »⁵⁰. Mais la musique classique a ceci de particulier que, d'une part, les auteurs les plus célèbres sont morts depuis plusieurs décennies (voire siècles pour certains)

⁴⁷ Frantz Fanon, *Peaux noire, masques blancs*, éd. Esprit, 1952, Essais, rééd. 2015, Paris, p. 16.

⁴⁸ Difficile d'en douter aux vues des différents exemples du traitement médiatique du rap en France dans ce début d'introduction.

⁴⁹ *Copyright Term and the Public Domain in the United States*, <https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fwww.copyright.cornell.edu%2Fresources%2Fdocs%2Fcopyrightterm.pdf>, (consulté le 29 décembre 2022).

⁵⁰ Là aussi, les années sont variables selon les pays et les juridictions, cette variation se mesure entre 50 et 95 ans.

et, d'autre part, que les droits de protection ne touchent donc plus la composition mais l'interprétation. Les droits à faire valoir sur une œuvre réutilisant des échantillons de musique classique sont alors fonction de la reconnaissance de l'interprétation de l'échantillon. Si nous considérons que l'échantillon est souvent manipulé, déformé, dénaturé et que nous ajoutons à ça le flou général sur l'ensemble des juridictions en place pour protéger les créateurs, nous comprenons mieux le fondement de cette hypothèse. Évidemment, il y a, là aussi, un jeu de pouvoir. La législation mise en place autour des droits d'auteurs est aussi une façon de contrôler la création et le statut de créateur⁵¹.

La question de la reconnaissance semble être centrale dans le débat sur la propriété intellectuelle. Elle a d'ailleurs souvent été établie comme déterminante dans plusieurs affaires judiciaires touchant à la citation musicale. Le 2 juin 2016, par exemple, la décision de la cour d'appel fédérale américaine rend sa décision publique au sujet d'une affaire de citation dans la chanson *Vogue*⁵²(1990) de Madonna. Cette citation concerne l'emprunt d'une attaque très courte de trompettes provenant du remix *Ooh, I Love it (Love Break)*⁵³ du Salsoul Orchestra sortie en 1983. La décision du juge tient compte du fait que « si le public ne reconnaît pas la réappropriation, alors le copieur n'a pas usé du contenu original de l'artiste⁵⁴ ». Le jugement de la cour d'appel relaie donc la légalité de la pratique d'échantillonnage à l'ampleur de la modification subie par l'échantillon et aux compétences de reconnaissance du « public ». Cette décision, en territoire américain, tout comme l'article définissant le droit de citation en France n'améliore pas la clarté des décisions législatives à l'égard de l'échantillonnage. De plus, reconnaître une œuvre échantillonnée reste difficile. Tous les auditeurs ne peuvent pas, après une première écoute être capable d'entendre le rétrograde, le découpage, la transposition d'une œuvre et être capable de l'identifier. Constat pour le moins paradoxal si on considère que le *sampling* savant réutilise une musique qui appartient à une patrimoine culturel commun qui

⁵¹ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », dans *Dits et écrits*, Tome I, Gallimard, Paris (1994) [1969], p. 789-821.

⁵² Madonna, « Vogue », *I'm Breathless*, Sire Records, 1990.

⁵³ Citation écoutable à partir de 4min40, Salsoul Orchestra, « *Ooh, I Love it (Love Break)* », monoplage, Salsoul Label, 1983.

⁵⁴ Appeals from the United States District Court for the Central District of California Beverly Reid O'Connell, District Judge, Presiding Argued and Submitted April 5, 2016 Pasadena, California Filed June 2, 2016, p. 18.

pourrait – potentiellement – être reconnu par un grand nombre d’auditeurs. Devant cette « zone grise », dont la dimension est proportionnelle à la capacité de reconnaissance des auditeurs, les compositeurs hip-hop font de l’échantillonnage une prise de position. La pratique du *sampling* – et plus étroitement celui savant – œuvre alors pour un assouplissement, voire l’abolition du droit à la propriété intellectuelle. Cette réflexion sur la valeur politique de la pratique qui nous intéresse fait écho aux principes qui animent le collectivisme des moyens de production. De plus, la pratique d’échantillonnage de musique classique participe ainsi à sa diffusion et son assimilation. Elle œuvre ainsi pour un esprit collectif, de coopération, propre à la culture de « *l’open source* » ou de « *common goods* »⁵⁵.

Ces hypothèses nécessitent trois remarques : d’une part, toutes les hypothèses formulées ici ne sont pas mutuellement exclusives c’est-à-dire qu’elles ne sont pas incompatibles les unes avec les autres. D’autre part, elles n’épuisent en rien ce que les acteurs du hip-hop auront à nous dire au sujet de la raison pour laquelle, selon eux, la pratique d’échantillonnage de musique savante dans le hip-hop perdure. Pour finir, ces hypothèses constituent une ébauche à partir de laquelle nous pourrions peut-être en découvrir d’autres, ou les approfondir, à la lumière de nos entretiens.

0.4 Revue de littérature

L’ensemble du corpus scientifique que nous allons utiliser dans cette étude est hétérogène. Et pour cause : la pratique que nous allons étudier se situe au point de convergence entre plusieurs champs disciplinaires, tous partageant cependant une frontière avec la musicologie. Comme nous l’avons formulé plus haut au sujet de notre méthode, beaucoup de nos références tendent vers, ou font partie, du corpus sociologique. Des écrits comme ceux de Pierre Bourdieu (1979), Herbert Blumer (1986), ou de Michel Foucault (1966), nous aide à appréhender des concepts fondamentaux comme ceux du capital culturel ou de l’interactionnisme symbolique. Tandis que les travaux d’Antoine Hennion (2004) et Howard Becker (2003) vont venir donner une perspective à la thèse en s’inscrivant dans une sociologie, plus ancrée dans l’individualisme que l’était la sociologie critique. Enfin, des travaux orientés vers les musiques actuelles, utilisant la

⁵⁵ Martin Denis-Constant, « Attention, une musique peut-en cacher une autre », *Volume !*, 10:2, 2014, p. 47-67, §20.

sociologie, tels que les travaux de Morgan Jouvenet et Denis-Constant Martin (2014) vont donner les assises musicales nécessaires à l'étude du hip-hop⁵⁶. La littérature sociologique sera aussi complétée par d'autres approches issues d'autres champs disciplinaires comme l'anthropologie, la littérature comparée ou les études postcolonialistes⁵⁷. Ce bagage sera nécessaire à une approche multi-disciplinaire dans la thèse. En ce qui concerne les sources secondaires portant sur notre sujet même, et étant au cœur de la rédaction de nos chapitres, celles portant sur le hip-hop seront centrales et complétées par des ouvrages abordant les techniques de mixage, d'échantillonnage et d'enregistrement, incontournables pour le courant musical qui nous intéresse. Enfin, source non négligeable, les films documentaires ainsi que les extraits d'émissions de télévision ou d'entrevues filmées constitueront des ressources importantes qui viendront compléter les propos recueillis au cours des entrevues⁵⁸.

Puisque la pratique que nous étudions est liée à un essor de la technologie dans la composition musicale, la littérature musicologique traitant de l'enregistrement constitue un bon point de départ à notre étude (littérature qui relève non seulement de la musicologie, mais aussi des *Sound Studies* et des *Science and Technology Studies* (STS)). L'enregistrement comme fer de lance de ce progrès technologique ouvre de nouvelles possibilités musicales. Le simple fait de pouvoir enregistrer la musique a bouleversé le monde musical, la façon de l'approcher, de la partager, de l'entendre, traçant ainsi une nouvelle vie du musicien⁵⁹. L'enregistrement – quel qu'il soit – devient alors une signature des modes de vie, des habitudes et permet une vision immersive dans le monde quotidien⁶⁰. Dans le monde de la composition musicale, les sons deviennent des objets, manipulables, isolables, fonctionnels. L'enregistrement ouvre la porte à de multiples possibilités et les regards musicologiques se tournent peu à peu vers de nouvelles méthodes d'analyse. Les chansons du chanteur et compositeur Clément Janequin ont, déjà, été très largement reprises durant

⁵⁶ Morgan Jouvenet, *RAP, TECHNO, ELECTRO... Le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Ministère de la Culture, 2006, Paris.

⁵⁷ Armel Huet, Jacques Ion, Alain Lefebvre, Bernard Miège, René Péron, *Capitalisme et industries culturelles*, en collaboration, PUG, 200 pages, 1^{ère} édition. 1978 : Richard Shusterman, *L'art à l'état vif*, Éditions de l'Éclat, 1992, rééd. 2018, Paris : Frantz Fanon, *Peaux noires, masques blancs*, éd. Esprit, 1952, Essais, rééd. 2015, Paris.

⁵⁸ Voir Annexe 3.

⁵⁹ Marc Perrenoud, *Les musicos: enquête sur des musiciens ordinaires*. Textes à l'appui. Serie « Enquêtes de terrain ». Paris: Découverte, 2007, p.158-201.

⁶⁰ Raymond Murray Schafer, *Le paysage sonore, Le monde comme musique*, Wildproject, 2010, Paris.

la Renaissance, notamment sa chanson *Bataille* qui fût massivement réutilisée⁶¹. Autre exemple, le poème symphonique de Respighi, *Les Pins de Rome*, qui en 1924, introduit avec sa troisième partie l'utilisation de bruissements de branches et de chants d'oiseaux attestant déjà, bien avant ceux de Messiaen, d'une nouvelle pensée musicale : celle de la réutilisation. L'échantillonnage est, ainsi, le nom donné à la pratique de réutilisation et de manipulation d'extraits musicaux et sonores et cette pratique va directement questionner des notions d'appartenance et de propriété musicale. John Oswald, compositeur électroacoustique canadien, va d'ailleurs incarner ces interrogations dans son album *Plunderphonics* en 1989. Dans un texte écrit quelques années avant la parution de son album, l'auteur explique :

« Ces polémiques échantillonneurs de sons digitaux sont, le dit-on, des mimiques musicales par excellence et sont capables de rendre compte de l'entière de la panoplie orchestrale, de tous les grincements et de tous les couinements. Le terme « échantillon » est dans notre culture marchande souvent accompagné de l'adjectif « libre ». Et si tout porte à croire que ceci est acquis peut-être que débattre sur ce qui est légalement de l'appropriation sonore ou non est nécessaire. »⁶²

Son témoignage est particulièrement intéressant pour notre étude – même si hors hip-hop – puisque celui-ci va composer une série de pièces en utilisant exclusivement des matériaux musicaux issus d'autres œuvres préexistantes. La composition musicale repose alors uniquement sur l'échantillonnage, la durée des échantillons choisis et leur juxtaposition. La question de la propriété intellectuelle du matériau musical est interrogée ce qui lui vaudra d'être le sujet d'une polémique soulignée par l'entrevue de l'auteur introduite par le titre : « Taking sampling 50 times beyond the expected »⁶³.

⁶¹ Isabelle His, « L'invention de la "mêlée" en musique : du chant de bataille au chant de victoire », *Clément Janequin, un musicien au milieu des poètes*, éd. O. Halévy, I. His et J. Vignes, Paris, Société française de Musicologie, 2013, p. 213-243.

⁶² John Oswald, "Plunderphonics or Audio Piracy as a Compositionnal Prerogative", présentation à la Wired Society Electro-Acoustic Conference à Toronto, 1985.

⁶³ Norman Iγμα, « Taking Sampling 50 Times Beyond the Expected : An Interview with John Oswald », Part. 2, *Musicworks* 48, p. 16-21, 1990.

Il convient maintenant de contextualiser la pratique que nous voulons étudier dans le cadre théorique de l'intertextualité. Ce concept que l'on doit à Gérard Genette⁶⁴, propose de mettre en évidence les relations d'influence qui relient plusieurs textes (œuvres littéraires par exemple) et de les catégoriser pour mieux en saisir le sens. Dans l'héritage de cette pensée Serge Lacasse développe le concept de la transphonographie qui définit l'ensemble des pratiques mettant en relation plusieurs phonogrammes⁶⁵. Cette vision englobante des pratiques musicales, où les œuvres sont des objets interagissant entre eux par la main des créateurs, va nous forcer à comprendre ces inter-relations comme les maillages d'un réseau. La pratique interphonographique nous portera à définir les différentes temporalités musicales qu'elle implique. En effet, l'échantillonnage est nécessairement construit autour de trois temporalités : celle de l'exécution de l'œuvre échantillonnée, celle de l'exécution de l'œuvre finale, et celle de l'enregistrement et de ses possibles manipulations. Nous démontrerons à travers ce raisonnement l'imbrication chronologique nécessaire à l'élaboration des œuvres comportant du *sampling* en faisant entrer l'enregistrement comme un élément inexorable à la production de l'œuvre finale. Ce contraste entre les œuvres citées ou réutilisées va créer une distinction essentielle pour notre thèse, celle de l'allographie en opposition à celle de l'autographie⁶⁶. L'allographie fait référence aux œuvres délivrées du support physique (ici le papier, la notation) et l'autographie fait référence aux œuvres s'exerçant à travers celui-ci. Dans le monde sonore, nous utiliserons plutôt les termes d'autosonie et d'allosonie⁶⁷. En effet, les réutilisations en musique datent de bien avant l'avènement du hip-hop et ses itérations sont nombreuses : emprunts, pastiches, hommages, sont tout autant d'exemples qui peuvent se rapprocher de ce que nous entendons désormais comme échantillonnage. Or, notre réflexion porte bien sur l'échantillonnage en tant que pratique phonographique autosonique héritière de la manipulation de disques vinyles. Les instruments servant à la manipulation d'échantillon sonore sont d'ailleurs directement hérités des tables-

⁶⁴ Gérard Genette. *Nouveau discours du récit*. Collection Poétique. Paris: Editions du Seuil, 1983.

⁶⁵ Serge Lacasse, « La musique pop incestueuse : une introduction à la transphonographie ». *Circuit* 18, n° 2 (2008): 11-26. <https://doi.org/10.7202/018650ar>.

⁶⁶ Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. 2. ed., [Nachdr.]. Indianapolis, Ind.: Hackett, 1968, rééd. 1976.

⁶⁷ Serge Lacasse, « La musique pop incestueuse : une introduction à la transphonographie ». *Circuit* 18, n° 2 (2008): 11-26. <https://doi.org/10.7202/018650ar>.

tournantes⁶⁸. Nous incluons donc dans notre étude toute pratique avec des instruments électroniques permettant la lecture et la manipulation d'échantillons sonores en temps réel. Si nous nous en tenons à cette définition, Steve Reich a donc, lui aussi, fait de l'échantillonnage, lorsqu'il a réalisé ses fameuses œuvres *Come Out* et *It's Gonna Rain*. Cependant, nous excluons de notre cadre toutes œuvres manipulant des bandes magnétiques puisque celles-ci ne sont pas directement liées aux pratiques hip-hop⁶⁹.

Dans le monde de la musique populaire, le hip-hop fait office de véritable foyer d'expérimentation musical. En effet, la musique hip-hop est alimentée par de nombreuses innovations technologiques comme, entre autres, le *turntablism*, pratique de manipulation de tourne-disques et le *sampling*, échantillonnage de sons et musiques⁷⁰. Parmi les pratiques développées par le hip-hop, celle du *sampling* est sans doute celle qui porte le plus haut le flambeau de l'identité du genre. Le hip-hop s'inscrit dès ses débuts comme un genre recyclant d'autres musiques, et cette capacité à s'alimenter d'autres musiques l'a fait aussi s'imprégner d'autres cultures⁷¹. Plongeant en plein multiculturalisme, le hip-hop, par le *sampling*, interroge les barrières entre les cultures et va même jusqu'à questionner celles entre les genres et les classifications, entre réutilisation, réabsorption, assimilation et réappropriation⁷².

Ce multiculturalisme se traduit dans la pratique même par l'usage de plusieurs sources phonographiques. L'ouvrage collectif coédité par Lori Burns et Serge Lacasse⁷³ nous permet, à travers différents exemples précis, de mieux concevoir la transphonographie comme vecteur de transformation et de compréhension du monde musical populaire. Nous aborderons des sujets tels

⁶⁸ Considérées comme de véritables instruments. Mark Katz, *Groove Music : the art and the culture of the hip-hop DJ*, p. 61.

⁶⁹ David Ghetta superstar mondiale de la musique électronique et du DJ set nous explique cependant qu'il a commencé à faire de la musique électronique sur bandes magnétiques inspiré par de multiples courants musicaux : house, hip-hop, techno. <https://www.youtube.com/watch?v=3H6RaLkeKg&t=207s> (consulté le 27 janvier 2021).

⁷⁰ Mark Katz, *Groove Music, the Art and Culture of the Hip-Hop Dj*, New York, Oxford University Press, 2012, p. 43.

⁷¹ Hugues Bazin, *La culture hip-hop*. Habiter. Paris: Desclée de Brouwer, 1995.

⁷² Robert Fink, "The Story of ORCH5, or, the Classical Ghost in the Hip-Hop Machine", *Popular Music*, Cambridge, Vol. 24, n°3, 2005, p. 349.

⁷³ Lori Burns (éd.) and Lacasse, Serge (éd.), *The Pop Palimpsest : Intertextuality in Recorded Popular Music*, University of Michigan Press, 2018.

que l'édition et la production comme artisanat phonographique⁷⁴, l'imagerie visuelle du rap comme extraphonographie influant sur la production musicale⁷⁵, ou encore la considération du timbre comme texte interphonographique⁷⁶. La technique de *sampling* est liée à celle du *turntablism*, elle partage avec elle l'idée de manipuler des éléments musicaux à travers un support phonographique. Cette dimension matérialiste de la pratique va constituer un angle d'approche foisonnant pour notre thèse. Nous nous garderons de faire une liste de l'ensemble des outils permettant d'échantillonner de la musique classique mais des exemples isolés peuvent nous aider à comprendre les arguments qui ont pu séduire les utilisateurs de ces outils à se tourner vers la musique classique, notamment ceux issus du marché de ces nouveaux instruments. En effet, les publicités liées à ces produits prônaient la qualité sonore à travers un jeu de symbolique mettant en lumière la musique classique⁷⁷. Les premiers appareils permettant au public de manipuler des échantillons de musiques sont apparus à la fin des années 70 et au début des années 80, les plus célèbres étant ceux de la marque australienne Fairlight Computer Musical Instrument ou ceux de la marque américaine E-mu System⁷⁸. On retrouve cependant, dans la littérature musicologique, des références à des échantillons de musique savante particulièrement influents comme celui de l'ORCH5 qui se trouvaient dans ces premiers appareils. Ce sigle évoque un échantillon basse résolution de l'*Oiseau de feu* de Stravinsky, un des premiers échantillonnages de musique dans le hip-hop. On retrouve ce *sample* dans une œuvre de Afrikaa Bambaataa, « *Planet Rock* » (1982) : il est le résultat de l'échantillonnage de l'accord d'ouverture de la « Danse infernale de tous les sujets de Kachtchei » transposé une sixte mineure plus bas, échantillonnage fait en 1979 par David Vorhaus un ingénieur du son et bassiste, sur un appareil Fairlight Model IIX⁷⁹. En ce qui concerne l'échantillonnage, l'ORCH5 semble être un bon point de départ pour développer notre réflexion sur le sujet du *sampling* savant et permettra d'établir un début de parcours chronologique à l'ensemble de ces pratiques encore trop peu étudiées.

⁷⁴ Ibid., p.137.

⁷⁵ Ibid., p.215.

⁷⁶ Ibid., p. 273.

⁷⁷ Voir chapitre 4.

⁷⁸ Marcel Swiboda, « When Beats Meet Critique : Documenting Hip-Hop Sampling as Critical Practice », *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation*, Vol. 10, No 1, 2014, p.3.

⁷⁹ Robert Fink, "The Story of ORCH5, or, the Classical Ghost in the Hip-Hop Machine", *Popular Music*, Cambridge, Vol. 24, n°3, 2005, p. 340-341.

Même si la littérature ne traite expressément de la particularité de ce couple musique hip-hop / musique classique à travers le *sampling* nous voyons déjà qu'il se dessine, à travers les différents écrits, deux axes majeurs : un traitant de l'aspect social de cette réutilisation et un autre plus matériel rendant compte d'un savoir-faire.

0.5 Objectifs et limites de la thèse

Les compositeurs de musique hip-hop qui réutilisent de la musique classique le font d'abord car ils ont une connaissance discographique de la musique. Cette connaissance est le produit d'un goût pour ces musiques et ce goût est lui-même une activité « collective, instrumentée, réflexive⁸⁰ ». Ces adjectifs, empruntés à Hennion, montrent la polarité des objectifs de notre thèse. Par la démarche « collective » de cette pratique, notre thèse veut rendre compte des liens qui unient les acteurs de hip-hop entre eux, aux autres musiciens les entourant ou à ceux ayant pu les précéder et les inspirer pour s'engager dans cette pratique. Nous l'avons déjà dit, notre objectif principal est de mesurer une posture suggérée par la rencontre de ces deux cultures, hip-hop d'un côté et musique savante de l'autre. C'est pourquoi aller à la rencontre d'acteurs du monde hip-hop est aussi fondamental à l'élaboration de cette étude. Activité « instrumentée » car la thèse a aussi pour objectif de mettre en lumière le « comment-faire », les outils et leur utilisation pour perpétuer l'échantillonnage de musique savante. Et, enfin, « réflexive » car cette pratique n'est pas unilatérale, ni essentialiste : elle atteste d'un rapport à la musique classique qui est variable selon les acteurs, leur milieu d'origine, leur sensibilité. Mais penser qu'évaluer ce rapport entre hip-hop et classique est un exercice consistant à mesurer l'impact entre deux masses figées serait une erreur. Il est important de garder à l'idée que nous évoluons dans un cadre volontaire précis et restreint par les limites de notre corpus et des propos de nos interrogés. Pour finir, cette dualité entre le contenu social et celui matériel de la pratique n'est pas exclusive. Elle s'inscrit dans un rapport aux objets appelé, dans la sociologie, médiation⁸¹. Celle-ci est définie par Hennion comme : « les moyens mêmes qu'on se donne pour saisir l'objet – le disque, le

⁸⁰ Antoine Hennion, « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique des amateurs », *Sociétés* 3, n° 85 (2004): 9-24, p. 12.

⁸¹ À ne pas confondre avec la « médiation » en tant qu'action de développement de public.

chant, la danse, la pratique collective ... - font partie des effets qu'il peut produire⁸² ». Nous verrons tout au long de cette thèse à quel point cette citation est précieuse dans l'étude du hip-hop et du *sampling* savant, où tout l'enjeu est justement de mesurer la façon dont certains individus qui parfois s'improvisent musiciens, réutilisent la musique la plus patrimoniale et prestigieuse du monde occidental pour faire danser le monde entier sur des textes rappés revendicatifs.

⁸² *Ibid.*

Chapitre 1 – Hip-Hop Postmoderne

1.1. Apports de la lecture postmoderne au hip-hop

Un rapprochement entre le hip-hop et le postmodernisme présente plusieurs difficultés et limites, en particulier celles qui concernent la mise en relation d'un langage musical avec une réalité socioculturelle, réalité qui constitue la toile de fond de notre thèse. Nous commencerons donc par confronter notre problématique avec la littérature traitant du postmodernisme musical. Le parcours des sources traitant du postmodernisme nous apprend que le terme est apparu pour qualifier l'architecture dans les années 1960 et que les études à son sujet ont été entreprises dans les années 1970 (Hassan, Jencks, Lyotard). Le mouvement prend de l'ampleur en France dans les années 1980 où Jean-François Lyotard est amené à diriger une exposition au centre Pompidou, à Paris, appelée *Les Immatériaux* en 1985 faisant l'état de la culture artistique face aux transformations ayant affecté le monde de la culture, des sciences et des arts. Étymologiquement, soulignons que le postmodernisme se montre déjà comme allant plus loin, « *post* », après le modernisme, comme lui survivant et allant au-delà. Il y a donc, au premier plan, comme un déroulement temporel sous-jacent à la définition même du postmodernisme, une transformation, un changement, un renouveau. Il est étonnant de voir que, de nos jours, presque 50 ans après les premières définitions du postmodernisme nous sommes encore dans un modèle de production artistique qui va qualifier certaines œuvres de postmodernes¹, comme par exemple le célèbre film *Blade Runner* sorti en 1982, hérité et inspiré des écrits de Philip K. Dick, par ailleurs réadapté en 2017². Le postmodernisme est nécessairement lié à un déroulement temporel, à un avant et un après. Il jette un regard sur un modernisme qui le précède, de même que le hip-hop qui recourt au *sampling* savant jette un regard sur le passé de la musique classique.

Plusieurs auteurs ont souligné la plasticité de la définition du postmodernisme musical. Alors que certains l'envisagent comme un concept qui essaye de peindre un état de la réalité sociale,

¹ Tim Woods, *Beginning Postmodernism*, Beginnings, Manchester: Manchester Univ. Press, 1999.

² Denis Villeneuve, *Blade Runner 2049*, Black Label Media, Thunder Road Pictures, Scott Free Productions, 2017.

d'autres en parleront comme d'une attitude³. Aussi, le postmodernisme se caractérise par une définition évolutive qui a changé au fil des années en réponse à ce qu'on considère à une époque donnée comme étant moderne ou non⁴. De fait, on ne peut en identifier clairement le début et la fin en fixant des dates précises. Puisque notre recherche concerne une pratique qui justement questionne les temporalités en faisant se rencontrer des matériaux musicaux issus de périodes différentes, savoir si le postmodernisme relève d'une époque spécifique ou non est déterminant. De plus, comme le postmodernisme se définit en opposition au modernisme, et que notre conception du modernisme change avec le temps, il est raisonnable de supposer que le postmodernisme évolue avec le temps également. Ce qui est moderne aujourd'hui ne le sera plus demain, ou plutôt ce qui est contemporain aujourd'hui ne le sera plus demain. L'écoulement linéaire du temps est donc bien à dissocier de cette idée progressiste du modernisme. En acceptant cet énoncé, la définition de ce qu'est le postmodernisme – d'une époque donnée, cette fois – semble être plus aisée. Cette particularité qu'a le postmodernisme de s'établir dans un temps précis nous indique aussi qu'il s'inscrit dans un contexte social particulier, propre à son époque. Cette idée est importante si on considère notre intérêt à éclaircir les relations entre notre pratique et ses compositeurs.

Le fait que le postmodernisme soit relatif à l'époque dans laquelle il s'inscrit est présenté dans beaucoup d'écrits sur le sujet. Kenneth Gloag, dans son ouvrage sur le postmodernisme en musique, met en lien le mouvement postmoderne et l'évolution technologique. En citant Kerman et Connor, il insiste sur la notion d'influence entre l'évolution technologique et la perception musicale⁵. La pluralité des modernismes ne serait qu'une résultante de l'apparition progressive des technologies et des modes entraînant donc de fait, une multitude de postmodernismes. Cette pluralité des innovations et des césures entre le passé et le présent est particulièrement intéressante à creuser par l'intermédiaire de la musique populaire. En effet, nous verrons qu'il existe de nombreuses innovations technologiques qui ont permis à la pratique d'échantillonnage de musique savante d'exister et de s'imposer dans le mouvement hip-hop. Chaque nouvelle

³ John Rea dans les entretiens d'Hélène Prévost, Qu'est-ce que le postmodernisme musical ?, *Circuit*, 1 (1), 1990, p. 14.

⁴ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, 1989, p. 10-11.

⁵ Kenneth Gloag, *Postmodernism in Music*, New York, Cambridge University Press, 2012, p. 18-22.

innovation définit son passé par son absence. Aussi, cette tendance à l'innovation suggère une autre donnée fondamentale dans notre étude : celle du marché. Elle implique en effet un renouvellement des outils et des usages qui répondent au fonctionnement du système économique en place, dans notre cas : le capitalisme.

1.1.1. Le hip-hop témoin d'un « capitalisme tardif »

Dans ce sens, le postmodernisme se définit également en rapport à la réalité économique dans laquelle il s'inscrit. Dans son ouvrage, Fredric Jameson définit le postmodernisme comme inhérent au capitalisme tardif. Cette formulation, toujours selon Jameson, « semble par avance vous obliger à parler des phénomènes culturels en termes commerciaux, au moins, si ce n'est en termes d'économie politique⁶. » Cette affirmation nous rapproche, de fait, des lois du marché. Plus loin, dans le chapitre mettant expressément en relation le postmodernisme et le marché, Jameson dit :

« Il en va de même avec la tentative de séparer l'idéologie de la réalité : l'idéologie du marché n'est malheureusement pas un luxe ou un ornement idéationnel ou représentationnel [...]. Elle est, en quelque sorte, générée par la chose elle-même, dont elle constitue son image rémanente objectivement nécessaire ; d'une manière ou d'une autre, il faut prendre en compte ces deux dimensions dans son ensemble dans leur identité, aussi bien que dans leur différence⁷. »

Cette idée selon laquelle le postmodernisme n'est pas dissociable du marché économique dans lequel il prend forme est essentiel à notre compréhension du phénomène. D'une part, cela nous aide à comprendre la dépendance que le postmodernisme entretient avec son époque et d'autre part, nous renseigne sur la nature de cette dépendance : elle est économique. En effet, le postmodernisme se définit souvent par l'effacement des frontières entre la grande culture (essentiellement moderniste) et la culture dite commerciale. De ce fait, le postmodernisme rejoint le projet sociologique d'une « société postindustrielle », d'une société de consommation⁸. C'est à travers cette ambition mercantile que le postmodernisme rejoint le capitalisme. Dans le cas de

⁶ Fredric Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, traduit par Florence Nevoltry, Beaux-arts de Paris, 2007, Paris, p. 31.

⁷ Ibid., p. 365-366.

⁸ Ibid., p. 34-35.

notre sujet, cette idée va nous permettre d'aborder le marché musical comme un témoin de la pratique. Que ce soit dans le cas où les compositeurs de hip-hop veulent s'extraire des lois de protection de la propriété intellectuelle lorsqu'ils utilisent des échantillons de musique ou dans le cas où une œuvre atteindrait le haut des classements des ventes, ces considérations relatives au marché musical peuvent nous renseigner sur le lien social qu'entretient le *sampling* savant avec la société.

Dans une série produite par Netflix, parue en 2016, intitulée « Hip-hop, l'histoire avec deux grand H » (« *Hip-hop Evolution* » en anglais) le premier épisode retrace l'émergence du hip-hop à la Nouvelle-Orléans aux États-Unis. Un des titres phares du hip-hop de cette région est « *Back That Azz Up* » du rappeur Juvenile. La pièce ne contient pas un échantillonnage de musique classique mais un accompagnement instrumental fait par des cordes frottées au son très synthétique. Ce clin d'œil au monde de la musique classique n'est pas anodin et l'énorme succès national du titre est un élément important à considérer compte tenu de la présence du timbre instrumental des cordes. Un des compositeurs et producteurs du titre, Mannie Fresh, est interrogé dans le documentaire et s'exprime sur l'usage de ce timbre orchestral dans sa chanson :

Le beat était un bounce beat. Mais ce qui rendait « Back That Azz Up » différent était sa structure, il avait un refrain et un pont. J'ai commencé à introduire de plus en plus de musiques à ces beats. La plus grande innovation a été d'y introduire de la musique classique. À ce moment là le hip-hop était en train d'exploser, car personne n'osait faire ce genre de pont et c'était à ce moment-là où les filles dans le public devenaient folles. Tout ça a fait qu'on a conquis le public. C'était la rencontre entre deux mondes.⁹

Plus loin dans le documentaire une rappeuse de l'époque, M\$ Tee, confirme l'intérêt qu'avaient les femmes pour la musique de Juvenile. « C'était quelque chose de frais, quelque chose de nouveau, quelque chose que personne d'autre ne faisait. Il avait sa propre *vibe* ! C'était génial ! Je suis une femme, et je peux te dire que je suis allée acheter leur CD !¹⁰ ». Le rappeur Juvenile use de paroles *gangsta* sur cette musique opérant ainsi d'un mélange de style contrastant avec

⁹ Hip-hop, l'histoire avec deux grands H, Netflix, 2016, 38min 50 sec.

¹⁰ Hip-hop, l'histoire avec deux grands H, Netflix, 2016, 39min 55sec.

l'évocation classique¹¹. Ce mélange de genre a créé l'originalité du titre. Sa réussite auprès des femmes a été un moteur de succès puisque cela ramenait un autre public aux concerts du groupe de hip-hop, pas uniquement restreint à celui des hommes qui s'identifiaient aux rappeurs. Ce premier exemple nous montre le lien possible entre l'usage d'échantillons et la relation au public, et par prolongation, au marché musical.

Cette rencontre entre deux mondes tel que le décrit Mannie Fresh a peut-être un lien avec le marché musical et les logiques économiques le traversant. Avoir une idée de comment se répartit notre corpus peut nous aider à saisir les rapports entre le marché musical, cette pratique d'échantillonnage de musique classique et l'effet de « mode » qui lui est associé.

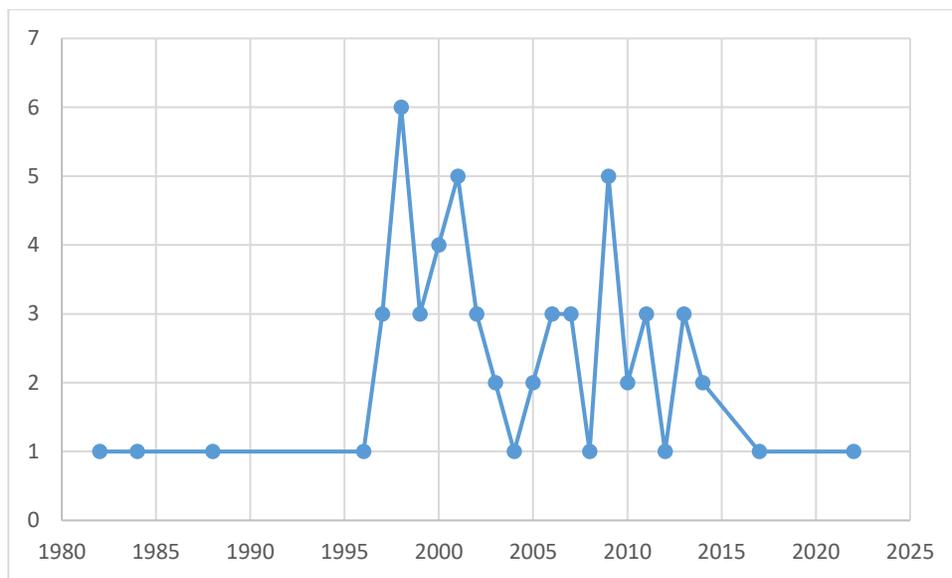


Figure 2. – Nombre de pièces hip-hop échantillonnant de la musique classique en fonction des années

¹¹ Le terme gangsta renvoie ici à tout un champ lexical relevant de l'usage de la violence, des armes à feu et autres pratiques dissidentes.

Le graphique (figure 2), présentant les œuvres de notre corpus en fonction du temps, fait apparaître une zone « chaude » dans cette répartition, s'étendant de 1997 à 2022¹². Ceci met l'emphase sur un événement ayant potentiellement facilité ou mieux, suggéré, la réutilisation de la musique classique par les compositeurs de hip-hop. Pour essayer de mieux comprendre quelle pourrait être la cause de ce phénomène de mode en lien avec le marché, il faut consulter les données de vente de musique durant cette période. Le RIAA (The Recording Industry Association of America) est une organisation qui finance et promeut la créativité et l'activité financière des compagnies dites « majors » de l'industrie musicale américaine. Elle représente à elle seule, environ 85% de toute la consommation musicale des États-Unis¹³. Cette association dispose de plusieurs outils d'analyse en ligne permettant d'étudier les sources de revenus de l'industrie musicale sur une période donnée. Ces sources représentent les différents supports musicaux disponibles sur le marché au moment de l'analyse : cassettes, Compact-Disque, écoutes en ligne. La figure n°3 permet de visualiser le niveau des revenus de vente des vinyles, cassettes, CD, écoutes en ligne et visionnages en ligne (vidéoclip) pour la période qui nous intéresse :

¹² Exclues de notre corpus nous avons aussi répertorié plusieurs compilations hip-hop composées par différents *beatmakers* situées dans les années 2009 et 2010¹². Aucun rappeur n'étant présent sur celles-ci, leur statut d'œuvres hip-hop originales peut être remis en cause. Cependant, ces compilations assurent la pertinence de notre deuxième plage chronologique en venant la compléter. (Young Mozart, Classical Hip-hop 1 & 2, Position Music, 2009 et 2010. / Différents artistes, Hip-hop Featuring Classical, Beat Boutique 2010).

¹³ <https://www.riaa.com/about-riaa/> (consulté le 01 mars 2021).

U.S. Recorded Music Revenues by Format

1982 à 2021, Format(s): LP/EP, 8 - Track, Cassette et 13 de plus

Source: RIAA

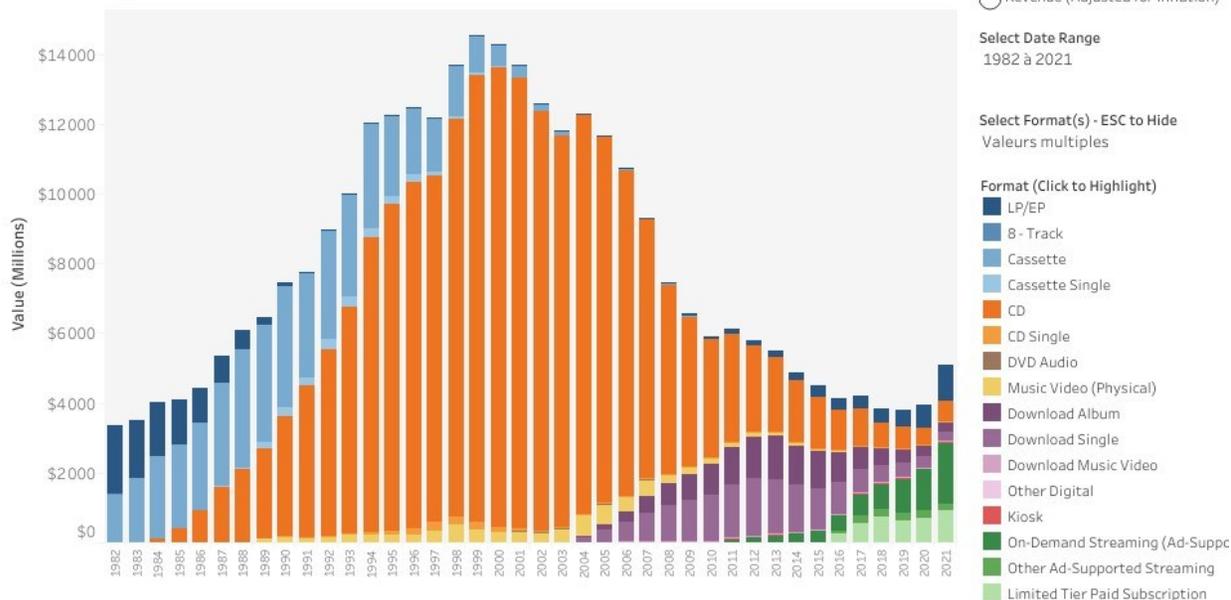


Figure 3. – Revenus en millions et par catégories du marché musical américain - Source : RIAA

On voit sur ce schéma que les pics situés à la fin des années 90 en orange et au début des années 2010 en violet correspondent à l'apogée de la consommation musicale aux États-Unis des Compact-Discs suivi de celle de l'écoute en ligne. Si nous nous rapportons à notre corpus, ces deux pics correspondent justement à l'apogée de la zone chaude définie plus tôt. Nous remarquons que ces montées en puissance du *sampling* savent coïncider chronologiquement avec une explosion du marché du compact-disque et des services en ligne (téléchargement et *streaming*) dans les marchés américains mais également français¹⁴ (figure 4).

¹⁴ Nous regrettons que les données de la SNEP ne prennent pas en compte les années avant 2001-2002.

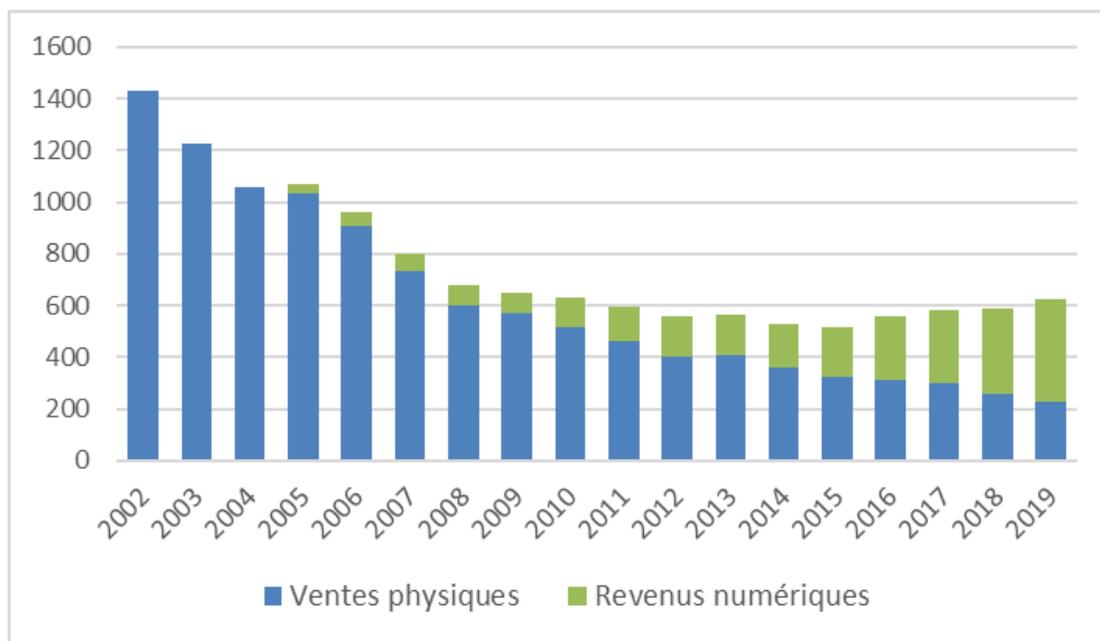


Figure 4. – Revenus en millions du marché musical français - Source : SNEP

Ce pic d'activité dans le marché de la musique nous indique que la vente de disques est maximale pendant cette période et que, par conséquent, l'accès aux disques et le nombre de disques en circulation n'a jamais été aussi important. Devant cette concordance, nous sommes en droit de nous demander : suffit-il de faciliter l'accès à la culture classique – par le support discographique – pour en favoriser la réutilisation ? Ici, nous supposons que la réutilisation de musique classique est intimement liée au support – et à son statut phonographique –, mais aussi et surtout à l'accès à celui-ci. D'un point de vue plus pratique, plus le support est vendu plus il est présent dans le monde matériel qui nous entoure. Et donc, plus il est utilisé, plus il est accessible. Cependant, ces données, récupérées grâce à la RIAA et la SNEP, sont uniquement celles concernant les ventes de musique. Elles ne prennent pas en compte les réutilisations non facturées. Éric Najar nous l'avait d'ailleurs confié en entrevue, beaucoup de compositeurs utilisent maintenant des plateformes en ligne pour y récupérer de la musique sans avoir à passer par un quelconque système de facturation, écartant ainsi toute possibilité de comptabiliser ce genre de données¹⁵. La plupart des plateformes en ligne ouvrant la possibilité à ce libre accès¹⁶ sont apparues aux alentours des

¹⁵ Entrevue avec Éric Najar, Paris, mars 2019.

¹⁶ Au travers de sites tiers parfois illégaux permettant de récupérer le contenu audio des vidéos par exemple.

années 2000. (Myspace créé en 2003, Youtube en 2005, Dailymotion en 2005, Spotify en 2006). Ainsi, l'augmentation de la production discographique et de la vente en ligne entraînent celle de l'offre de support phonographique, donc l'offre d'œuvres à échantillonner. Ce phénomène serait alors dû en parité à une corrélation statistique.

L'analogie avec le marché musical peut s'étendre à quelques spéculations. Le début du phénomène de mode autour du *sampling* savant peut quant à lui s'expliquer par l'apparition de plusieurs technologies. Ces technologies ont permis d'augmenter considérablement l'accès aux pratiques de manipulations sonores à domicile. Parmi ces innovations nous pouvons énumérer :

- 1996 : L'apparition de la norme USB (*Universal Serial Bus*). Cette norme informatique a permis la conversion des interfaces audio usuellement utilisées en PCI (*Peripheral Component Interconnect*) pour en faciliter l'usage et la connectivité. (La connexion en PCI nécessitait l'accès à la carte-mère de l'ordinateur). Ceci a permis le développement des interfaces audio externes (se situant en dehors de l'unité centrale).
- 1996 : Le développement de la technologie VST¹⁷ (*Virtual Studio Technology*) permettant d'intégrer des modules d'effets et instruments virtuels aux logiciels de composition.
- 1997 : L'apparition de la norme audio 24bits, désignant la résolution, permettant des manipulations de fichiers sonores de meilleure qualité et donc des opérations plus complexes¹⁸.
- 1998 : Le premier module d'échantillonnage virtuel « Nemesys GigaSampler¹⁹ », permettant la réutilisation d'échantillons issus de n'importe quelle source phonographique numérisée.
- 2001 : La première version d'Ableton Live²⁰.

¹⁷ <https://www.steinberg.net/en/company/technologies/vst3.html> (consulté le 2 mars 2021).

¹⁸ Norme apparue en 1997 chez la compagnie Pro-Tools. <https://www.pro-tools-expert.com/home-page/2018/3/27/a-brief-history-of-pro-tools> (consulté le 2 mars 2021).

¹⁹ <https://www.prosoundnetwork.com/archives/nemesys-technology-gigasampler-16-virtual-sampler> (consulté le 2 mars 2021).

²⁰ Voir chapitre précédent.

L'accès à l'échantillonnage de la musique savante est simplifié par ces progrès technologiques et par l'augmentation de la présence des supports phonographiques sur le marché musical. Nous sommes en présence de deux phénomènes qui ont sans doute coexisté et co-participé au foisonnement de l'échantillonnage savant dans le répertoire discographique de cette époque (1997 à 2022). D'une part, l'augmentation de l'offre discographique (liée à celle des ventes) par les maisons de disques a proportionnellement entraîné une augmentation de tous types de production phonographique dans la même période. Nous retrouvons donc au même moment, en toute logique, une augmentation du foisonnement des œuvres hip-hop réutilisant de la musique classique. D'autre part, de manière plus hypothétique, si le regard se porte sur les compositeurs, on peut considérer que tout artiste à cette même période avait un accès simplifié au répertoire discographique puisque celui-ci était en pleine expansion. Si l'offre a augmenté c'est parce que la demande augmentait également. Les consommateurs de musique se sont équipés pour pouvoir lire et consommer ce nouveau support phonographique, ce qui, dans notre cas, confirme que l'accès à ce support ait été facilité. Si cette démonstration ne prouve pas directement le lien entre le marché musical et l'augmentation des cas de *sampling* savant, elle démontre en revanche la dépendance de la pratique au marché de la musique, aux objets et technologies permettant de la perpétuer. D'ores-et-déjà, celle-ci apparaît comme un épiphénomène au sein de la production musicale hip-hop dont la notoriété et la popularité varie au fil des âges. En effet, elle ne concerne que quelques œuvres dans un répertoire hip-hop mondial foisonnant. Un des enjeux de nos réflexions au long de cette thèse sera d'éclaircir pourquoi cette pratique est aussi peu fréquentée.

1.1.2. Héritage artistique postmoderne

Prêtons-nous maintenant à l'exercice du parcours de grandes œuvres considérées comme postmodernes. Ce parcours nous permettra de faire ressortir des traits esthétiques et compositionnels. Parmi les compositeurs du XX^e siècle associés au mouvement postmoderne, Maurice Ravel représente un cas singulier. Parfois désigné en tant que « proto-postmoderniste » les emprunts et autres simulacres (*Jeux d'eau* inspirée de l'acoustique d'eau ruisselante, le *Boléro* inspiré d'un boléro andalou où l'ouverture *Shéhérazade* sinpirée des *Milles et unes Nuits*) jalonnent son œuvre qui témoigne également de réutilisations exotiques de nombreux autres matériaux musicaux. Ainsi, dans son ballet *Daphnis et Chloé* (1912), on retrouve des références

d'échelles, de couleurs et d'ornementations mélodiques héritées d'opéras de Saint-Saëns, de Borodine ou Strauss, de *Schéhérazade* de Rimsky-Korsakov ou encore des musiques populaires des cafés orientaux de Paris²¹. Alors, pourquoi parler de proto-postmodernisme ici ? Tout d'abord Ravel illustre dans son ballet datant du début du XX^e siècle des œuvres passées datant exclusivement du siècle précédent. Il remet donc au goût du jour un contenu musical passé et présente également un certain goût pour des sonorités issues d'autres cultures. Lawrence Kramer va d'ailleurs aller plus loin en disant que l'image de cette fin de XIX^e siècle dépeinte ici se rapproche fortement de celle que l'on retrouve dans toutes les grandes capitales européennes de ce début de XX^e siècle, où les images des artefacts exotiques du siècle passé pullulent dans les rues et les musées²². Nous pouvons donc qualifier le postmodernisme à travers l'œuvre de Ravel comme tel : l'œuvre récupère des matériaux musicaux issus d'autres cultures, des échelles, des instruments, procédés d'écriture (même si déjà retrouvées dans d'autres œuvres occidentales préexistantes), elle réutilise des artefacts du passé, elle évoque le siècle précédent en ressuscitant certaines mélodies passées et, par son pouvoir évocateur, fait appel à une époque révolue.

Lorsque l'on veut étudier certains courants artistiques, il y a des œuvres qui s'imposent à travers la littérature scientifique comme des témoins d'une pensée, comme des points de passage obligatoires ; la *Sinfonia* de Luciano Berio est l'une d'entre elles. Datant de 1968, cette œuvre est souvent citée comme emblématique du postmodernisme en musique. La *Sinfonia* est une œuvre en cinq mouvements pour voix et orchestre, le second mouvement étant un développement d'une œuvre passée de Berio nommée *O King* (1967) citant, entre autres, le discours de Martin Luther King. Le troisième mouvement est directement basé sur le scherzo de la Seconde symphonie de Mahler, de plus, de nombreuses références à d'autres compositeurs sont présentes telles que la Sixième symphonie de Beethoven, *La Valse* de Ravel, *La Mer* de Debussy, la *Symphonie fantastique* de Berlioz ou *Der Rosenkavalier* de Strauss²³. Cette œuvre est un exemple emblématique de la réutilisation de différents matériaux. La multiplicité des références fait comprendre à quel point l'emprunt est déterminant dans l'identité des œuvres postmodernes.

²¹ Lawrence Kramer, *Classical Music and Postmodern Knowledge*, University of California Press, 1995, p. 206.

²² Ibid., p. 210.

²³ Kenneth Gloag, *Postmodernism in Music*. Cambridge Introductions to Music. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2012, p. 55.

Mais quels sont les points communs qui les relient entre elles ? Même si la définition du postmodernisme est largement débattue et que sa définition semble parfois subjective, en parcourant la littérature scientifique à son sujet, certaines caractéristiques apparaissent de manière récurrente.

1). *Le ludisme* : Une valeur fondamentale du postmodernisme qui semble dominer toutes les autres est sans aucun doute celle du jeu, du ludisme. Les compositeurs s'inscrivant dans cette trace postmoderniste semblent avoir une envie de jouer avec l'oreille des auditeurs. Ou encore d'exposer des objets musicaux nouveaux et anciens en les faisant dialoguer dans une mascarade assumée. Cette idée du jeu pourrait aisément être développée dans des termes plus philosophiques, voire, métaphysiques en se demandant où est l'« attitude ludique » dans une telle représentation musicale²⁴. Malgré tout, les différents simulacres opérants jouent sur une mise en abîme des matériaux utilisés dans laquelle l'écoute est l'arbitre et l'œuvre, le terrain de jeu. Bien évidemment, en opposition avec les musiques plus abstraites, les musiques postmodernes vont, à travers le jeu, vouloir renouer avec le public. Il y a, à travers le ludisme, une expression du désir de reconnexion et de communication avec le public, un désir de réinsertion de la musique « actuelle » dans les habitudes d'écoute de son temps ; un « retour à l'audible » comme l'ont suggéré José Evangelista, John Réa ou Ghyslaine Guertin²⁵. Cet aspect ludique vient mettre en perspective l'importance de la reconnaissance chez l'auditeur, reconnaissance des références utilisées.

2). *L'ironie* : Le processus d'ironie est toujours présent en toile de fond dans le postmodernisme, la simple ambition de vouloir réexposer des œuvres passées sous un nouveau jour, d'émettre une position radicalement nouvelle ou de s'imposer en rupture avec le ou les mouvements passés nécessite une part d'ironie, une part d'autodérision capable d'affronter la critique de son temps. Bien que ce constat puisse sembler superficiel, il est la résultante d'une position déjà politique. L'ambition d'être en décalage avec toutes associations idéologiques de son temps est déjà une

²⁴ Jacques Henriot. *Sous couleur de jouer: la métaphore ludique*. Paris: J. Corti, 1989.

²⁵ Hélène Prévost, Qu'est-ce que le postmodernisme musical ?, *Circuit*, 1 (1), 1990.

démarche engagée²⁶. Attention cependant : le processus d'ironie n'est pas uniquement basé sur la parodie du passé, mais en la réorchestration de celui-ci. Difficile de ne pas citer Umberto Eco lorsque l'on s'approche des valeurs humoristiques véhiculées par le postmodernisme et de sa célèbre intervention sur la position postmoderne de la réutilisation consciente et savante du passé :

I think of the postmodern attitude as that of a man who loves a very cultivated woman and knows that he cannot say to her, 'I love you madly', because he knows that she knows (and that she knows that he knows) that these words have already been written by Barbara Cartland. Still, there is a solution. He can say, « As Barbara Cartland would put it, I love you madly ». At this point having avoided false innocence, having said clearly that it is no longer possible to speak innocently, he will nevertheless have said what he wanted to say to the woman : that he loves her, but he loves her in an age of lost innocence. If the woman goes along with this she will have received a declaration of love all the same. Neither of the two speakers will feel innocent, both will have accepted the challenge of the past, of the already said, which cannot be eliminated ; both will consciously and with pleasure play the game of irony ... But both will have succeeded, once again, in speaking of love²⁷.

L'auteur met ainsi en évidence l'importance de la connaissance et de la reconnaissance des références utilisées mais aussi de la pertinence d'user de références communes pour exprimer ses propres sentiments. L'évocation sert de base commune pour l'intentionnalité originelle de l'auteur. Le passé apparaît alors comme un artefact solidement ancré dans le temps à partir duquel nous pouvons exprimer nos émotions.

3). *Le refus, la contestation* : Après cette idée d'ironie intervient celle du refus, politisé, engagé. L'idée de positionnement politique est bien souvent mise en valeur dans la pensée postmoderne, que ce soit par l'usage de matériaux musicaux à valeur politisée (notamment le second mouvement de la *Sinfonia* de Berio avec le discours de MLK) ou par le simple désir d'innovation. Cet engagement peut être traduit par un refus de catégorisation, un refus d'être classé, un refus de s'inscrire dans ce qui a déjà été fait auparavant. On retrouve ici un sens étymologique fort que nous avons déjà évoqué plus tôt : le postmodernisme veut aller plus loin que le modernisme et donc s'en défaire. Quel moyen plus efficace que le refus pour se défaire des

²⁶ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, 1989, p.2.

²⁷ Umberto Eco, *Postscript to the Name of Rose*, Harcourt, New York, 1984 p. 67-68.

nouveaux acquis ? Cette contestation est même ressentie sur le plan politique tel que le soulignera Jean-Jacques Nattiez : l'affiliation au marxisme et à ce fameux « pari sur l'avenir » exprimé par les modernes sera balayée par les postmodernes qui refuseront toute projection vers l'avenir et qui, au contraire, écriront de la musique pour les oreilles d'aujourd'hui²⁸.

Une remarque à la suite de cette énumération peut nous venir à l'esprit : qu'en est-il de l'hommage et de la révérence ? Citer une œuvre est déjà une forme d'hommage à celle-ci, même si cette action peut être comprise comme une ironie ou une moquerie, réutiliser est, en soi, une forme de respect. Cette démarche n'est pas à proprement parlé issue d'une position postmoderne. Ce que nous apprend la littérature scientifique au sujet du postmodernisme nous amène à le comprendre, avant tout, comme un phénomène politique. À travers cette idée de nombreux ouvrages citent le combat politique du hip-hop et peuvent ainsi nous pousser à le faire résonner avec celui du postmodernisme. Citons les ouvrages de Tricia Rose²⁹ ou du Russel A. Potter³⁰ qui dépeignent à travers la condition politique des artistes des revendications raciales, sociales et politiques. Le combat mené par l'idéologie postmoderne peut être associé avec celui des minorités afro-américaines et issues de l'immigration. L'ouvrage de Jonathan D. Kramer *Postmodern Music, Postmodern Listening* nous offre un excellent exposé de ce que peut représenter le postmodernisme en termes de positions idéologiques. Nous nous inspirerons fortement de ce que l'auteur aura à nous confier à ce sujet en faisant le parallèle avec certains témoignages de rappers et compositeurs de musique hip-hop pour mieux comprendre en quoi ces « constantes postmodernes » peuvent coïncider avec les motivations du mouvement hip-hop. Les liens de cette idéologie avec le hip-hop sont illustrés dans le livre de Potter et nous aide à comprendre en quoi ceux-ci peuvent résonner avec la pratique qui nous intéresse lorsque l'auteur nous parle du langage. Celui-ci nous dit :

« La difficulté [qu'ont les poètes afro-américains à accéder à la reconnaissance en parlant leur propre langage] est due au fait que la "littérature" était (et est toujours) liée à une idéologie moderne/romantique

²⁸ Jean-Jacques Nattiez dans Hélène Prévost, « Qu'est-ce que le postmodernisme musical ? », *Circuit*, 1 (1), 1990, p. 13.

²⁹ Tricia Rose, *Black Noise*, Hanover, NH, University Press of New England, 1994.

³⁰ Russell Potter, *Spectacular Vernaculars : Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*, New York, State University of New York Press, Albany, 1995.

de la transcendance des particularités, les auteurs afro-américains sont souvent jugés par les critiques "littéraires" précisément à cause du fait que leurs origines et identités transparaissent et ne soient pas compatibles avec un cadre humaniste et universel³¹. »

Le hip-hop peut être rattaché au postmodernisme par sa relation ambiguë avec le capitalisme mais également à travers ces prises de positions en rupture avec l'ordre établi. Vu sous cet angle, la particularité de la pratique d'échantillonnage de musique classique prend également un autre sens puisque les compositeurs réutilisent une musique dite « universelle » pour servir le propos d'une condition très particulière, celle de musiciens immigrés, isolés et minoritaires. Il y a un renversement de valeurs, la musique savante est détournée de son universalisme pour servir le message d'une minorité. Pour autant, l'hégémonie de la musique classique a aussi cette dimension de pouvoir porter ce message au-delà des frontières de ces communautés. Tous ces éléments illustrent le terme « réappropriation » choisi préalablement dans notre introduction pour qualifier la pratique, celui-ci dissimule un enjeu politique. La rencontre entre la pratique de *sampling* savant et le postmodernisme musical semble s'imposer comme un terrain fertile à notre discussion mais mérite approfondissement. Quelles sont exactement les conditions de la relation entre postmodernisme et échantillonnage savant dans le hip-hop ? Et quelles sont leurs implications sur le plan idéologique ?

1.2. Le Postmodernisme comme ancrage idéologique

Le postmodernisme a été conceptualisé dans les années 60 pour théoriser la pensée architecturale³². Plus tard, il devient largement popularisé sous la plume de penseurs, tels que Ihab Hassan pour caractériser la littérature³³. Le terme se diffuse et nous retrouvons le postmodernisme sous la plume de Jean-François Lyotard en 1979 dans son ouvrage *La condition postmoderne* dans lequel il fait état du savoir dans les sociétés occidentales³⁴. Ouvrage qui va d'ailleurs largement populariser le terme « postmodernisme » en Europe. Plus de quarante ans plus tard, que retenir de ce mot et de sa signification ?

³¹ *Ibid.*, p. 61 (notre traduction).

³² Charles Jencks, « *The Rise of Post-Modern Architecture* », *Architecture Association Quarterly*, n° 7, 1975.

³³ Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus : Toward a Post Modern Literature*, New York, Oxford UP., 1971.

³⁴ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Collection critique, Édition de Minuit, Paris, 1979.

Dans son livre, Lyotard fait état du savoir dans les sociétés occidentales, il écrit ainsi : « [...] par le terme savoir on n'entend pas seulement, tant s'en faut, un ensemble d'énoncés dénotatifs, il s'y mêle les idées de savoir-faire, de savoir-vivre, de savoir-écouter, etc.³⁵ ». La notion de savoir-faire est particulièrement intéressante pour notre thèse, et sa réévaluation par le prisme postmoderniste nous informe déjà sur l'intérêt de l'approche pour notre sujet. Si le postmodernisme réévalue ce rapport entre savoir-faire et culture, il reste néanmoins à définir ce qu'il est vraiment. Est-il un courant intellectuel, artistique ou esthétique ? Plusieurs sources semblent s'accorder pour considérer le postmodernisme comme une attitude³⁶. Ce concept rejoint très efficacement la valeur de « posture » évoquée plus tôt. Hors contexte, le terme d'attitude se définit comme une position adoptée face à quelque chose : une réaction. Dans notre thèse, nous nous accordons à dire que l'attitude est un moyen de prendre position face à une situation donnée. La situation face à laquelle le postmodernisme s'érige est le modernisme. Tout l'intérêt de la définition du postmodernisme consiste donc à évaluer les rapports qu'il entretient avec la société moderne. Parmi ceux-ci, un des grands axes du postmodernisme musical est le désir de revaloriser le passé pour revenir à des habitudes d'écoute plus accessibles au public. Cependant ce retour à une certaine tradition n'entraîne pas nécessairement un retour aux formes d'antan, comme le précise Jonathan Kramer dans un article-phare :

[...] une autre chose qui distingue l'antimodernisme du postmodernisme est l'attitude face à la notion d'unité musicale, chère aux esprits traditionnels des compositeurs mais aussi auprès des critiques, théoristes et analystes. Pour les modernistes et les antimodernistes l'unité est un prérequis au sens musical, pour les postmodernistes, l'unité est une option³⁷.

Kramer expose ici deux idées capitales ; la première, que par l'existence de ce que l'auteur appelle « l'antimodernisme » celui-ci nous expose que le postmodernisme n'est pas la seule attitude à venir contredire le modernisme. La deuxième, plus importante pour notre étude, vient éclaircir l'idée d'unité structurelle. En effet, selon Kramer celle-ci n'est pas une priorité pour le postmodernisme. Bien au contraire, la structure devient un paramètre avec lequel le

³⁵ Ibid., p. 36.

³⁶ Hélène, Prévost, « Qu'est-ce que le Postmodernisme Musical ? », *Circuits : musiques contemporaines*, Vol. 1, no. 1, 1990, p. 11 et Jonathan D. Kramer, *Postmodern Music, Postmodern Listening*, Carl Robert éd., Bloomsbury Academic, New York, 2016, p. 5-6.

³⁷ Jonathan D. Kramer, *Postmodern Music, Postmodern Listening*, Carl Robert éd., Bloomsbury Academic, New York, 2016, p.7. (traduit par l'auteur).

postmodernisme va jouer. Il va ainsi questionner les frontières entre les objets et, en ce qui nous concerne, les phonogrammes et les œuvres. Cette notion est primordiale pour comprendre la force de la citation comme pratique postmoderne. Le *sampling* s'inscrit parfaitement dans cette opposition à l'unité structurelle musicale puisqu'il incarne le découpage et la superposition d'une multitude de sources phonographiques différentes. Le retour au passé se fait donc au profit d'un structuralisme nouveau, déconstruit, dans lequel les objets se mêlent en se jouant de la forme. C'est d'ailleurs ce même jeu de formes qui va entraîner de nouvelles pratiques et donc de nouveaux savoir-faire.

1.2.1. La citation comme outil postmoderne

La citation est une des pratiques postmodernes les plus fondamentales dans le domaine de la musique. D'une certaine façon, le fait que la citation soit une démarche postmoderne centrale jouit désormais d'un large consensus. Malgré tout, nous pouvons ouvrir la discussion et nous demander en quels termes la citation de musique classique dans le hip-hop constitue un geste postmoderne et si ces termes se retrouvent dans le discours de ceux qui pratiquent ce que nous voulons étudier. Cette réflexion est menée dans le but de légitimer le hip-hop en tant que porteur de pratiques postmodernes, nous nous aiderons d'exemples musicaux et littéraires pour aller dans ce sens.

- « Peu importe ce que tu utilises, tu ajoutes un *beat*, et voilà c'est du hip-hop ! »

Cette phrase prononcée par Prince Paul dans le cadre du colloque d'études « *Golden Age Hip-Hop* » à Bloomington (Indiana) en 2019 en réponse à ma question sur l'utilisation de la musique classique montre à quel point la réutilisation est, depuis le début du hip-hop, fondamentale³⁸. L'intervention de Prince Paul démontre aussi à quel point la source de la citation est une question secondaire dans l'esprit du producteur. Ces propos tenus par le producteur de De La Soul, groupe phare du hip-hop des années 80, résonnent avec ceux de John Rea dans une entrevue réalisée par Hélène Prévost :

³⁸ Prince Paul, de son vrai nom Paul Edward Huston est le producteur et compositeur du groupe emblématique De La Soul.

Prenons le cas de la musique de citations, celle qui essaye de cheminer vers le passé, ou de la musique avec des parenthèses, avec des guillemets. [...]. Cette musique est postmoderne. [...]. Mais dans quel sens ? Est-ce que c'est seulement parce qu'il y a des citations ? Moi je dis que non. Je dis que c'est en raison non de la citation elle-même, mais de l'effet de la citation. Selon moi, l'effet de la citation se situe au niveau de la structure. [...]. À tel moment, dans le temps, ce n'est pas le contenu de la citation qui nous choque, mais sa présence. Et en parlant de présence, je ne désigne pas le surface de la musique, mais sa structure³⁹.

Rea invite ici à réfléchir sur le contenu de la citation. Si selon Rea et Prince Paul ce n'est pas le contenu immanent de la citation qui est important alors d'où la citation tire-t-elle sa force ? Selon Rea l'effet de la citation n'est pas dépendant de son contenu de surface (comprenons ici les paramètres analytiques musicaux tels que : la mélodie, le rythme, l'harmonie, etc...) mais plutôt de sa structure ou encore de son effet. C'est donc par sa présence, la place qu'elle occupera dans la musique, que la citation est ici justifiée mais également par son contenu sémantique. Ce constat implique donc que l'on reconnaisse la citation en opposition à l'œuvre qui la contient, que l'on perçoive son identité structurelle. La compréhension de la citation passe alors par deux niveaux : le textuel et le perçu, l'un objectif, l'autre relatif à la réception. De ce fait, le postmodernisme accorde une importance particulière à l'auditeur, quitte à replacer celui-ci au centre de l'œuvre, comme le commente l'écrivaine Régine Robin :

Dans le postmodernisme, il ne faut pas perdre de vue cet aspect fondamental qu'est le ludisme: une certaine liberté dans l'utilisation des formes, littéraires, architecturales, picturales, si bien que les citations sont souvent des citations ironiques. Ce sont souvent des citations tronquées, et volontairement tronquées. Ce ludisme généralisé joue sur toutes sortes de déplacements, de décalages, de dérisions d'où l'importance, dans le postmodernisme, du deuxième degré, et même parfois, du troisième, du quatrième ou du cinquième degré⁴⁰.

Dans le monde du hip-hop, une œuvre telle que *The Adventures of the Grandmaster Flash on The Wheels of Steel*⁴¹, mono-plage sorti en 1981 par Grandmaster Flash fait preuve d'exemplarité en ce qui concerne la pratique de citation. En effet, celle-ci a pour seul matériau musical donné à entendre des extraits d'autres grands titres populaires des mêmes années comme : *Good Times* de Chic, *Rapture* de Blondie, *Another one bites the dust* de Queen, *8th Wonder* de Sugarhill Gang ou

³⁹ John Rea dans Prévost, Hélène, Qu'est-ce que le postmodernisme musical ?, *Circuit*, 1 (1), 1990, p. 14.

⁴⁰ Robin Régine dans Ibid.

⁴¹ Grandmaster Flash, « The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel », (Monopiste), Sugar Hill Records, 1981.

Apache du Incredible Bongo Band (pour ne citer que les plus célèbres d'entre eux). Toutes ces sources musicales et la distanciation esthétique qui les sépare, montre la capacité qu'a ce genre d'œuvre à fédérer plusieurs discours en un seul, à l'image de la *Sinfonia* de Berio. L'intérêt de ces réutilisations est de potentiellement faire reconnaître chacune d'entre elles à différents auditeurs et de capitaliser sur celles-ci comme moyen de fédérer également un public qui les partage. On comprend alors que ce n'est pas à travers l'identité des références isolées qu'il est possible de définir le postmodernisme mais plutôt à travers sa capacité à simplement se nourrir de multiples sources.

Ainsi, la citation de musique classique dans le hip-hop peut être comprise comme postmoderne parce qu'elle s'inscrit dans une esthétisation de l'éthique⁴². Cette formulation, que l'on doit à Richard Shusterman, est, selon lui, purement postmoderne.

Si, comme je le crois, l'esthétisation de l'éthique est un courant dominant de notre âge post-moderne (...), elle s'impose plus encore dans la vie quotidienne et dans l'imagination populaire que dans la philosophie académique. Cela est manifeste dans la façon dont notre culture se préoccupe de l'éclat comme du plaisir, de l'apparence personnelle comme du bien-être. Les figures célèbres de notre époque ne sont pas des hommes de valeur ou des femmes de vertu, mais ceux que l'on appelle de façon significative « le beau monde », *the beautiful people*. Nous sommes moins enclins à imiter le Christ qu'à adopter les cosmétiques et le style de Madonna ; personne aujourd'hui ne lit la vie des saints pour l'édification et pour l'exemple, alors que les biographies de vedette de cinéma et les sagas des milliardaires sont d'inépuisables best-sellers⁴³.

Autrement dit, réutiliser de la musique classique dans le hip-hop participe à embellir la composition et cet acte s'inscrit du côté de notre première hypothèse⁴⁴. De fait, le *sampling* savant permet de capitaliser sur la valeur esthétique de la musique classique. Toujours selon l'auteur, cette capitalisation autour de l'esthétique classique n'est pas synonyme d'un appauvrissement mais plutôt d'une « définition classique de la beauté comme unité dans la variété, elle est ainsi loin de s'opposer à l'idée de richesse et de diversité »⁴⁵. En fait, de ce point

⁴² Richard Shusterman, *L'art à l'état vif*, Éditions de l'Éclat, 1992, rééd. 2018, Paris, p. 312.

⁴³ *Ibid*, p. 312.

⁴⁴ Voir introduction. p. 35.

⁴⁵ Richard Shusterman, *L'art à l'état vif*, Éditions de l'Éclat, 1992, rééd. 2018, Paris, p. 338.

de vue, la citation permet un essentialisme admettant un « moi composé de plusieurs narrations [...] ce qui rend ce moi plus intense et le constitue en caractère esthétique »⁴⁶.

Compte tenu de ces différents constats, établir une méthodologie analytique pour déceler les caractéristiques postmodernistes de la citation en musique consisterait à trouver un ou plusieurs éléments récurrents dans tous les processus de citation musicaux. Or, à ce sujet, Williams A. Justin nous indique : « Dans le cas du pastiche, de l'adaptation filmique, ou dans des formes telles que la parodie ou l'hommage, reconnaître que ces œuvres font référence à quelque chose qui les précède est crucial à leur identité⁴⁷ ». Selon Williams, l'identité des œuvres est définie par la reconnaissance de la citation en tant que témoin du passé. Le processus de reconnaissance semble être un prérequis à la validation de l'identité postmoderne. Précisons, ce n'est pas la reconnaissance de la source de la citation qui est suggérée mais plutôt la reconnaissance que l'œuvre réutilise une source particulière. Cette reconnaissance est dépendante du signalement de celle-ci. Par exemple, dans une œuvre hip-hop réutilisant un échantillon de musique classique il est évident que le timbre sonore va différer énormément entre les instruments issus du phonogramme orchestral et ceux générés électroniquement dans l'accompagnement rythmique (justement à cause de la marque de phonogramme originel). Dans ce cas précis, le signalement est fonction de la différence de timbre entre les deux entités musicales. Au contraire, si aucun signalement de la citation n'est présent celle-ci pourrait être considérée comme faisant partie du texte initial, et pourrait être considérée comme du plagiat. Dans ce cas de figure, il apparaît important de pouvoir dissocier ce qui est cité de ce qui ne l'est pas. Cette préoccupation pour le signalement de l'emprunt est introduite par Richard Dyer⁴⁸ et est reprise par Justin lorsque celui-ci compare dans son article deux œuvres⁴⁹ de hip-hop dont l'une signale ses emprunts par des bruits de « scratch » de vinyle et l'autre dont les citations ont été complètement digérées dans l'œuvre. Il met ainsi en lumière le signalement comme une caractéristique esthétique et met en

⁴⁶ Ibid., p. 339.

⁴⁷ Justin A. Williams, *Theoretical Approaches to Quotation in Hip-Hop Recordings*, *Contemporary Music Review*, 33:2, 2014, 188-209, p. 193. (traduit par l'auteur).

⁴⁸ Richard Dyer, *Pastiche*, London: Routledge, 2007, p. 24.

⁴⁹ Les deux œuvres sont ici : *Passin' Me By* de The Pharcyde's et *Who am I (What's My Name ?)* de Snoop Doggy Dogg dans Justin A. Williams, *Theoretical Approaches to Quotation in Hip-Hop Recordings*, *Contemporary Music Review*, 33:2, 2014, p. 194-196.

perspective à quel point, à un niveau plus abstrait, tout peut être considéré comme emprunt⁵⁰. Ce signalement peut être soit initié par la voix lorsque le rappeur va citer volontairement des paroles prononcées par l'un de ses pairs dans une œuvre antérieure ou directement dans l'accompagnement musical. Allons plus loin, le signalement peut être ; soit explicité par le contenu de la citation lorsque celle-ci provient d'un phonogramme existant auquel cas nous dirons qu'il est autosonique ; soit, la citation peut être confondue dans l'œuvre et indiquée par des ajouts musicaux supplémentaires – hors citation – dans ce cas-là nous parlerons de signalement allosonique⁵¹. C'est le signalement autosonique qui sera au cœur de notre étude.

Pour conclure cette réflexion sur la citation, il semblerait que le postmodernisme en musique soit étroitement lié au signalement de la citation et à sa reconnaissance. Il est dans l'intérêt de l'esprit du créateur qui adopte une posture postmoderne que la citation soit reconnue comme telle. Cette enquête sur la postmodernité dans le hip-hop a été précédée de réflexions sur la posture des compositeurs hip-hop et il s'avère que le postmodernisme renvoie plus à une « attitude » qu'à une formule musicale fixe comme peut l'être une cadence parfaite ou un accord septième. Autrement dit la particularité de la citation postmoderne ne se situe pas dans l'agencement horizontal et immanent des événements musicaux mais dans la perception de ceux-ci. Le processus de reconnaissance semble primordial dans la fonction symbolique de l'échantillon. Ce constat met l'accent sur l'auditeur et son rapport à la musique. Cependant notre thèse se situe du côté du compositeur hip-hop et du rapport qu'il entretient avec la musique classique. Dans son cas, il ne s'agit pas de simplement reconnaître mais bien de connaître. C'est sur cette connaissance de la musique classique que se situe l'attitude postmoderne du compositeur hip-hop.

⁵⁰ Ibid. p. 196.

⁵¹ Nous réemprunterons souvent cette terminologie dans notre étude et la développerons au chapitre suivant. Celle-ci a été réinterprétée par Serge Lacasse dans le domaine musicologique : Lacasse, Serge, *La musique pop incestueuse : une introduction à la transphonographie*. Circuit, 18 (2), 11–26, 2008, mais est originellement issue de la théorisation de Nelson Goodman : Goodman, Nelson, *Languages of Art : An Approach to a Theory of Symbols*, 2e édition, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1976.

1.2.2. Les constantes postmodernes selon J.Kramer rencontrent le hip-hop

Cette attitude que nous pointons du doigt est relative à une époque, certes, mais aussi à la condition sociale de celle-ci et donc aux artistes. Il convient alors de considérer la signification de la citation depuis le point de vue des acteurs hip-hop. En effet, si les acteurs du hip-hop ont réutilisé de la musique savante en l'échantillonnant dans leur musique c'est que, pour eux, cela avait un sens. De plus, puisque – nous l'avons vu – l'immanence musicale du postmodernisme semble être insaisissable, il semble primordial de résoudre cette question sémantique. Cela étant dit, et avant d'investir les théories sémiologiques musicales, il est important de garder à l'esprit que s'il y a construction de sens à travers les pratiques postmodernes, ce sens est tout de même relatif et relève de certaines conditions sociales, culturelles, vernaculaires⁵². Malgré la variabilité de ces conditions sociales selon les époques il est possible de déceler des constantes, autrement dit des conditions auxquelles le postmodernisme répond. Ces constantes, Jonathan Kramer les a définies comme des caractéristiques postmodernes. Parmi celles-ci, certaines sont particulièrement pertinentes appliquées au hip-hop :

1. N'est pas simplement une aversion du modernisme ou sa continuité, mais en possède les deux aspects : rupture et extension ;
2. Est, à un certain niveau et d'une certaine façon, ironique ;
3. Ne respecte pas les frontières entre les sonorités et les procédures du passé et du présent, jusqu'à un certain point où il est parfois légitime de se poser la question de la frontière entre présent et passé ;
4. Interroge les barrières entre musique « haut de gamme » et « bas de gamme », parfois allant jusqu'à générer de la musique de goût questionnable ;
5. Questionne l'exclusivité mutuelle des valeurs de l'élite ou du populaire ;
6. Inclue des citations ou des références de musiques provenant de différentes traditions et cultures, et, est parfois tellement extrême dans son contenu intertextuel que cela remet en question la validité d'un travail artistique original ;
7. Embrasse le pluralisme et l'éclectisme ;

⁵² Nous faisons référence ici à l'excellent ouvrage de Russel A. Potter que nous aborderons un peu plus loin : Russell Potter, *Spectacular Vernaculars : Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*, New York, State University of New York Press, Albany, 1995.

8. Embrasse les contradictions ;
9. Désamorçe les oppositions binaires ;
10. Inclue des fragmentations, incongruités, discontinuités, et de l'indétermination ;
11. Dédaigne la valeur souvent non questionnée de l'unité structurelle ;
12. Evite les formes globalisantes (ne veut pas nécessairement de pièce entièrement tonale, ou sérielle, s'inscrivant dans un moule formel)
13. Présente de multiples significations et de multiples temporalités ;
14. Considère la technologie non pas uniquement comme un moyen de préserver et transmettre la musique mais aussi comme étant profondément impliqué dans son processus de production et son essence ;
15. Considère la musique non pas comme une unité autonome mais comme une réponse à des commodités culturelles, sociales, économiques, et politiques ;
16. Situe la signification et la pertinence de la musique dans le rapport de celle-ci avec les auditeurs plus que dans la partition, les performances ou les compositeurs⁵³.

Premier constat : tous les points mentionnés ici sont parfaitement applicables au hip-hop et, plus particulièrement, au hip-hop réutilisant de la musique savante. Le premier point soulevé par Kramer explique à quel point le postmodernisme est en rupture et en même temps en continuité avec le modernisme. En 2019 sort sur Arte, une chaîne télévisuelle franco-allemande, une série intitulée « Saveur Bitume – quand le rap est engagé ». Cette série en dix épisodes est consacrée à la culture hip-hop et plus particulièrement à ses acteurs et leur défense de leur pays, de leurs valeurs et de leur communauté. Dans les premières secondes du troisième épisode le rappeur Akhenaton du groupe marseillais IAM prend la parole en disant : « Chez IAM tu peux retrouver un esprit ultra-révolutionnaire d'extrême gauche comme un esprit ultra-capitaliste aussi, c'est dans IAM depuis le début. Nous, déjà jeunes, nous sommes partis visiter les États-Unis. On avait un rêve américain et pas un rêve russe⁵⁴ ». Cette phrase résonne fortement avec le premier point de Kramer, le rap ici – ou son expression dans le groupe IAM – s'affirme comme imprégné du monde politique actuel capitaliste mais également de sa rupture anti-consumériste. Autre exemple

⁵³ Jonathan D. Kramer, *Postmodern Music, Postmodern Listening*, Carl Robert éd., Bloomsbury Academic, New York, 2016, p. 9. (traduit par l'auteur) issu originellement de Jonathan D. Kramer, « Postmodern Concepts of Musical Time », *Indiana Theory Review*, 17-2, Automne 1996, p. 21-62.

⁵⁴ Akhenaton dans *Saveur Bitume – quand le rap est engagé*, numéro 3, Arte Production, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=7cVyqz1p4DY> consulté le 07 avril 2020.

supportant la même dualité : la piste « Urbanisme⁵⁵ » sur l'album de Vald intitulé *NQNT 2*⁵⁶ sorti en 2015. Dans cette musique le rappeur français d'Aulnay-sous-bois présente un premier couplet formulé comme s'il était prononcé par l'ancienne génération qui s'adresse aux plus jeunes et un deuxième couplet rédigé à l'inverse :

À mon époque, y'avait des blocks car il y avait d'jà des blocks
Mais ces blocks, ils étaient propres, y'avait des fleurs, y'avait des portes
Maintenant, c'est glauque, y'a que des halls, des halls avec des jeunes
Qui n'font rien mais qui dégradent et puis qui boivent et puis qui chlinguent
Ils parlent de quoi sinon de rien, de flingues, de vie de chien ?
Avec la misère du monde sur les épaules, se lever tôt
C'est bien trop dur ? Alors bon, qu'ils fassent le mur une fois pour toutes
Et qu'ils dégagent, qu'ils aillent loin, oui, très loin, j'habite au-d'ssus »

Et plus loin, au deuxième couplet :

Moi, quand j'suis né, y'avait des tours, des tours et puis des tours
J'avais des potes qui jouaient les fous, séchaient les cours et séjournèrent
En bas des tours, j'comprendais pas, j'disais comme ça : "Mais, gros, t'es fou?
On voit des tours toute la journée, toi, tu t'barres pour y retourner
Fais des détours, au moins, j'sais pas, fais l'tour, va voir autre chose"
"V, t'es sourd ou quoi? J't'ai dit : en bas des tours, j'y fais des sous
Entre les cours et puis les tours, j'aime mieux les sous pour faire les courses⁵⁷.

Là aussi il est question de l'opposition entre l'ancienne génération et la nouvelle, ancien et nouveau monde. Ce texte illustre la réalité de la vision d'une génération vieillissante dans un monde où la jeunesse prend le contrôle du monde urbain de des espaces communs. Cette allégorie illustre une vision très quotidienne, imprégnée du réel, rencontre entre un endroit de résidence paisible et un lieu où l'on vend de la drogue. La huitième caractéristique de Kramer portant sur les contradictions animant le postmodernisme mérite aussi d'être développée au travers le prisme du hip-hop. Historiquement (et nous y reviendrons) le hip-hop, apparu comme sous-culture des bas-quartiers du Bronx, est devenu un phénomène mondial et une culture

⁵⁵ Nous reviendrons sur la valeur d'urbanisme comme incarnation moderne un peu plus loin.

⁵⁶ Vald, *NQNT2*, Capitol Music France, 2015.

⁵⁷ Vald, "Urbanisme", *NQNT2*, Capitol Music France, 2015

globalisante ce qui déjà, par essence, témoigne d'une certaine contradiction dans l'identité du mouvement. Youssoupha, rappeur français d'origine congolaise affirme que les rappeurs ont toujours été porteurs d'un message de revendication. Il dit aussi que les rappeurs n'ayant aucune revendication sont souvent décrits comme « s'ils avaient cédé au système et qui n'accomplissaient pas la mission pour laquelle ils étaient destinés⁵⁸ ». La culture hip-hop a depuis son succès planétaire toujours été bercée entre le parcours de la réussite et celui de la dénonciation, deux parcours qui ne s'excluent pas forcément mais qui créent chez beaucoup d'artistes un double discours contradictoire. À ce sujet, Sear fondateur du magazine trimestriel français sur la culture hip-hop « Get Busy » affirme : « On a toujours voulu que le hip-hop soit reconnu mais qu'en même temps il reste *underground*. On a toujours eu une espèce de schizophrénie par rapport à ça⁵⁹. »

Les fragmentations, discontinuités et incongruités sont aussi très bien représentées dans la musique hip-hop. En 2002, Eminem sort son quatrième album studio intitulé *The Eminem Show*. Dans cet album, un titre mondialement connu, « Without me », met en scène le rappeur dans un vidéoclip. Dans celui-ci, il incarne à tour de rôle plusieurs figures de la culture populaire américaine : Elvis Presley, un patient de la série télévisée *Emergency Room* (*Urgences* en français), le musicien Moby, Batman et Robin aux côtés du producteur et rappeur Dr. Dre. Non sans un certain cynisme, le rappeur enchaîne les références et se présente comme un incontournable de la scène populaire musicale mondiale⁶⁰. Dans son vidéoclip, le rappeur propose alors une prestation alimentée de nombreuses références issues d'autres milieux populaires créant ainsi un ensemble de citations discursives lui permettant de nourrir son propre discours. Dans l'album précédent intitulé *Marshall Mathers LP* paru en 2000, Eminem propose une critique acerbe de la société américaine ce qui lui vaut parfois les foudres de la critique musicale américaine qui lui reproche d'avoir un discours antipatriotique. Ces deux albums lui valent d'incarner successivement deux facettes du hip-hop : le cynisme noyé de références populaires et le sérieux de l'engagement politique. Enfin, et pour faire lien avec le cœur de notre

⁵⁸ Propos issus de *Saveur Bitume – quand le rap est engagé*, numéro 3, Arte Production, 2019.

⁵⁹ Propos issus du documentaire, *Ibid*, 2min15. Sear est journaliste, réalisateur spécialisé dans le milieu hip-hop.

⁶⁰ “*Now this looks like a job for me / So everybody just follow me / ‘Cause we need a little controversy / ‘Cause you feel so empty without me*”.

sujet, en 2013 dans son deuxième opus, *Marshall Mathers 2*, un échantillon de la *Toccata et fugue en ré mineur* de J.S. Bach se fait entendre dans son titre *Brainless*. Les références utilisées ici par Slim Shady (son deuxième pseudonyme, alter ego) sont donc mêlées entre plusieurs temporalités, environnements sociaux, plusieurs arts et démontrent à quel point le discours narratif présenté est alimenté de diverses références.

Les caractéristiques du postmodernisme selon Kramer semblent être particulièrement adaptées à notre exploration du hip-hop, et forment une perspective d'analyse intéressante. En effet, les constantes 3, 4, 5, et 6 saisissent avec beaucoup de pertinence les problématiques énoncées en début d'étude. Cependant, ce métalangage, n'est pas exclusif à la pratique d'échantillonnage de musique savante, c'est pourquoi il est possible de justifier ces positions postmodernes pas des exemples hors corpus.

- La troisième constante : Ne respecte pas les frontières entre les sonorités et les procédures du passé et du présent, jusqu'à un certain point où il est parfois légitime de se poser la question de la frontière entre présent et passé.

Le hip-hop réutilisant de la musique savante est un magnifique exemple de cette affirmation, le corpus entier de l'étude pourrait servir de justification à celle-ci⁶¹. La monoplage *Brainless* issu de l'album de Eminem intitulé *The Marshall Mathers LP II* réutilisant la *Toccata et fugue en ré mineur* de Jean-Sébastien Bach en est un parfait exemple. L'*ostinato* créé par la lecture en boucle de l'échantillon de la pièce du compositeur allemand offre un support parfait à la voix du rappeur et à la batterie. Les paroles du rappeur évoquent son histoire personnelle et son parcours artistique semé d'embûches. Le discours du rappeur teinté d'une réalité propre à son époque résonne alors avec une mélodie directement issue du XVIII^e siècle.

- La quatrième constante : Interroge les barrières entre musique « haut de gamme » et « bas de gamme », parfois allant jusqu'à générer de la musique de goût questionable.

⁶¹ Voir Annexe 4.

Les références haut de gamme et à la réussite font, bien souvent, partie du métarécit du hip-hop, même lorsqu'elles ne concernent pas directement la musique, en attestent les références aux valeurs de richesse, de noblesse, de luxe. En guise d'exemple, le vidéoclip de Busta Rhymes sur la piste intitulée « Pass The Courvoisier, Part II.⁶² » sortie en 2002 met en scène plusieurs artistes associés tels que P. Diddy et Pharell Williams autour du symbolique Courvoisier, marque de Cognac prestigieuse. Titre dans lequel les artistes vantent le mérite de la boisson en la comparant à d'autres boissons, et possessions jugées moins prestigieuses :

“

*Give me the Henny, you can give me the Cris
You can pass me the Remi, but the pass the Courvoisier
Give me the ass, you could give me the dough
You can give me 'dro, but pass the Courvoisier
Give me some money, you can give me some cars
But you can give me the bitch make sure you pass the Courvoisier
Give me some shit, you can give me the cribs
You can give me whatever just pass the Courvoisier.”*

Busta Rhymes et son équipe définissent ainsi, en hiérarchisant des possessions et en mettant le Courvoisier au-dessus de tout, une expression de leur goût et donc une illustration de leur capital culturel. Ils redéfinissent ainsi à travers l'expression de ce métarécit leur appartenance culturelle en se réappropriant une culture « haut de gamme » dont ils sont socialement étrangers. La référence ne concerne ici pas le croisement entre la musique classique et le hip-hop mais fait allusion au monde du luxe et vient soutenir une de nos hypothèses de départ.

- La cinquième constante : Questionne l'exclusivité mutuelle des valeurs de l'élite ou du populaire.

Bien qu'il reste à définir avec précision ce que seraient les valeurs de l'élite ou celle du populaire du point de vue du hip-hop, il peut être raisonnable d'avancer, d'une part, que les valeurs de richesse, pouvoir, luxe sont associées à l'élite et, d'autre part, la pauvreté, soumission, parcimonie à des valeurs plus populaires.

Lettre à la République

⁶² Busta Rhymes, “Pass The Courvoisier Part II.”, *Genesis*, Flipmode Records, J Records, 2002.

À tous ces racistes à la tolérance hypocrite
Qui ont bâti leur nation sur le sang
Maintenant s'érigent en donneurs de leçons
Pilleurs de richesses, tueurs d'africains
Colonisateurs, tortionnaires d'Algériens
Ce passé colonial c'est le vôtre
[...]
Abuseurs de biens sociaux, détourneurs de fonds
De vrais voyous en costards, bandes d'hypocrites
Est-ce que les Français ont les dirigeants qu'ils méritent ?

Lorsque Kerry James, rappeur français né en Guadeloupe, intitule une de ces chansons « Lettre à la république⁶³ » pour y critiquer la politique dominatrice et colonisatrice du gouvernement, le rappeur pose un questionnement des actions menées par l'élite politique. Ici la dénonciation vise le pouvoir et vient en questionner la légitimité en y portant un regard extérieur. L'antithèse « Voyous en costard » incarne parfaitement, sur fond de critique sociale, le questionnement des barrières entre l'élite et le populaire en les associant ici à travers une figure de style pleine de cynisme.

- La sixième constante : Inclue des citations ou des références de musiques provenant de différentes traditions et cultures, et, est parfois tellement extrême dans son contenu intertextuel que cela remet en question la validité d'un travail artistique original ;

Les emprunts à la musique savante orchestrale européenne sont un bon moyen d'illustrer la cohérence de ces propos postmodernes avec le monde du hip-hop. Quant à la complexité de l'intertextualité ici évoquée nous pouvons la retrouver dans des albums ayant marqué l'histoire du hip-hop comme *Paul's Boutique* (1989) des Beastie Boys ou *Fear of a Black Planet* (1990) de Public Enemy dans lesquelles plus d'une centaine d'échantillons de sources très variées : funk/soul, rock, reggae, jazz, country, films/télévision⁶⁴ sont présents.

⁶³ Kerry James, "Lettre à la république", 92.2012, Silène, 2012.

⁶⁴ Amanda Sewell, « *Paul's Boutique* and *Fear of a Black Planet* : Digital Sampling and Musical Style in Hip-hop », *Journal of the Society for American Music* (2014), Volume 8, Number 1, 2014, p. 32-34.

Les analogies portant sur le hip-hop et le postmodernisme renvoient systématiquement vers l'engagement politique avec des mots tels que : engagement, dénonciation, prise de position, critique sociale. Le postmodernisme n'est-il finalement pas une position politique exprimée à travers l'expression artistique ? Comme le postmodernisme, le hip-hop est dépendant du métarécit, c'est-à-dire la signification des multiples références utilisées. Celles-ci forment un réseau de signification dans lequel la portée politique est primordiale. Ce constat est particulièrement intéressant s'il est appliqué à l'échantillonnage de musique savante puisque les références utilisées appartiennent au même ensemble : la musique de concert instrumentale dite classique. Le décalage créé en faisant entendre de la musique classique simultanément à la musique hip-hop est le centre du message postmoderne de notre corpus. Nuançons tout de même, la musique hip-hop n'est pas la seule à incarner la critique politique, après tout le punk-rock, le rock, la chanson française ont, eux aussi, chanté la révolte⁶⁵. Pourtant, si le postmodernisme et le hip-hop semblent partager cette « prise de position » c'est parce qu'il y a dans l'histoire du hip-hop quelque chose de profondément postmoderne, puisque la réutilisation est indissociable de son mode d'action et ce, même au-delà des frontières de notre étude.

1.3. Hip-hop et postmodernisme : entre attitude et engagement politique

1.3.1. Héritage historique

Le hip-hop apparaît durant les années 70 sous l'impulsion d'une communauté majoritairement afro-américaine dans les quartiers nord de l'île de Manhattan. S'il est important, comme nous l'avons précisé au début de ce chapitre, de différencier le discours du contenu musical pour parler de postmodernisme au sein d'un mouvement musical comme celui du hip-hop, il est aussi important de s'attarder quelque peu sur le contexte de son apparition. En janvier 1973 dans le New York Times, Martin Tolchin publie un article intitulé « Future Looks Bleak for the South

⁶⁵ Nous pensons à des titres comme « Cayenne » de Parabellum, « L'homme pressé » de Noir Désir ou « Hexagone » de Renaud par exemple.

Bronx⁶⁶ » (« l'avenir morne du quartier sud du Bronx »). D'autres titres font leur apparition la même année, dans le même journal : « Le quartier sud du Bronx, une jungle remplie de peur et saisie par la rage⁶⁷ », ou encore : « Les gangs répandent la terreur dans le quartier sud du Bronx⁶⁸ ». On peut questionner le fait que de tels titres aient été formulés par un journaliste blanc à propos d'une communauté afro-américaine mais cela n'enlève rien à la dureté des propos tenus. Dans les années 70 parmi diverses communautés vivant dans ces bas-quartiers environ vingt mille personnes n'ont pas accès à l'eau courante et sont contraintes d'aller puiser l'eau à la borne d'incendie la plus proche avec des seaux. Tandis que quelques milliers d'autres n'ont pas de chauffage dans leur logement⁶⁹. De nombreux plans de gestion de l'agglomération et des plans urbanistiques entrepris dans les années 60 sont à l'origine de cette situation sociale désastreuse. La plus célèbre et emblématique de ces initiatives reste la construction et la gestion de la « Cross Bronx Expressway » finalisée en 1963 qui a forcé de nombreux résidents à quitter leurs logements et à devoir se reloger de force dans des habitations insalubres⁷⁰. Ce n'est qu'après un incident médiatique de grande ampleur que la situation a été, malheureusement, prise au sérieux. Le 12 octobre 1977, le deuxième match de la World Series de base-ball a lieu opposant les Yankees de New York au Dodgers de Los Angeles dans le Yankee Stadium. Durant le match, une caméra donnant un aperçu global du terrain par hélicoptère capte en direct l'embrasement d'un bâtiment dans le quartier du Bronx à quelques centaines de mètres de l'événement sportif. Cette captation surréaliste qui a valu au commentateur sportif de l'époque Howard Cosell la célèbre phrase : « The Bronx is Burning » (« Le Bronx est en feu »)⁷¹. C'est dans ce contexte social extrêmement mouvementé que se développera le hip-hop et les, désormais légendaires, *block-parties* : fêtes improvisées dans lesquelles des MC (*Master of Ceremonies*) scandent leurs textes sur la musique des DJ's. (Citons les premières fêtes de DJ Kool Herc, Grandmaster Flash ou Afrika Bambaataa). Si préciser le contexte urbain est important pour notre analogie avec le

⁶⁶ Martin Tolchin, « Future Looks Bleak For the South Bronx », *New York Times*, 18 janvier 1973.

⁶⁷ Martin Tolchin, « South Bronx : A Jungle Stalked by Fear, Seized by Rage », *New York times*, 15 janvier 1973.

⁶⁸ Martin Tolchin, « Gangs Spread Terror in South Bronx », *New York times*, 16 janvier 1973.

⁶⁹ Mark Katz, *Groove Music, the Art and Culture of the Hip-Hop Dj*, New York, Oxford University Press, 2012, p. 17.

⁷⁰ Robert Caro, *The Power Broker : Robert Moses and the Fall of New York*, Knopf., New York, 1974, p. 893-894.

⁷¹ Jeff Chang, *CAN'T STOP WON'T STOP, Une histoire de la Génération Hip-Hop*, Éditions Allias, Paris, 2015, p. 10.

postmodernisme c'est parce que le hip-hop apparaît en réaction à un contexte d'oppression relié à un certain modernisme politique. Robert Moses est, dans les années 70, considéré comme un grand architecte de la ville de New York et ses plans de réorganisation de l'espace urbain incarne le modernisme de l'époque et le renouveau de la ville. Il n'est pas exagéré de penser que l'émergence du hip-hop dans des quartiers soumis à de nouvelles transformations urbaines puisse être compris, par son essence, comme une réaction à ces transformations. Ces travaux, fruits d'une politique nouvelle, symbolise une modernité refusée par les populations locales.

Plus tardivement en France, le hip-hop entretient aussi avec les quartiers populaires un lien de proximité. Pendant longtemps le lien n'est pas questionné : le rap est le fruit des banlieues. Et pour cause, comme le dit Madj membre fondateur d'Assassin productions (premier label de rap indépendant en France, 1992) : « Fin des années 80, début des années 90 en France, nous sommes dans une démarche que je qualifierais de mimétisme du rap américain, influencé par Public Enemy et tout le rap politisé de l'époque [...] ⁷² ». Ce mimétisme, bien qu'ici décrit comme étant initié directement par les acteurs du hip-hop en France, n'est pas anodin et puise son origine dans un contexte socio-culturel proche de celui présent dans les années 70 dans les quartiers nord de New York. Toujours en France, à la fin du XIX^e siècle, le travail se fait rare et un grand nombre de travailleurs se dirige vers la capitale pour venir habiter en périphérie de celle-ci formant ainsi les premières banlieues parisiennes. Au fil des décennies, ces banlieues soumises à plusieurs lois ayant pour but de réhabiliter l'espace urbain vont gagner en nombre et en superficie en dépit de la piètre qualité des logements ⁷³. Après la fin de la Seconde Guerre mondiale ces modifications urbaines vont mener à des plans de logement de masse ayant pour fonction de subvenir au besoin de nombreux travailleurs venant parfois des anciennes colonies françaises. Plus tard, au tournant des années 80, le climat social est encore difficile mais rien ne nous porte à croire qu'il est similaire à celui vécu dans les quartiers sud du Bronx. À ce sujet Jean-Marc Stébé, sociologue blanc, commente :

⁷² Propos extraits d'entrevues présentées dans : « Assassin, NTM, ... La naissance du rap engagé », *Saveur Bitume #1*, Arte Production, 2019.

⁷³ Jean-Marc Stébé. « Origines et évolution des banlieues », Jean-Marc Stébé éd., *La crise des banlieues*. Presses Universitaires de France, 2010, pp. 11-38.

À chaque émeute dans les banlieues sensibles, le spectre du ghetto noir américain réapparaît dans les médias. Cependant, si le terme a une certaine pertinence aux États-Unis avec ses villes fortement fragmentées, tant sur le plan social que spatial, il reste que cette notion perd de sa force dès lors qu'elle est appliquée aux villes françaises⁷⁴.

Malgré tout, les rappeurs français affirment souvent venir de ces zones urbanisées périphériques et semblent défendre ces valeurs de famille, d'unité sociale, et tendent vers une échappatoire à la triste réalité du « quartier ». Maes, rappeur issu du quartier de Sevrans en Seine-Saint-Denis, l'affirme d'ailleurs jusque dans ses textes lorsqu'il dit : « *J'suis marié à la street*⁷⁵ », texte dans lequel il fait la peinture d'une vie tissée de vente de drogues et d'argent sale. Si les problématiques en France ne sont pas les mêmes qu'aux États-Unis, il semble important de souligner que le tissu urbain a – de part et d'autre de l'Atlantique – amené certains artistes à développer leur art et à s'extirper de la condition sociale à laquelle ils appartenaient. D'ailleurs, nous retrouvons là aussi une dualité très postmoderne : s'extraire de sa condition par l'art en chantant comment s'en sortir par le trafic de drogues, opposition, ironie et fragmentation. Ce panorama nous amène à penser que le hip-hop a été catalysé par des initiatives urbaines empreintes d'une certaine modernité. Que ce soit en fonction de la planification urbaine de Robert Moses, ou celles du gouvernement de François Mitterrand des zones urbaines périphériques, il n'est pas exclu que l'apparition du hip-hop ait été, en partie, favorisée par les actions de réaménagement de l'espace urbain et de l'espace social. C'est en ce sens que, contextuellement, le hip-hop peut être considéré comme postmoderne puisqu'il est apparu en réaction à des initiatives urbanistiques modernes. Celles-ci témoignent d'une envie de renouvellement de l'espace urbain en dépit de la présence de population marginalisée et sont soutenues par des idéaux modernistes.

Si le parcours des origines contextuelles du hip-hop de part et d'autre de l'Atlantique semble important à rappeler c'est parce qu'il est crucial de retenir que le hip-hop a d'abord été pensé (et surtout pratiqué) comme étant une culture soumise à des conditions sociales défavorables. De plus, même si cela peut s'avérer contre-intuitif, les politiques d'urbanisation que nous avons citées sont importantes car elles ont permis la création de lieux de convergence pour les

⁷⁴ Ibid., « Vers des banlieues-ghettos », p. 39-74.

⁷⁵ Maes, *Street, Street*, © Sony ATV Music Publishing France, 2019.

personnes ayant les mêmes idéaux et partageant les mêmes conditions de vie. Mais il n'y a pas que le contexte politique qui eut une influence sur le développement de la culture hip-hop, le contexte musical de l'époque était aussi particulier. Car si le hip-hop est devenu sans conteste un mouvement majeur du paysage musical populaire à partir du milieu des années 80, il n'en reste pas moins qu'à son commencement il s'opposait à un (ou plusieurs) mouvement(s) en place. On peut donc imaginer sans mal qu'une communauté socialement marginale ne se reconnaissant pas dans la musique de club de l'époque a, par réaction, développé sa propre culture, sa propre musique. En effet, le paysage musical de cette époque était clairement dominé par le disco et le funk⁷⁶. C'est en 1989 que le *Billboard Charts* intègre une catégorie à part, intitulée « Hot Rap Songs », là où les années précédentes nous trouvons des catégories telles que « Top R&B/Hip-hop Albums » ou « Hot R&B/Hip-hop Songs » dans lesquelles nous trouvons paradoxalement du funk, de la chanson, du rock ou du disco⁷⁷. Il fallut cependant attendre 1991, sur le territoire américain, pour que le recensement des ventes de disques se fasse de façon informatisée et pour que la première place des ventes initialement détenue par le groupe connu sous le sigle R.E.M. cède sa place à un autre groupe aux trois lettres tout aussi mythiques : « Niggaz Wit Attitudes » ou N.W.A.⁷⁸ Ces éléments constitutifs font du hip-hop une contre-culture, c'est-à-dire une culture s'imposant en opposition à la culture dominante. De façon évidente, par sa propension à s'opposer à la norme, le postmodernisme rejoint cette dualité qu'est la culture et la contre-culture dans son opposition au modernisme. Si le hip-hop s'imposait à son début comme étant une contre-culture ou une sous-culture (*underground*), son évolution, notamment commerciale en fait désormais une culture dominante (*mainstream*). En ça, le hip-hop rejoint la première constante du postmodernisme de Kramer : il incarne la rupture avec la modernité et son extension vers une globalisation, un désir d'être accessible à la majorité.

Il demeure une zone d'ombre où notre thèse n'a pas encore posé sa lumière : le postcolonialisme. S'il est vrai que notre sujet approche de près les valeurs de jeux de pouvoir symboliques liées à la réutilisation d'un matériau musical issu d'une culture dominante par des acteurs marginalisés, il

⁷⁶ Mark Katz, *Groove Music, the Art and Culture of the Hip-Hop Dj*, p. 24.

⁷⁷ Nul doute ici sur le fait que les catégories ont été créées bien après l'avènement de ces musiques et que la classification soit quelque peu incohérente avec le contenu musical de ces années.

⁷⁸ Marc Bettineli, *Rap Business #1*, suite de vidéos éditées pour Le Monde, 26 janvier 2020, consultable en ligne à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=I5rpt0w8Bj8> consulté le 31 mars 2020.

est aussi vrai que l'espace nécessaire au traitement d'un tel sujet et de ces enjeux dépasse le cadre de cette thèse. Aussi, plutôt que de le traiter partiellement, nous décidons volontairement de ne pas développer ce point sans toutefois diminuer toutes les questions latentes liées à son implication évidente. Le postmodernisme, quant à lui, nous renseigne sur la réutilisation en art et sur les mécanismes d'emprunts qui s'inscrivent bien souvent dans une remise en question des valeurs d'antan. Cette remise en question se fait au profit de plusieurs constantes : ludisme, héritage, contestation, qui affirment les prises de positions politiques des artistes. De plus, la lecture postmoderne nous amène à comprendre la création artistique comme une donnée non dissociable des réalités sociales de son époque. Ainsi, le postmodernisme s'affirme comme un « mode de créer » propre au capitalisme tardif. Les lois du marché et leurs assises sur la création artistique sont une dimension à prendre en compte lorsque l'on aborde les œuvres postmodernes. Tout ces arguments se transposent parfaitement au hip-hop et offrent une porte d'entrée intéressante dans l'étude du phénomène de *sampling* savant.

Chapitre 2 – Transphonographie : un parcours intertextuel

2.1. L’outil transphonographique

La compréhension des enjeux esthétiques, culturels et sociologiques d’une pratique axée sur l’échantillonnage passe par celle des interactions entre les individus mais aussi des œuvres, ou plus précisément, des phonogrammes. En effet, il est difficile d’envisager étudier une pratique liée à l’échantillonnage sans considérer les différentes façons avec lesquelles les phonogrammes peuvent interagir. Ceci est d’autant plus vrai lorsque la pratique concernée implique une coexistence de plusieurs sources sonores au sein d’une même œuvre, comme c’est le cas avec l’échantillonnage musical et la musique hip-hop. Ces réseaux d’interactions ici effleurés sont vastes, les relations entre les œuvres nombreuses et c’est cette toile aux multiples ramifications que nous allons nous efforcer d’explorer durant ce chapitre.

L’intertextualité est un concept bien adapté pour comprendre l’approche à la citation en musique. Pourtant, ce terme apparaît en premier lieu dans le monde de la littérature, en France, au cours des années 60. On le retrouve pour la première fois sous la plume de Julia Kristeva en 1969 dans son ouvrage *Séméiôtiké*¹. Elle développe le concept d’intertextualité en l’intégrant dans un regard sémantique sur la littérature en se définissant elle-même comme sémanaliste littéraire. Plus tard, Gérard Genette dans son ouvrage *Palimpsestes* (1982) va récupérer ce concept et l’inclure dans une théorie plus vaste de la transtextualité faisant de l’intertextualité une catégorie isolée de celle-ci². D’un point de vue plus général, la transtextualité est donc l’ensemble des relations pouvant s’établir entre deux ou plusieurs textes. Cette définition est facilement transposable au monde musical dans lequel elle résume l’ensemble de relations entre les œuvres permettant une approche plus précise des phénomènes, tels que les réutilisations ou les emprunts.

¹ Julia Kristeva est une écrivaine, philologue originaire de Bulgarie ayant participé à des revues comme *Tel Quel* collaborant avec d’autres écrivains tels que Umberto Eco, Michel Foucault ou Roland Barthes. Kristeva, Julia, *Séméiôtiké. Recherches pour une sémanalyse*, Points., Paris, Seuil, 1969.

² Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

C'est sur ces outils et leurs modèles théoriques que va s'orienter notre argumentaire. Et si faire mention de l'intertextualité dans le domaine des lettres n'a pas vocation de faire progresser notre enquête dans le monde du hip-hop, elle a pourtant l'avantage de nous éclairer sur les fondements de l'étude des interactions entre les œuvres (et donc sur le *sampling* savant). Cette théorie intertextuelle est particulièrement fertile dans le domaine des musiques populaires où ces croisements et références entre les œuvres sont la norme. L'ouvrage collectif *The Pop Palimpsest* qui recueille bon nombre d'articles traitant de l'intertextualité, atteste d'ailleurs de cette fertilité par un ensemble de réflexions qui permet un dialogue entre plusieurs œuvres ou artistes³. Aussi, des modèles théoriques basés sur la reconnaissance des citations musicales ou leur rôle constitutif au sein de l'œuvre ont déjà été brillamment explorés, en témoignent, en exemple, les travaux de Justin A. Williams ou encore Amanda Sewell⁴.

Nous pouvons d'ores et déjà évoquer les différentes interactions possibles qui se dessinent entre deux – ou plusieurs – œuvres: transmission, héritage, influence, inspiration, reprise, citation, pastiche, etc. Pour traiter au mieux ces ensembles, il nous faut un cadre théorique qui prend en compte les relations entre les enregistrements et évalue les rapports entre des objets. Il n'est donc pas question de mettre en lumière un réseau relationnel entre des œuvres mais plutôt entre des enregistrements. Cette nuance, qui peut paraître accessoire, a ceci d'important qu'elle suggère des renvois entre des objets physiques, des supports (autosonie), plutôt que des œuvres sur leur plan idéal (allosonie). Il faut donc bien comprendre que, dans notre cas, l'œuvre est une définition immatérielle d'un phénomène sonore puisqu'une œuvre peut se retrouver sur plusieurs supports, et peut avoir plusieurs déclinaisons, plusieurs interprétations. Cette nuance nous permet de mettre en lumière la pratique de la manipulation de ces supports, que ceux-ci soient physiques (CD, cassettes, bandes magnétiques) ou numériques (fichiers .wav, .mp3, stockés sur des serveurs en ligne, etc.). Cette pratique de l'échantillonnage est décrite comme une action, un ensemble de choix qui vont orienter le discours à travers des enregistrements appelés aussi des phonogrammes.

³ Lori Burns, (éd.) and Lacasse, Serge (éd.), *The Pop Palimpsest : Intertextuality in Recorded Popular Music*, University of Michigan Press, 2018.

⁴ Justin A. Williams, *Theoretical Approaches to Quotation in Hip-Hop Recordings*, *Contemporary Music Review*, 33:2, 188-209, 2014 et Amanda Sewell, *Paul's Boutique and Fear of a Black Planet: Digital Sampling and Musical Style in Hip Hop*, *Journal of the Society for American Music*, 8, pp 28-48, 2014.

La transphonographie est un terme qui rend compte de l'ensemble des relations pouvant s'établir entre des phonogrammes : archiphonographie, hyperphonographie, polyphonographie, interphonographie. Ce concept est hérité de la notion de transtextualité formulée par Gérard Genette, à travers laquelle il définit l'ensemble des relations explicites ou non entre les textes⁵. Quelques précisions s'imposent : par phonogramme nous voulons ici parler de l'information sonore stockée sur des disques ou dans des fichiers numériques. Lorsque j'écoute le dernier album d'Eminem, il est très peu probable que mon écoute soit exclusive à celle du CD, il peut en effet être question de son écoute sur une plateforme de *streaming* ou de son écoute à la radio par exemple. Même si nous considérons ici la pluralité des supports pouvant contenir la même information sonore, le plus simple pour notre thèse sera de considérer l'œuvre phonographique, le disque, comme phonogramme à part entière. De fait nous considérerons l'œuvre musicale à travers son support, à travers une interprétation ayant été enregistrée. Par extension, puisqu'un enregistrement est lié à son support, la transphonographie définit un ensemble de relations entre des supports physiques ou numériques, autrement dit : entre des objets.

Cet ensemble de relations entre phonogrammes a déjà été très largement détaillé par Serge Lacasse⁶. L'objet de ce chapitre n'est pas d'en faire une reformulation mais plutôt d'inscrire cette pensée transphonographique comme point d'ancrage et de créer un premier dialogue entre cette théorie et notre corpus. Malgré tout, il apparaît nécessaire de préciser quelle peut être la nature de ces liens pour mieux comprendre l'apport d'une telle théorie dans notre étude. En effet, toutes ces précisions n'en seront que plus utiles à l'élaboration d'une théorie de l'échantillonnage, théorie qui servira à définir notre champ d'étude. Ce premier regard transphonographique va permettre de tester la pertinence de ces catégories pour l'étude de notre corpus et d'en déceler éventuellement les limites.

⁵ Gérard Genette, « Du texte à l'œuvre », Figures IV, Paris, Seuil, p. 7-45, 1999.

⁶ Serge Lacasse et Lori Burns, (éd.) *The Pop Palimpsest : Intertextuality in Recorded Popular Music*, University of Michigan Press, 2018.

2.1.1. Catégorisation

C'est, au total, six catégories distinctes que Lacasse présente dans son article « La musique pop incestueuse : une introduction à la transphonographie ». Ces six catégories sont divisées en deux sous-ensembles : les relations intraphonographiques étant relatives aux relations d'ordre sonique entre les phonogrammes et les relations extraphonographiques considérant les interactions entre les phonogrammes et d'autres supports, documents ou artefacts. Pour les besoins de cette thèse, nous n'allons développer que la définition de cinq catégories, celles étant le plus aptes à définir les relations intertextuelles de notre corpus, à savoir **l'archiphonographie**, **l'hyperphonographie** (répartie à son tour en **allosonique** et **autosonique**), la **polyphonographie**, **l'interphonographie** et **l'extraphonographie**.

L'archiphonographie considère un ensemble de phonogrammes préalablement définis par une « catégorie générale » les réunissant. Un point de vue archiphonographique pourrait donc considérer l'ensemble des phonogrammes ayant été enregistrés en France entre 1990 et 2000, ou encore ceux provenant d'une partie isolée du globe, ceux réutilisant d'autres phonogrammes particuliers, ceux dont le titre commence par la lettre « t », etc. Néanmoins, comme le souligne Lacasse, les paramètres les plus utiles sont ceux ayant pour objet le genre ou le style⁷. L'archiphonographie peut se voir attribuer plusieurs autres variables. Elle peut être temporelle, géographique, esthétique, sociologique, discographique, etc. Lacasse utilise la métaphore de la « brochette » pour illustrer l'archiphonographie comme une façon de relier les phonogrammes entre eux à travers un axe les traversant (figure 5).

⁷ Serge Lacasse, Ibid, p. 12.

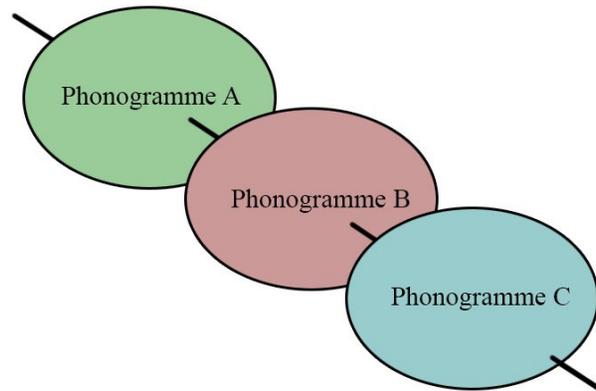


Figure 5. – Schéma conceptuel simplifié d'une archiphonographie

L'archiphonographie n'est pas nécessairement sonore. En effet, un ensemble de phonogrammes dont le titre commence par une certaine lettre, ou dont la pochette discographique est ornée d'un thème floral ne sera pas forcément doté d'une unité musicale pertinente. Cela étant dit, l'archiphonographie a l'avantage de faire apparaître certaines considérations dans le champ de l'esthétique. Les choix de catégorisation archiphonographique vont donc créer une direction analytique et un regard nouveau sur des ensembles phonographiques. Puisque cette catégorisation repose sur un choix préalable elle est définie par Lacasse comme étant la plus abstraite. Cependant les applications dans le champ des musiques populaires sont particulièrement fertiles.

Dans notre cas, par exemple, l'archiphonographie peut définir notre corpus comme un ensemble d'œuvres hip-hop ayant des traits caractéristiques communes (dans notre cas, toutes celles faisant usage de la musique classique à travers l'échantillonnage). D'autres ensembles archiphonographiques peuvent être ainsi pensés comme celui de la musique hip-hop utilisant de la musique instrumentale. *Runnin*⁸ (2019) collaboration entre Ludwig Göransson, A\$AP Rocky, A\$AP Ferg et Nicki Minaj constitue un excellent exemple puisque c'est une collaboration entre un compositeur et un collectif de rappeurs, entre un orchestre et une instrumentale hip-hop. *La fin*

⁸ From A\$ap Rocky, *Creed II: The Album*, © Eardruma Records/Interscope Records, 2019.

*de leur monde*⁹ titre phare de l'album « Soldats de Fortune » (2006) du rappeur marseillais Akhenaton, membre du groupe IAM, en est un autre très bon exemple puisqu'il laisse à entendre des sons de violons sur fond de texte à la critique sociale incisive. Cette archiphonographie serait, en quelque sorte, un sur-ensemble de celle de notre corpus qui serait plutôt définie comme celle regroupant toutes les œuvres hip-hop francophones réutilisant de la musique savante par l'échantillonnage.

L'hyperphonographie repose sur la transformation de phonogrammes préexistants et s'intéresse à leur contenu. Elle regroupe ainsi toutes les transformations préalables de phonogrammes : remixages, parodies, pastiches, modulations, filtrage, transposition, reprises, réutilisations, emprunts, collage, etc. Ces transformations sont regroupées en deux sous-catégories : les transformations **autosoniques** et **allosoniques**.

En effet, certaines transformations peuvent affecter un enregistrement de façon « physique », alors que d'autres concernent plutôt l'œuvre dans sa dimension « idéale ». Par exemple, si je supprime le dernier couplet d'une chanson en effectuant une manipulation directement sur l'enregistrement (à l'aide d'un logiciel d'édition numérique par exemple), j'effectue une transformation *autosonique* (qui concerne l'enregistrement lui-même en tant que réalité physique). Par contre, si j'enregistre ma propre version de la chanson « Yesterday » des Beatles, je ne recours pas à l'enregistrement original des Beatles, mais en produit plutôt un autre sans rapport *physique* avec le premier. Il s'agit donc d'une transformation *allosonique*¹⁰.

Autosonique renvoie donc à des modifications propres à l'objet et allosonique propre à d'autres objets. En guise d'exemple prenons le cas d'un découpage d'un échantillon de quelques secondes de la *Toccata en ré mineur* de Jean-Sébastien Bach. Celui-ci peut être considéré comme une transformation autosonique (puisque'elle agit directement sur le matériau sonore) tandis que l'enregistrement d'une reprise de *Smells like teen spirit* de Nirvana sera considérée comme une transformation allosonique, faisant exister l'œuvre sans utiliser directement le contenu phonographique de l'album *Nevermind* de 1991. La reprise de Anthony and the Johnsons du titre

⁹ Issu de Akhenaton, *Soldats de Fortune*, © 361 Records, 2006.

¹⁰ Serge Lacasse, *Ibid*, p.14.

*Crazy in Love*¹¹ de Beyoncé et Jay-Z sorti en 2003 illustre une allosonie frappante. Ce titre, originellement écrit au sujet de l'intensité des sentiments amoureux entre un homme et une femme, voit sa sémantique totalement changer lorsqu'il est réinterprété par une personne transgenre. L'accompagnement musical originellement composé à base de trompettes électroniques est remplacé par un orchestre et un solo de clarinette très intime. L'hyperphonographie allosonique modifie alors profondément le contenu sémantique de l'œuvre initiale. Le déplacement sémantique causé par le changement d'interprète (et d'interprétation vocale) est supporté par une réécriture instrumentale jouant sur la symbolique des instruments.

En ce qui concerne notre étude, ce sont les modifications appartenant à l'ordre de l'hyperphonographie autosonique qui vont retenir notre attention. En effet, réutiliser un échantillon d'une musique préexistante implique une modification directe du contenu musical de celle-ci puisque cela va impliquer un changement de support et donc potentiellement de qualité sonore. De plus, notre corpus traite de musiques électroniques populaires dans lesquelles les opérations de transformation des matériaux sonores sont légion. Pour mieux comprendre ces transformations autosoniques il convient d'éclaircir un point, qui – me semble-t-il – est d'importance capitale pour mener à bien cette discussion sur l'hyperphonographie dans notre corpus : celui concernant les phases de mixage (*mixing*) et matriçage (*mastering*).

Ces deux phases, coexistantes dans l'élaboration d'un fichier numérique finalisé, appartiennent à l'étape de la production (puisqu'elles sont reliées au moment de la production et finalisation des pistes sonores). La première, le mixage, est un processus qui consiste à combiner différentes pistes d'enregistrement pour créer une seule œuvre finale. Ceci implique de régler les niveaux de volume, d'égalisation, de compression et d'autres paramètres pour créer un équilibre harmonieux et une présentation efficace des différents éléments sonores. Le matriçage quant à lui agit directement sur une piste audio stéréo comprenant l'intégralité des sons issus de la première étape, il permet de corriger, accentuer certaines valeurs fréquentielles pour donner de la présence, de l'expression à certains moments particuliers de la pièce. Le matriçage permet également de

¹¹ Beyoncé, *Love Destiny*, © Columbia Records, 2003.

faire correspondre les normes audio (formats) d'une piste à un standard préétabli : radio, télévision, diffusion numérique, plateforme, etc.

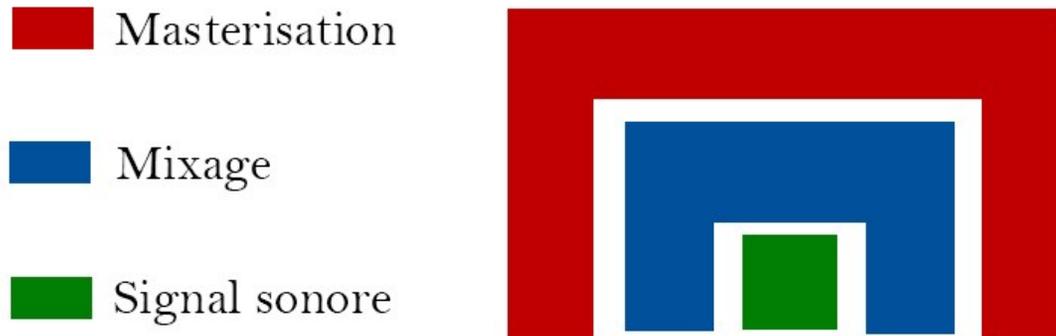


Figure 6. – Schématisation des étapes de mixage et matricage définissant le phonogramme

D'une certaine façon, ces phases de finalisation de l'édition sonore peuvent être comprises comme des étapes successives portant le signal sonore à une plus grande dimension : celui du phonogramme (figure 6). Mais elles impliquent également la production d'une autre version du phonogramme originel et ceci est exactement ce qui caractérise les modifications hyperphonographiques. Des différences menées durant la phase de production d'une œuvre peuvent donc engendrer des phonogrammes totalement différents selon les traitements sonores appliqués. Ce point est particulièrement important dans notre discussion puisqu'il sous-entend que la réutilisation de musique classique dans le hip-hop est également soumise à des choix d'ordre esthétique lors du traitement de l'échantillon classique. Ainsi un compositeur hip-hop qui choisit d'appliquer certains effets à un échantillon de musique classique en crée ainsi une nouvelle version, une interprétation de celle-ci à travers les effets sonores appliqués. C'est d'ailleurs ce point que développe Walter Everett dans son article « If You're Gonna Have a Hit : Intratextual Mixes and Edit of Pop Recordings ». Il écrit :

La création de plusieurs mixages ou éditions d'un même enregistrement pour une exposition simultanée dans plusieurs marchés [...] est un type de condition à ce qu'on pourrait appeler

l'intratextualité par laquelle un réseau de différents produits sonores retrace la source de l'enregistrement d'origine¹².

Tout au long de son article Everett nous démontre à quel point le support (le vinyle et son pressage), les normes d'écoute et le format (radio, CD) peuvent influencer les phases de production d'une œuvre et donc nourrir les relations intraphoniques y étant rattachées. Le terme « intraphonique » pourrait être ici débattu, en particulier si nous considérons l'ensemble des phonogrammes produits par les différentes éditions comme plusieurs entités d'un seul et même phénomène. En revanche il semble approprié si, comme objet d'analyse, nous considérons la source sonore originale comme la « mère » de toutes ses variations. Nous verrons, par ailleurs, que l'hyperphonographie n'est pas la seule catégorie qui puisse être rattachée aux transformations liées à la production musicale.

La polyphonographie définit une agglomération de plusieurs phonogrammes dans le but d'élaborer un phonogramme, ou un ensemble phonographique, de plus grande envergure. Elle est définie, toujours selon Lacasse, par trois étapes préalables :

Trois principes étroitement liés sont au cœur de ce processus : 1) la sélection des enregistrements ; 2) l'agencement lui-même, qui résulte le plus souvent en l'établissement d'un discours musical, et dont les critères dépendent de 3) la fonction du polyphonogramme, qu'elle soit d'ordre personnel, commercial ou esthétique¹³.

La sélection des phonogrammes est un premier choix de composition (ou d'organisation) qui va être souvent déterminée par les connaissances de celui qui fait cette sélection. Là encore, souligner cette pré-connaissance nécessaire à la sélection phonographique ne fait que renforcer l'importance de considérer l'aspect sociologique de notre étude, point que nous nous efforcerons de développer plus loin sous différents angles : capital culturel, héritage, etc. Autre point important, l'agencement des phonogrammes est une action nécessitant une certaine pratique. C'est ce second point qui va donc nous rapprocher de la notion de savoir-faire. Autrement dit : ce

¹² Walter Everett, "If You're Gonna Have a Hit : Intratextual Mixes and Edit of Pop Recordings" dans Burns, Lori (éd.) and Lacasse, Serge (éd.), *The Pop Palimpsest : Intertextuality in Recorded Popular Music*, University of Michigan Press, 2018, p.140.

¹³ Serge Lacasse, *La musique pop incestueuse : une introduction à la transphonographie*. Circuit, 18 (2), p.16, 2008. <https://doi.org/10.7202/018650a>

point va nous forcer à nous poser les questions du « comment l'échantillonnage est-il fait ? ». Enfin le polyphonogramme sera déterminé par sa fonction. Nous ne développerons pas ce dernier point, mais nous nous contenterons d'illustrer les fonctions polyphonographiques avec des exemples. Ainsi, les compilations, albums, ou playlists sont tout autant de polyphonogrammes constitués de plusieurs phonogrammes. Au cœur de la polyphonographie nous pouvons citer le cas des albums-concept dont l'esthétique préalable va influencer celles des pistes dont il est constitué. À l'ère du numérique, les playlists sont un exemple particulièrement pertinent pour comprendre ce que peut être un polyphonogramme. En effet, au début du XXI^e siècle, les transformations liées à l'essor de la culture numérique, a entraîné un foisonnement particulièrement fertile de ces polyphonogrammes. À titre d'exemple ; Spotify, plateforme d'écoute de musique en ligne, créée en 2006 par le suédois Daniel Ek, compte, selon un article du *Monde* publié en 2017¹⁴, plus de 50 millions d'abonnés. Avenir vertigineux du polyphonogramme puisque selon les conditions d'utilisation et les forums du site de la compagnie chaque utilisateur peut créer jusqu'à mille *playlists* personnelles, chacune d'entre elles pouvant contenir plus de dix mille chansons¹⁵. Ainsi, une playlist pourrait être considérée comme un polyphonogramme personnel, une compilation comme un polyphonogramme répondant à un marché (les tubes de l'été 2018 par exemple) et un collage de plusieurs échantillons sonores serait quant à lui un polyphonogramme au niveau structurel et esthétique.

L'interphonographie décrit tout type de citation ou d'allusion à un autre phonogramme. Elle partage avec l'hyperphonographie le fait qu'elle puisse – elle aussi – être autophonique ou allophonique. La différence entre un musicien jouant une citation et une pratique de réutilisation phonographique d'une œuvre préexistante est significative puisque la matière sonore donnée à être écoutée est soit tout à fait inédite (allophonie) soit issue d'un matériau sonore pré-existant (autophonique). La musique hip-hop incarne parfaitement l'autophonie puisqu'elle a – par son essence – été créée par l'usage d'autres phonogrammes.

¹⁴ https://www.lemonde.fr/economie/article/2017/03/03/spotify-depasse-les-50-millions-d-abonnes_5088498_3234.html

¹⁵ <https://community.spotify.com/t5/Other-Partners-Web-Player-etc/Maximum-playlist-amount-max-amount-of-songs-in-one-playlists/m-p/4684572#M61920>

L'extraphonographie qualifie tout ce qui a rapport aux caractères non-musicaux, comme l'exprime Lacasse dans son article :

[...] les éléments graphiques ou verbaux entourant les enregistrements, les dispositifs qui rendent ces enregistrements accessibles au public (lecteurs de CD, interfaces logicielles, etc.), de même que les opinions exprimées par les critiques musicaux ont un impact considérable sur notre réception, notre appréciation et notre compréhension de la musique. Or, bien que la plupart des pratiques extraphonographiques soient visuelles ou même tactiles, quelques-unes demeurent dans le domaine sonore, voire phonographique¹⁶.

En effet, les phonogrammes ne sont jamais séparés du contexte dans lequel ils se manifestent. Or, puisqu'ils sont liés à un support physique celui-ci suggère bien souvent l'expression d'autres médias comme des livrets de disques, des articles, des revues, des illustrations. Ces autres médias sont définis comme étant des artéfacts par Lacasse et sont porteurs d'informations supplémentaires au sujet des phonogrammes. L'extraphonographie se définit alors à travers deux axes : les renvois intramodaux (propres au même média, ici donc, le support sonore) et les renvois extramodaux (relatifs à d'autres médias, d'autres supports non-sonores). Elle peut prendre forme dans le milieu sonore sous forme d'artéfacts audio comme le souffle du vinyle par exemple. En d'autres mots, l'extraphonographie n'est que l'élargissement de la transphonographie à d'autres paramètres, sonores ou non.

Pour aller plus loin, s'il est vrai que le support et que les normes audios liées à celui-ci vont sensiblement modifier le phonogramme, nous pourrions extrapoler en parlant brièvement de l'étape de la matérialisation du son (lorsque le son est donné à entendre). En effet, les appareils utilisés pour faire jouer notre phonogramme vont en modifier la réception. Selon les enceintes utilisées, le lecteur, l'acoustique de la pièce, la position de l'auditeur dans celle-ci, la perception du phonogramme va en être modifiée¹⁷.

¹⁶ Serge Lacasse, *La musique pop incestueuse : une introduction à la transphonographie*. Circuit, 18, p.19-20.

¹⁷ Un tel constat amène vers une réflexion sur la perception des phonogrammes ce qui n'est pas le sujet de notre étude en tant que tel. Cependant, il est intéressant de voir que lorsqu'on essaye d'élargir la définition de l'extraphonographie dans le but d'en définir les frontières nous arrivons assez vite à des questions de perception qui ramènent finalement la définition de la transphonographie à celle de l'expérience de l'écoute. Des différences d'écoute peuvent ainsi définir des différences phonographiques, la perception devient mètre du phénomène sonore.

Ce parcours transphonographique adopté ici, et relevant principalement du travail que Lacasse a effectué sur l'intertextualité de Genette, a servi à montrer les liens entre les phonogrammes et, plus encore, à démontrer l'importance de certaines techniques de mixage et d'édition musicale comme étant primordiales dans la compréhension de l'interaction des phonogrammes entre eux. Cela permet de faire apparaître les possibles liens, la toile dissimulée, reliant plusieurs phonogrammes entre eux. Enfin, il est important de souligner (comme le fait d'ailleurs Lacasse) le caractère non-exclusif de ces catégories. En effet, une pratique peut tout aussi bien être archiphonographique et extraphonographique. Cependant cet ensemble de liens entre les phonogrammes ici exposé évacue l'évaluation des distances entre ces phonogrammes. Distance qui peut être qualifiée de culturelle, géographique, esthétique, temporelle, et qui fait toute la richesse de cette pratique transphonographique.

2.2. Du phonogramme au musème : les « prises » du compositeur

Depuis le début de la thèse, tout l'enjeu de notre argumentaire est de comprendre ce qui intéresse les compositeurs hip-hop lorsqu'ils réutilisent de la musique savante. Autrement dit, il est important de déterminer ce qui est signifiant pour eux, dans la pratique d'échantillonnage, mais aussi, dans l'échantillon lui-même. Il y a donc dans les échantillons de musique savante utilisés une part de signification qui intéresse et retient l'attention des compositeurs hip-hop. Cet élément significatif que nous avons essayé de saisir à travers les constantes postmodernes où l'approche transphonographique semble échapper à toute notion esthétique. En effet, les réutilisations de musiques classiques dans notre corpus sont très variées et ne peuvent se résoudre à un

La notion d'expérience est un bon compromis lorsque l'on veut définir globalement ce qu'est le phénomène musical. C'est d'ailleurs ce qu'a conclu le philosophe Jerrold Levinson dans un de ces textes où il définit la musique comme : « Un ensemble de sons temporellement organisés par une personne (ou un groupe de personnes) dans le but d'enrichir ou d'intensifier l'expérience par une relation active avec des sons (via par exemple l'écoute, la danse ou l'exécution à l'aide d'un instrument) considérés avant tout, ou du moins de manière significative, comme des sons. » En bref, la définition des pluralités phonographiques peut donc s'élargir jusqu'à celle de l'expérience musicale. La définition de la transphonographie atteint ici une dimension très globalisante sur la musique et rejoint certaines définitions de celle-ci. Levinson, Jerrold, « Le concept de musique » (1990), dans *Essais de philosophie de la musique : Définition, ontologie, interprétation*, textes réunis, traduits et introduits par Clément Canonne et Pierre Saint-Germier, Paris, Vrin, 2015, p. 43.

enchaînement de degrés harmoniques ou à l'usage d'un instrument particulier¹⁸. L'intérêt pour ces échantillons de musique classique se situe donc ailleurs, sûrement sur un plan sémantique, sur la valeur symbolique de ceux-ci. Ainsi, ces échantillons de musique savante sont soit constitués d'unités minimales significatives, soit peuvent être considérés eux-mêmes comme des unités minimales significatives¹⁹.

En ce qui concerne l'échantillonnage de musique savante, l'unité qui va nous intéresser est le musème. Il a été défini par Charles Seeger en 1960 dans son article « On the moods of a musical logic »²⁰ en faisant l'analogie des unités minimales significatives du langage avec celle de la musique. Il établit ainsi plusieurs échelles d'unités significatives en musique comme la note seule qu'il appela « *toneme* », le rythme « *rythmeme* » ou l'association des deux qu'il appellera finalement le « *museme* »²¹. Seeger affirme que le musème se doit de posséder au moins trois notes consécutives pour former une unité minimale indépendante assez pertinente²². Le concept du musème fut ensuite largement repris et diffusé par Philip Tagg qui reproche à Seeger l'obsolescence de sa définition basée sur la linguistique de son temps et sur l'absence de considération de la sémantique et de la pragmatique dans son modèle²³. Dans la suite de son article « Musical meanings, classical and popular. The case of anguish » Tagg insiste sur la nécessité de redéfinir le musème comme un phénomène paradigmatique et syntaxique, c'est-à-dire prenant en considération le contexte et la syntaxe. Il cite alors plusieurs interprétations possibles d'un même thème musical : lorsque celui-ci est joué par un orchestre, un kazoo ou

¹⁸ Elles proviennent d'un nombre d'œuvres très variées aux caractéristiques esthétiques très différentes.

¹⁹ Philip Tagg, *Kojak – 50 seconds of television music : toward the analysis of affect in popular music*, Studies from the Department of Musicology, Göteborg, 1979.

²⁰ Charles Seeger, "On the Moods of a Music-Logic." *Journal of the American Musicological Society* 13, no. 1/3 (1960): 224-61.

²¹ Ibid. p. 229.

²² Ibid. p. 238.

²³ Philip Tagg, "Musical meanings, classical and popular. The case of anguish.", texte en anglais révisité originellement publié dans *Enciclopedia della musica*, éd. Giulio Einaudi, 2005, p. 1.

chanté par un homme sous l'emprise de l'alcool ; tout ceci pour nous faire comprendre l'importance de ces deux paramètres²⁴.

Dans son article de 1994, « The Uses of Existing Music : Musical Borrowing as a field » J. Peter Burkholder nous propose un modèle de compréhension de l'emprunt musical qui constituerait un véritable champ d'étude à part entière. Son argumentaire centré autour de son analyse de l'oeuvre de Charles Ives démontre combien l'emprunt – la réutilisation musicale – est fertile pour les compositeurs du XX^e siècle. Il va plus loin en montrant du doigt l'obsolescence des termes tels que « emprunts » ou « citations » au sujet desquels il reproche le manque de précision. Ainsi, il élabore un véritable catalogue des différentes façons de réutiliser de la musique au sein d'une autre oeuvre musicale – ou pour renouer avec les points évoqués précédemment : l'interphonographie. Son catalogue²⁵ passe au travers plusieurs catégories : modèle, variation, paraphrase, arrangement, réarrangement, *cantus firmus*, medley, quolibet, allusion stylistique, patchwork, collage, etc. L'ensemble de ces catégories peuvent se répondre entre elles pour former une catégorie plus vaste ayant pour origine commune un phonogramme particulier : une archiphonographie. Cependant, dans le cas de l'échantillonnage phonographique, l'invariabilité du matériau musical originel redirige le débat légèrement et efface toutes considérations sur les différentes formes d'interprétation d'un possible musème puisque celui-ci est figé dans le phonogramme, propre à l'autosonie.

Dans le monde de la musique hip-hop, plusieurs de ces archiphonographies sont des références absolues, dont celle ayant comme ancêtre commun le morceau *Apache* composé par le groupe britannique The Shadows puis repris dans le *novelty album* sur lequel se trouve le groupe de funk américain Incredible Bongo Band qui en refait une version en 1973. Il existe bon nombre d'outils numériques qui permettent de retracer ces grandes familles de phonogrammes à travers le temps. D'après le site internet « WhoSampled » c'est au total plus de six cents phonogrammes qui ont réutilisé des fragments de *Apache*²⁶. Parmi eux, dans les titres les plus importants concernant le

²⁴ Ibid. p.2.

²⁵ Peter J. Burkholder, "The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field." *Notes* 50, no. 3 (1994), p. 854.

²⁶ <https://www.whosampled.com/Incredible-Bongo-Band/Apache/> (consulté le 18 novembre 2022).

hip-hop nous retrouvons : *Made You Look*²⁷ de Nas (2003), *Apache*²⁸ de Sugarhill Gang (1979), *Hip-Hop is Dead*²⁹ de Nas et Will.i.am (2006). L'influence de *Apache* a aussi dépassé le cercle de la musique hip-hop puisqu'on en retrouve des réutilisations dans d'autres styles comme de la musique électronique avec *Heliosphan*³⁰ d'Aphex Twin (1992) ou *A Bit Patchy*³¹ de Switch (2005). Citons une autre archiphonographie célèbre : celle ayant réutilisé le célèbre échantillon intitulé « Amen break » extrait du phonogramme *Amen, Brother* composé par C.G. Coleman membre du groupe The Winstons en 1969. Il s'agit d'un extrait percussif entendu dans un nombre important de productions hip-hop, drum'n'bass, et électroniques. Ce n'est pas moins de quatre milles œuvres³² qui ont réutilisées cet échantillon formant probablement la plus grande archiphonographie « généalogique » dans le monde de la musique populaire. En son sein, nous retrouvons, en hip-hop, des œuvres comme : *I desire*³³ de Salt'n Pepa (1986), *Straight Outta Compton*³⁴ de N.W.A. (1988), *Compton*³⁵ de The game feat. Will.i.am. (2006) ou *Pigs*³⁶ de Tyler the Creator (2013).

Rapprochons-nous maintenant de notre pratique d'échantillonnage de musique classique. La Sérénade n°13 en sol majeur, K. 525 (« *Une petite musique de nuit* ») de Wolfgang Amadeus Mozart (1787) est un choix intéressant en tant qu'œuvre commune à une famille archiphonographique dans un corpus constitué d'œuvres hip-hop, constat peu étonnant tant l'œuvre est connue et intégrée dans la culture populaire³⁷. Nous pouvons donc à partir de cette musique faire apparaître une archiphonographie appartenant au monde hip-hop avec des titres tels

²⁷ Nas, "Made You Look", *God's Son*, © Columbia Records, 2002.

²⁸ Sugarhill Gang, "Apache", *Rapper's Delight*, © Sanctuary Records, 1979.

²⁹ Nas feat. Will.I.am, "Hip-Hop is Dead", *Hip-Hop is Dead*, © Def Jam Records, 2006.

³⁰ Aphex Twin, "Heliosphan", *Selected Ambient Work 85-92*, © R&S Records, 1992.

³¹ Switch, "A Bit Patchy", *A Bit Patchy*, © Dubsided, 2005.

³² Selon <http://whosampled.com> (consultation en date du 28 février 2020).

³³ Salt'n Pepa, "I Desire", *Hot, Cool & Vicious*, © Next Plateau, 1986.

³⁴ N.W.A., "Straight Outta Compton", *Straight Outta Compton*, ©Ruthless-Priority, 1988.

³⁵ The game feat. Will.I.am, "Compton", *Doctor's Advocate*, © Geffen-Interscope-Black Wall Street, 2006.

³⁶ Taylor the Creator, "Pigs", *Wolf*, © Odd Future Records-RED Distribution, Sony Music Entertainment, 2013.

³⁷ Nous retrouvons même cette musique jusque dans des films de divertissement comme *The Pick of Destiny*³⁷ où le groupe de rock Tenacious D se met en scène sur fond de comédie fantastique pour expliquer la formation de leur groupe. *The Pick of Destiny*, © Epic Records, 2005.

que : *Bust a Move*³⁸ de Young M.C. (1989), *It's like that/I am complete*³⁹ de Handsome Boy modeling school, Casual et Tim Meadows (2004) ou *Underground Hitz*⁴⁰ de R.A.The Rugged Man et Hopsin (2013).

L'archiphonographie prenant comme origine un enregistrement du Prélude op.28 n°4 en *mi* mineur de Frédéric Chopin est un bon exemple pour aborder une œuvre de notre corpus. La pièce de Chopin a une influence majeure dans la musique populaire si on pense à des allusions à ce morceau dans l'album de Jimmy Page, *Death Wish II*⁴¹, en 1982 sous le titre « *Prélude* » mais encore dans un tout autre style dans l'album de Gerry Mulligan, *Night Lights*⁴² en 1963. Dans le hip-hop nous retrouvons quelques phonogrammes l'échantillonnant comme la pièce *That's My People*⁴³ du groupe de hip-hop français NTM (1998) faisant partie de notre corpus, *Si proche des miens*⁴⁴ de Sinik et Kool Shen (2006) ou encore *Memoria de elefante*⁴⁵ chez le rappeur chilien Malcriah D'Zousa (2012).

Enfin, deux œuvres de notre corpus prouvent l'intérêt de considérer le concept de musème à travers deux utilisations différentes de l'*Andante Con Moto* du *Trio pour piano en Mib majeur, Op. 100, D929* de Franz Schubert⁴⁶. En effet, le groupe français Busta Flex en 2000 sort sur son album « Sexe, violence, Rap & flooze » une piste intitulée *Hip-hop Forever*. Dans cette chanson, le groupe rappe des paroles glorifiant l'identité du rap et du hip-hop sur fond d'usage d'un échantillon de Schubert. Il est intéressant de noter qu'une chanson dédiée aux valeurs traditionnelles du hip-hop soit écrite accompagnée d'un échantillon de musique savante. Voici les paroles qui en constituent le refrain :

³⁸ Young M.C., "Bust a Move", *Stone Cold Rhymin'*, © Delicious Vinyl, 1989.

³⁹ Handsome Boy, "It's like that/I am complete", *White People*, © Elektra Records, 2004.

⁴⁰ R.A. the Rugged, "Underground Hitz", *Legends Never Die*, © Nature Sounds, 2013.

⁴¹ Page, Jimmy, *Death Wish II*, © Swan Song, 1982.

⁴² Mulligan, Gerry, *Night Lights*, © Philips, 1963.

⁴³ NTM, "That's my People", *Suprême NTM*, © Epic Records, 1998.

⁴⁴ Sinik et Kool Shen, "Si proche des miens", *Sang Froid*, © Six-O-Nine, 2006.

⁴⁵ Malcriah D'Zousa, "Memoria de Elefante", *23 Vortices*, © INFAMES, 2018.

⁴⁶ Voir Annexe 4.

Hip-hop forever,
 Pour les acharnés et pour les rêveurs,
 Underground j'le reste du Nord au Sud, à l'Ouest, à l'Est,
 Lève ta main si t'es hip-hop et fais :
 La la la la ... la la la la ... la la la la.

L'échantillon choisi pour la composition de cette chanson est présent à la 37^{ème} et 38^{ème} mesure de l'œuvre et met surtout en valeur le motif du piano suivant :

Figure 7. – *Andante Con Moto* du *Trio pour piano en Mib majeur, Op. 100, D929* de Franz Schubert, m.36-40.

Le tempo est quelque peu accéléré dans la musique hip-hop de Busta Flex mais les hauteurs sont conservées. Nous entendons avec difficultés les cordes en accompagnement car le traitement de l'échantillon met en valeur la mélodie doublée du piano. Quelques années plus tard, toujours dans le rap français, Fauve, groupe parisien formé en 2010, utilise le même mouvement du trio de Schubert dans une chanson intitulée « Voyou » présente sur l'album *VIEUX FRÈRES – Partie 1* (2014), où le rappeur Georgio est invité. L'échantillon donné à entendre dans « Voyou » est présent des mesures 3 à 6 :

The image displays a musical score for three instruments: Violin, Cello, and Piano. The score is in 2/4 time and B-flat major. The Violin part consists of rests in measures 1-3 and 5-6, with a blue box highlighting the Cello part in measures 4-6. The Cello part in the blue box shows a melodic line starting with a half note G2, followed by a quarter note F2, a half note E2, and a quarter note D2, with a trill on the final note. The Piano part features a steady accompaniment with chords and eighth notes. Dynamics include piano (p) and accents (>).

Figure 8. – *Andante Con Moto* du *Trio pour piano en Mib majeur, Op. 100, D929* de Franz Schubert, m. 1-6.

Dans la chanson du groupe parisien le tempo est fortement accéléré. Cette fois c'est la mélodie de violoncelle qui est mise en valeur au détriment du piano. Les paroles de la chanson sont très revendicatrices et s'adressent à l'auditrice en voulant susciter chez elle une prise de conscience⁴⁷. Elles mettent en scène l'auteur comme une personne marginale, déséquilibrée, comme un « voyou » alors que l'auditrice est décrite comme une personne modèle, sage et obéissante et font ainsi écho à l'opposition de deux cultures qui se rencontrent.

Si ces deux exemples sont intéressants pour soutenir l'importance du concept de musème dans notre étude c'est, d'une part parce qu'ils sont issus de la même œuvre mais utilisent deux échantillons totalement différents sur le plan musical ; et d'autre part parce que cette différence entraîne une interprétation totalement différente de la musique par les paroliers. En d'autres termes, cela démontre les limites du modèle phonographique puisqu'à partir d'une même œuvre les compositeurs de hip-hop ont exploité deux musèmes différents. Le phonogramme ne peut

⁴⁷ Les paroles sont adressées à une femme.

donc nous informer sur la nature significative de l'usage de l'échantillon, ni sur l'évocation de celui-ci.

Cette courte analyse nous informe aussi sur le fait que l'échantillon peut être utilisé de façons différentes, pour des attributs variables en fonction de la sensibilité du compositeur. Le phonogramme ne peut pas être considéré comme unité structurelle lors d'une analyse musicale sur ce genre de corpus, il faut en effet descendre à une échelle plus petite, celle du musème, pour déceler la fonction musicale de l'échantillon. Enfin, ce constat nous amène à reconsidérer la place du compositeur dans le processus de création. Si jusqu'ici, nous avons considéré que l'enjeu de la réutilisation de musique classique était principalement limité au choix de l'œuvre à échantillonner par le compositeur, nous pouvons désormais comprendre que ce choix ne s'arrête pas au choix de l'œuvre mais aussi à la partie signifiante choisie dans l'œuvre. La première considération impliquait que le compositeur ait une connaissance du corpus classique pour pouvoir le réutiliser dans sa propre musique, la seconde implique, quant à elle, que celui-ci ait une compréhension et une sensibilité aux phrases mélodiques et articulations harmoniques contenues dans l'œuvre qui l'intéresse. Mettre en lumière les relations entre les phonogrammes ne fait que sublimer la place du compositeur dans le processus créatif et fait apparaître les « prises » qu'a celui-ci sur le médium musical.

Chapitre 3 - Histoire de la réutilisation de musique classique

3.1. Préhistoire d'une pratique

Nous l'avons vu, l'échantillonnage renferme bien des informations au sujet de la position politique ou culturelle des acteurs. Le but de ce chapitre est de contextualiser cette pratique dans un ensemble plus vaste, dans le but de situer plus aisément son apparition. Pour cela, une mise en contexte historique s'impose. Or, faire une présentation de la pratique d'échantillonnage de musique savante dans le hip-hop sera difficile à délier de celle du hip-hop lui-même. C'est pourquoi nous nous efforcerons de rappeler au lecteur quelques dates importantes de l'histoire du hip-hop pour mieux contextualiser celle de l'échantillonnage de musique classique. Il s'agit ici de retracer une petite histoire du *sampling* savant dans celle – plus vaste – du hip-hop. Aussi, avancer une date de début, un premier jalon, de la pratique d'échantillonnage savant est difficile tant la pratique a été – nous le verrons – progressive et le propos d'une multitude d'acteurs. Le but de ce chapitre n'est pas de présenter l'intégralité du corpus, ni même l'intégralité des œuvres hip-hop échantillonnant de la musique classique mais plutôt de présenter les possibles influences en musique populaire antérieures à notre corpus¹. Il faut donc commencer par éclaircir les influences directes de cette pratique, c'est-à-dire les artistes et les œuvres ayant démocratisé la réutilisation de musique savante dans la sphère populaire avant que le phénomène ne se transpose à la sphère du hip-hop.

3.1.1. Chronologie d'une influence : construction d'une archiphonographie

La notion d'héritage est spéculative, car aucune preuve formelle nous indique que les œuvres que nous allons prendre pour exemple ont bel et bien exercé une influence sur les compositeurs de musique hip-hop. Comme il s'agit ici de pratique et de musique populaire, c'est à travers le filtre du « populaire » que nous avons décidé de traiter cette idée d'héritage. Cette section explore quelques antécédents historiques à la pratique d'échantillonnage savant qui auraient pu influencer

¹ Voir annexe 4.

les artistes hip-hop ayant eu recours à cette pratique. En outre, nous pouvons émettre l'hypothèse que les artistes de hip-hop ont été, avant 1973, exposés aux musiques populaires par le biais de différents médias. Le but ici est de dresser une liste de quelques œuvres ayant pu influencer l'échantillonnage savant et de prouver que cette rencontre entre populaire et savant au cours du XX^e siècle était d'ores-et-déjà bien intégrée dans les mœurs musicales des artistes influents de l'époque. Ces œuvres ont trois paramètres requis pour alimenter notre argumentaire :

- Avoir une affiliation directe avec la musique classique, que celle-ci soit échantillonnée ou non, pour retracer les motivations de notre pratique (autophonie ou allophonie) ;
- Avoir été composées entre 1953 (vingt ans avant le début du hip-hop, correspondant *grosso modo* à une génération) et 1985 (date approximative du début des premières pratiques d'échantillonnages de musiques savantes) ;
- Relèvent de la musique populaire ; seront privilégiées des œuvres éditées et diffusées à grande échelle.

Pour ce faire, et en reprenant un concept énoncé dans le chapitre précédent, nous allons constituer ici une « archiphonographie ». Afin que celle-ci soit la plus cohérente possible avec notre objet de recherche, nous allons nous restreindre à un exemple unique et ô comment canonique : celui de la Symphonie n° 5 de Ludwig van Beethoven, op. 67². En choisissant une seule œuvre nous devrions mieux mesurer l'influence de la musique classique dans la production de musique populaire de l'époque et pouvoir ainsi mieux en suivre la diffusion avec plus d'efficacité. En d'autres termes : mettons-nous dans la peau d'un créateur de musique hip-hop ayant participé au début du mouvement, et imaginons quelles influences musicales ont pu le pousser à réutiliser de la musique classique. Quelles musiques ont pu arriver à l'oreille de notre compositeur lui donnant envie de mélanger musique populaire et musique classique ? Quel climat musical régnait-il avant le début du hip-hop ? Le milieu musical populaire avant le hip-hop était-il enclin à réutiliser de la musique classique ?

² Oeuvre et compositeurs remarquables par le site Whosampled lors d'un classement des compositeurs les plus réutilisés : <https://www.whosampled.com/news/2014/08/13/top-10-most-sampled-classical-composers/> (lien consulté le 28 mars 2021).

3.1.2. Étude de cas : *Roll Over Beethoven*

En 1956, Chuck Berry réalisera *Roll Over Beethoven*³, chanson qui sera un des *singles* emblématiques de l'artiste posant les premières pierres du *rhythm'n'blues*, style qui donnera naissance dans les années suivantes au rock'n'roll. Cette célèbre chanson propulsera l'artiste au sommet des palmarès et sera, encore en 2011, classée 97^{ème} chanson sur le top 500 dressé par le magazine Rolling Stone⁴. Dans cette chanson, Chuck Berry dépeint le compositeur classique se retournant dans sa tombe à l'écoute de la nouvelle musique rock'n'roll diffusée par les radios et les juke-box de l'époque. Les paroles du début de la chanson offrent une référence au DJing⁵ et également au monde de la musique classique à travers l'évocation des noms des compositeurs : Beethoven et Tchaïkovsky.

*I'm gonna write a little letter,
Gonna mail it to my local DJ.
Yeah an' it's a jumpin' little record
I want my jockey to play.
Roll Over Beethoven, I gotta hear it again today.*

*You know, my temperature's risin'
The jukebox's blowin' a fuse.
My heart's beatin' rhythm
And my soul keeps a-singin' the blues.
Roll Over Beethoven and tell Tchaikovsky the news.*

La chanson de Chuck Berry a exercé une grande influence dans le monde de la musique populaire et pour cause : elle a posé (avec d'autres chansons comme la célèbre *Johnny B. Goode*, 1958) les bases de la culture rock'n'roll des années 60. De plus, elle montre un rapport évident entre, d'un côté le rock et de l'autre la musique classique, dualité qui nous renvoie au symbole d'une lutte culturelle aussi illustrée par celle du *sampling* savant quelques années plus tard. En ce qui concerne les motivations à la composition de cette chanson, son biographe Bruce

³ Chuck Berry, *Roll Over Beethoven*, Chess 1626, mai 1956.

⁴ *RollingStone*, The 500 Greatest Songs of All Time, <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/500-greatest-songs-of-all-time-151127/chuck-berry-roll-over-beethoven-41152/> consulté le 15 août 2020.

⁵ Nous ne sommes pourtant qu'en 1956, difficile de résister à l'envie d'imaginer ici un DJ hip-hop.

Pegg⁶ indique que Chuck Berry aurait été influencé par sa sœur qui jouait du piano classique dans la maison familiale. Chuck Berry aurait alors écrit cette chanson en guise de provocation, appuyant le fait que les deux enfants ne jouaient pas le même style de musique. La discorde fraternelle a cristallisé cette dualité entre rock'n'roll et musique classique.

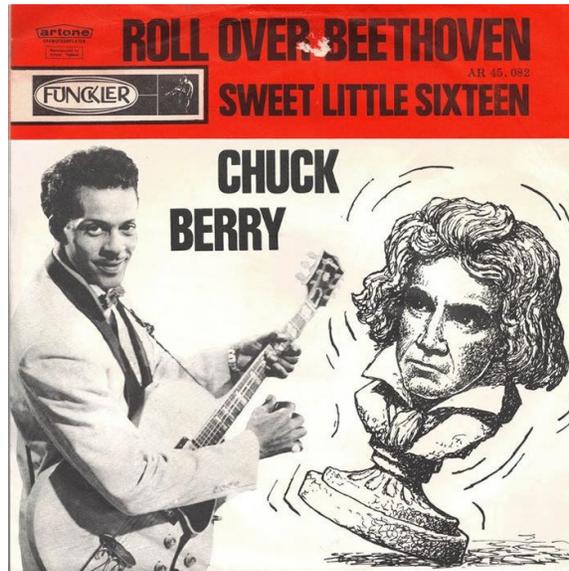


Figure 9. – Pochette vinyle double pistes "Roll Over Beethoven / Sweet Little Sixteen", Chuck Berry, 1963.

Cette chanson pose le premier jalon de l'évocation de Beethoven et son œuvre dans notre enquête, et cette évocation se retrouve d'ailleurs jusque sur la pochette du vinyle de la chanson (figure 7). Nos hypothèses au début de notre étude suggéraient plusieurs fonctions à ces rapprochements entre musique populaire et musique classique. Nous comprenons – par l'origine de la composition de la chanson présentée par Bruce Pegg – que la fonction de la citation est ici basée sur la moquerie, la dérision de la musique classique. La musique classique est évoquée comme symbole d'un *establishment*⁷ contre lequel Chuck Berry s'oppose. Le sous-texte est clair : l'artiste s'oppose à la norme, à la condition moderne de son temps. L'influence de cette chanson

⁶ Bruce Pegg, *Brown Eyed Handsome Man*, Routledge, 2006, p. 58.

⁷ Comprendons ici : un établissement en tant qu'état du monde politique, social, comme convention.

va d'ailleurs s'affirmer puisqu'en 1963 un certain groupe de rock'n'roll britannique en pleine gloire – les Beatles – va reprendre cette même chanson contribuant ainsi à sa célébrité.

La version du groupe britannique de *Roll Over Beethoven* a été enregistrée en 1963 sur leur second LP⁸ *With the Beatles*⁹. Il fallut attendre l'année suivante pour que le titre sorte de l'autre côté de l'Atlantique en tant que piste d'ouverture pour leur album *The Beatles' Second Album*¹⁰. Dès la sortie de l'album sur le sol américain, plusieurs pistes se positionnent dans le top 100 du classement Billboard¹¹. Notamment *She loves you*, cinquième chanson de la face B, qui vient décrochée la huitième place ou encore *Thank You Girl* deuxième chanson de la première face (juste après *Roll Over Beethoven*, supposant donc que beaucoup d'auditeurs avaient également écouté celle-ci) qui vient se positionnée en quarante-neuvième position¹².

⁸ *Long-Play Record*, comprenons ici un vinyle longue durée ou long-jeu.

⁹ The Beatles, *With the Beatles*, Parlophone, 22 novembre 1963.

¹⁰ The Beatles, *The BeatlesBeatles' Second Album*, Capitol, 10 avril 1964.

¹¹ Ce classement est effectué par le magazine *Billboard* et concerne les cent chansons les plus écoutées, classées par semaine en prenant en compte les diffusions radios et les ventes de singles. Depuis 2013 ce classement comptabilise également les diffusions sur Youtube. Ben Sisario, « What's Billboard's No. 1? Now Youtube Has a Say », *New York Times*, 20 février 2013.

¹² Source : <https://www.billboard.com/charts/hot-100/1964-04-18> (consultée le 16 août 2020) concernant la semaine suivant la sortie du vinyle : du 12 au 18 avril 1964.

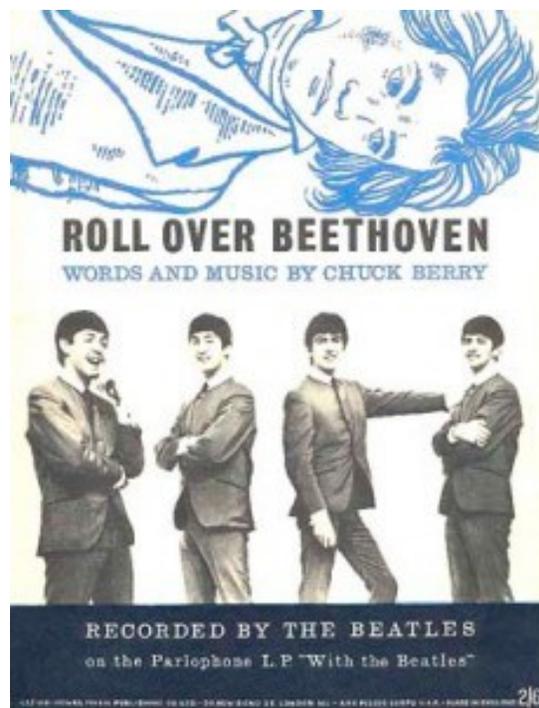


Figure 10. – Pochette de la partition "Roll Over Beethoven" par The Beatles dans le L.P. « With the Beatles ».

Dans cet exemple, il n'est pas encore question de la musique de Beethoven et encore moins de sa *Cinquième Symphonie*. La référence à l'œuvre de Beethoven reste allosonique extramodale car il est seulement question d'une évocation de l'œuvre du compositeur à travers des paroles (il n'est pas encore question d'une reprise, d'un pastiche, ou d'un emprunt de nature strictement musicale). L'exemple des Beatles sert ici à supporter la légitimité de la chanson *Roll Over Beethoven* tant l'influence de celle-ci a été oblitérée par la reprise du groupe britannique. En ce qui concerne la fonction de la réutilisation, le groupe britannique illustre l'héritage direct de Chuck Berry avec la même symbolique contestataire mettant en scène la musique populaire face à la musique classique. Toujours en termes de fonction de l'emprunt, cet exemple est une extension de la première version de Chuck Berry. Les Beatles réutilisent alors le discours de Chuck Berry et l'évocation de la musique classique pour justifier, en miroir, leur position de nouvelles icônes populaires mondiales.

En 1973, dix ans après la sortie de l'album des Beatles et toujours au Royaume-Uni, un autre groupe de rock reprend la chanson *Roll Over Beethoven*. Ce groupe est Electric Light Orchestra,

ensemble de rock progressif originellement formé par Jeff Lynne, Roy Wood et Bev Bevan qui dès ses débuts se caractérise par l'utilisation des timbres du violon et du violoncelle dans une musique rock. C'est sur le deuxième album studio du groupe, *ELO 2*¹³, que nous retrouvons la chanson qui nous intéresse. Cette nouvelle version de *Roll Over Beethoven* nous fait entendre lors de son introduction un extrait du début du premier mouvement de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven.

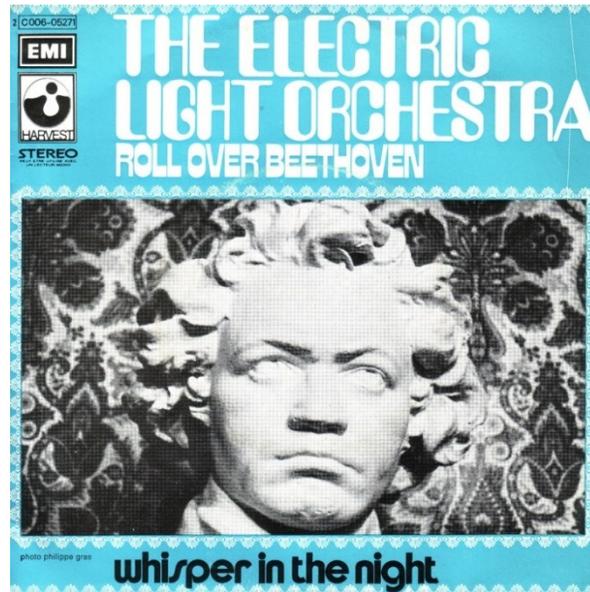


Figure 11. – Pochette de vinyle double pistes "Roll Over Beethoven / Whisper In The Night", The Electric Light Orchestra, 1973.

Suit l'exposition de la cellule rythmique célébrissime puis de son développement lors de l'exposition de thème principal. La totalité de l'extrait correspond aux vingt premières mesures de l'œuvre originale¹⁴. Le dernier accord de cet extrait joué par un trio à cordes insolite, composé d'un violon et de deux violoncelles, n'a le temps que de sonner quelques instants avant d'être tout de suite interrompu par l'introduction stridente de la guitare électrique reprenant le même motif

¹³ Electric Light Orchestra, *ELO 2*, Harvest, United Artists, 1973.

¹⁴ Quand la chanson est jouée en live seulement, la version enregistrée sur l'album comportant un extrait un plus long, plus développé.

mélodique que Chuck Berry¹⁵. Le trio à cordes est utilisé tout au long de la chanson pour doubler les guitares et assurer ainsi une part de l'accompagnement. Cela ne l'empêche pas d'être utilisé pendant la chanson pour intervenir avec des parties plus instrumentales, plus développées, se rapprochant d'une musique plus progressive¹⁶. Le violon et violoncelles sont d'ailleurs entendus lors de ces passages instrumentaux doublés par des synthétiseurs orientant de nouveau l'œuvre vers un mélange de timbres instrumentaux. L'ajout de solos instrumentaux a d'ailleurs un effet sur la forme globale de l'œuvre puisque celle-ci atteint une durée totale de huit minutes et neuf secondes (sur la version présentée sur le vinyle) comparé à deux minutes vingt quatre secondes pour la version d'origine de Chuck Berry.

Cette nouvelle version de *Roll Over Beethoven* nous montre à quel point la référence irrévérencieuse au compositeur classique s'installe dans la musique populaire de l'époque. À vrai dire, dans ce cas précis, cet intérêt est intimement lié à la filiation avec Chuck Berry. Cette nouvelle version fait le lien entre l'évocation du compositeur classique et la réutilisation directe de sa musique. Nous ne sommes plus dans une chanson évoquant le compositeur mais dans une chanson réutilisant un extrait de sa *Cinquième Symphonie*, l'extrait n'étant pas issu d'un échantillonnage il s'agit ici d'une allosonie intramodale c'est-à-dire faisant référence à l'œuvre de Beethoven directement par le média sonore. Sur le plan musical la différence est significative, sur le plan de la sémantique cependant nous sommes toujours dans le même contexte : celui d'une œuvre populaire faisant référence au monde de la musique classique par l'intermédiaire d'une œuvre iconique. Cette rencontre se ressent d'ailleurs dans le mélange des timbres instrumentaux utilisés. La dualité entre les sons électriques (guitare), électroniques (synthétiseurs) et les cordes frottées nous rappelle clairement la dualité entre musique populaire et musique savante par l'opposition de timbres orchestraux avec ceux d'instruments plus contemporains. La fonction de l'emprunt ici semble être ironique. Cependant, la question de la légitimité est centrale ici. Les musiciens de ELO s'affirment comme étant directement affiliés au monde classique par leur musique d'une part mais aussi par leur nom (rappelons que l'acronyme

¹⁵ Ce solo de guitare utilisé en introduction est d'ailleurs le même que celui entendu au début de la chanson « Johnny B. Goode » de Chuck Berry (écrite en 1957, sortie en 1958).

¹⁶ Comprendons ici une musique tournée vers l'exploration sonore, dans laquelle les mélanges de timbres instrumentaux et les solos se succèdent.

ELO signifie bien Electric Light Orchestra). Alors oui, nous retrouvons évidemment les paroles de Chuck Berry, orientant de nouveau le discours musical vers l'ironie mais nous retrouvons aussi de vrais instruments appartenant au monde classique utilisés dans l'œuvre. De plus les instruments sont directement exploités dans l'œuvre puisque ceux-ci ont des parties dédiées comme en témoigne la performance du violoniste Wilfred Gibson¹⁷. L'exemple de ELO est – dans notre analyse – le premier exemple d'hommage à Beethoven qui fait réellement entendre quelques mesures de la symphonie du compositeur.

Ekseption est un groupe de rock progressif néerlandais formé en 1967 par l'union de deux anciennes formations : The Jokers et Incrowd. Initialement actif dans le milieu jazz, le groupe se fait connaître sur les ondes radiophoniques grâce à son titre *The Fifth*¹⁸ en 1969 dans lequel on entend (ou réentend) des extraits de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven. La pièce commence par un extrait de la symphonie de Beethoven à travers un échantillon clairement reconnaissable dû au souffle typique d'une lecture de vinyle, ou d'un échantillon de piètre qualité sonore. Le thème est alors développé par des synthétiseurs et une trompette (non échantillonnés cette fois puisque le claviériste Rein van der Linden joue également de la trompette). Le développement musical mènera plus tardivement dans l'œuvre¹⁹ à un emprunt de la Sonate n° 14 pour piano opus 27 n° 2 (dite « Au clair de lune »). Le thème de la sonate est entendu lors d'un passage instrumental où le piano joue un rôle transitif entre deux parties distinctes (comme c'est souvent le cas en rock progressif, les parties instrumentales étant très développées et souvent entrecoupées de ponts instrumentaux servant de transition).

Dans ce même album – au titre homonyme à celui du groupe – bien d'autres références au monde de la musique classique sont présentes, certains des titres sont même crédités au nom des compositeurs classiques. Nous trouvons ainsi dans cet album des titres tels que : *Air* de Johann Sebastian Bach, *Ritual Fire Dance* de Manuel De Falla, *Rhapsody in Blue* de George Gershwin. Toutes ces pistes sont des ré-explorations des œuvres originales avec d'autres timbres sonores et

¹⁷ Consultable ici : <https://www.youtube.com/watch?v=PLNR4xfh1Qc> (consulté le 2 octobre 2020).

¹⁸ Ekseption, « The Fifth », *Ekseption*, Philips Record, 1969. Un excellent vidéoclip est consultable en ligne à cette adresse ; <https://www.youtube.com/watch?v=AlsFqpWgUxA> . Clip dans lequel nous retrouvons tout un imaginaire visuel proche de celui de la période classique notamment les portraits sculptés de Ludwig Van Beethoven.

¹⁹ Très exactement à 1 minute et 6 secondes.

des développements structurels différents. L'adaptation de la *Rhapsody in Blue* possède un développement très lent avec une montée mélodique à la clarinette, longue ascension qui donne suite à un rythme très dansant où les trompettes prennent le relais de la mélodie principale pour donner une forme instrumentale très festive, proche du ska (l'accompagnement en contre-temps en moins). La piste intitulée *Ritual Fire Dance* inspirée par l'œuvre de Manuel De Falla est une musique très rythmée se rapprochant d'une musique funk dont le thème est celui de la *Danza Del Fuego*²⁰ du compositeur espagnol. Ce thème, originellement introduit par le haut-bois puis par les cordes, est repris à la trompette. L'album témoigne d'un désir de se réapproprier les thèmes d'œuvres issus de la musique classique en les jouant avec d'autres timbres instrumentaux.

D'ailleurs, cet intérêt pour la musique classique se vérifiera tout au long de la carrière d'Ekseption. Les titres des albums du groupe en témoignent : citons *Classic in Pop*²¹ en 1970, *Back to the Classics*²² 1976, ou *Danse Macabre*²³ en 1981. Nous retrouvons également, tout au long de la carrière prolifique du groupe néerlandais, des références à Piotr Ilych Tchaïkovsky, Sergueï Rachmaninov, Wolfgang Amadeus Mozart. Ces évocations de la musique classique dans l'œuvre d'Ekseption nous laisse penser que la fonction de l'emprunt est davantage le fait d'une recherche de légitimation musicale et éventuellement d'hommage envers la musique savante. Il y a certes un effet de fracture qui se crée entre les thèmes de musiques classiques et la musique populaire hébergeant ces emprunts, mais le travail d'Ekseption nous fait aussi et surtout comprendre ce rapprochement comme un désir d'affirmer l'héritage du monde classique. Constater qu'il existe des carrières aussi florissantes que celle d'*Ekseption*, mettant au centre de leur création ce rapport entre classique et populaire, nous montre à quel point cette rencontre peut être fertile. Cela donne aussi quelques indices sur la pertinence de cette rencontre et la possible influence de celle-ci sur d'autres compositeurs de cette époque.

En 1976, Walter Murphy est un jeune musicien très influencé par le rock, le R'n'B, la Soul et la musique classique. Tout au long de sa carrière Murphy se trouve être en charge de plusieurs

²⁰ Originellement introduite au haut-bois puis reprise par les cordes dans l'œuvre de De Falla.

²¹ Ekseption, *Classic in Pop*, Philips Record, 1970.

²² Ekseption, *Back to the Classics*, Philips Record, 1976.

²³ Ekseption, *Danse Macabre*, Ariola Record, 1981.

groupes de musique tels que le WAM ou le Big Apple Band. C'est au cours des années 70 que Murphy va composer quelques chansons pour les vendre aux maisons d'édition de musique. Il compose d'abord trois chansons populaires puis une quatrième, plus expérimentale, dans laquelle il choisit de mélanger la musique classique et le disco²⁴. C'est ainsi que naîtra la musique de « A Fifth of Beethoven²⁵ » réarrangement disco de la célèbre symphonie du compositeur allemand.

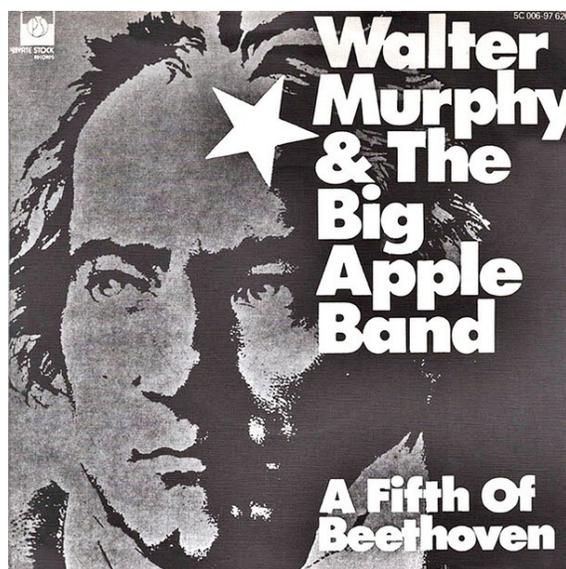


Figure 12. – Pochette vinyle monoplage, "A Fifth of Beethoven", Walter Murphy and The Big Apple Band, 1976.

La musique de Murphy se positionnera dans le Billboard Hot 100 dès sa sortie et atteindra le top 1 au bout de quelques semaines pour y rester plusieurs jours. Elle sera également choisie en 1977 par RSO Records pour intégrer la bande-son originale du film *Saturday Night Fever*. En 2018, pour les soixante ans de l'existence du top 100 de Billboard, le magazine met en ligne un top 600 de toutes les chansons et musiques ayant été classées par le magazine ces soixante dernières années. « A Fifth of Beethoven » y sera présentée en 120^{ème} place²⁶.

²⁴ Dave Itzkoff, "A Satirical Sit-Com's Memorable Music", *New York Times*, 4 novembre 2007.

²⁵ Walter Murphy and the Big Apple Band, *A Fifth of Beethoven*, Private Stock Records, 1976.

²⁶ <https://www.billboard.com/charts/hot-100-60th-anniversary> (consulté le 22 août 2020)

Il n'est toujours pas question d'échantillonnage dans la musique de Murphy. En effet, les instruments et l'articulation de leurs mouvements, nous font comprendre que ceux-ci ont été joués et enregistrés. Nous sommes donc en présence d'une référence allosonique, la *Cinquième Symphonie* est simplement évoquée et elle n'est pas directement employée dans la musique de Murphy. En ce qui concerne la fonction de l'emprunt dans cette pièce nous sommes en droit de nous demander s'il s'agit d'un moment d'ironie ? Le caractère dansant et festif pourrait être une façon de tourner en ridicule l'héritage classique mais pourrait, tout aussi bien, lui rendre hommage et le remettre au goût du jour²⁷.

En 1984, un groupe de musique électronique s'appelant « The VHB » sort plusieurs mono-pages (communément appelées *singles*) toutes issues de la réutilisation de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven. Certaines versions de ces réutilisations sont beaucoup plus orientées vers l'expérimentation des instruments électroniques comme le titre *Beethoven's Fifth (Street) Symphony (Long Version)*²⁸ (durée de 7min08). D'autres versions de cette même exploration de la symphonie voient également le jour comme la version hip-hop intitulée : *Beethoven's Fifth (Street) Symphony (Hip-hop Version)*²⁹ (durée de 3min28) dans laquelle les extraits allosoniques de Beethoven succèdent à des bruits de *scratch* typiques du *turntablism*³⁰. Nous pouvons également entendre des synthétiseurs imiter les accords rythmés de la symphonie, faisant aussi comprendre que les renvois dans cette œuvre sont également allosoniques. Le groupe produit ces versions de l'œuvre sous le label « Vintertainment³¹ » dans le milieu des années 80. Ce label est fondé par Vincent Davis producteur de hip-hop établi dans le Bronx. La version longue (Long version) est orientée vers le mélange des timbres électroniques et on y retrouve le rythme disco caractéristique très ressemblant à la version de Murphy. Les synthétiseurs se mélangent à l'échantillon de la musique de Beethoven pour nous faire réentendre les thèmes de celle-ci sous

²⁷ "A fifth" pourrait aussi faire référence à une bouteille d'alcool puisque, en anglais, cela correspond à une mesure volumique d'un cinquième de gallon, soit environ 750 ml. Dans ce point de vue cela pourrait ressembler à une belle plaisanterie ou encore un clin d'œil à l'idée d'un « morceau » de l'œuvre de Beethoven.

²⁸ The VHB, *Beethoven's Fifth (Street) Symphony (Long Version) Streetwave*, INS Recording, Vintertainment, 1984.

²⁹ The VHB, *Beethoven's Fifth (Street) Symphony (Hip-hop Version)*, INS Recording, Vintertainment, 1984.

³⁰ Pratique de manipulation de vinyles sur table-tournante.

³¹ Nous retrouvons les deux œuvres citées précédemment dans une compilation intitulée : *Street Sounds Electro 4*, produite sous le même label.

un regard nouveau. La version « Hip-hop » quant à elle met plus l’emphase sur l’échantillon lui-même, celui-ci est plus reconnaissable. Les titres de ces deux versions nous renseignement également sur leur rôle et sur leurs usages. Le nom des pistes présentées est très précis avec de nombreux qualificatifs nous permettant d’avoir accès à des informations musicales relatives à la structure de la pièce et à son contenu (comme la durée ou l’orientation esthétique). Il existe aussi une version « Acapella », présentant uniquement une voix rappée.

Figure 13. – Les différentes versions de Beethoven's fifth de VHB.

Beethoven’s Fifth (Street) Symphony	(Long Version)	7min03
Beethoven’s Fifth (Street) Symphony	(Hip-hop version)	3min28
Beethoven’s Fifth (Street) Symphony	(Hip-hop Acapella version)	2min50

Cela nous porte à penser que ces mono-plages n’étaient pas destinées à un usage radiophonique mais plus à une performance de DJ-ing. Il n’est pas impossible que ces musiques aient pu être utilisées dans le cadre performatif pour que les maîtres de cérémonies (MC’s) puissent y rapper leurs rimes.

Handsome Boy Modeling School est un duo de hip-hop formé par Daniel M. Nakamura « Dan The "Automator" Nakamura » et Paul Huston « Prince Paul » (ancien producteur du groupe mythique De La Soul dont nous avons parlé plus tôt³²). Actif entre 1999 et 2006 le duo présente un premier album intitulé *So ... How’s your girl ?*³³. Cet album présente de multiples usages d’échantillons parmi lesquels des extraits tirés de l’œuvre de Jean-Sébastien Bach³⁴, d’Aretha Franklin et, évidemment, de la *Cinquième* de Ludwig Van Beethoven. La douzième piste de leur album intitulée *Modeling Sucks* fait entendre deux échantillons de la symphonie. Le premier provient de la fin de l’exposition du thème à la mesure 112 lorsque le cor expose l’accord relatif majeur comme suit :

³² Page 66.

³³ Handsome Boy Modeling School, *So ... How’s your girl ?*, Tommy Boy Records, 1999.

³⁴ *III. Allegro – Concerto no. 6* dans la chanson intitulée : *Look At This Face*.



Figure 14. – *Cinquième* de Ludwig Van Beethoven, 1808, m.112-115.

Cette cellule est exposée dès les premières secondes de la chanson, directement suivie de la cellule mélodique et rythmique usuelle qui est jouée en boucle pour constituer l'échantillon principal sur lequel la musique va se construire :

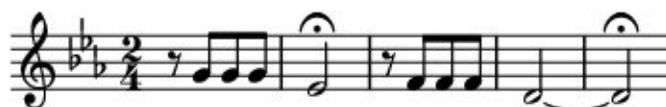


Figure 15. – *Cinquième* de Ludwig Van Beethoven, 1808, m. 1-5.

Le fait d'exposer la mélodie de cor avant la cellule thématique la plus célèbre relève d'une envie de nous faire entendre celui-ci comme nouvel élément thématique, choix stylistique lié au « musème ». Les compositeurs ont sûrement dû parcourir la symphonie et en ont retenu ces passages ayant une identité mélodique forte et des caractéristiques acoustiques qui facilite leur échantillonnage. Cette hypothèse s'appuie sur le fait que la mélodie de cor est, à ce moment précis de l'œuvre, jouée seule et donc, plus aisément manipulable sur le plan sonore, après échantillonnage. Finalement, le musème commun à ces réutilisations intramodales peut être défini à partir de ces cellules musicales. Le dernier exemple cité plus haut correspond parfaitement à la définition de Seeger évoquée quelques plus tôt³⁵. Il est constitué de plus de trois notes et possède un rythme clairement identifiable. En clair, le parcours de ces réutilisations de la symphonie de Beethoven dans diverses œuvres de musique populaire retrace également le parcours du musème. C'est d'ailleurs sur cette cellule mélodico-rythmique que sont fondés les emprunts de Ekseption, Murphy ou VHB.

³⁵ Page 110.

S'il est vrai que, dans l'imaginaire collectif, la musique classique s'oppose au hip-hop (au moins en termes d'origine géographique, d'époque ou d'instruments utilisés) cette simple enquête nous prouve que la réutilisation de la musique classique n'avait rien d'anodin et s'inscrivait dans une dynamique d'héritage populaire déjà en place. Nous avons là un fait essentiel à la compréhension du phénomène du *sampling* savant : l'usage de musiques classiques dans la musique populaire était déjà une pratique fortement ancrée et ce à travers la carrière de groupes de musique ou de musiciens à forte influence. De plus, le renvoi à la symphonie du compositeur allemand oscille entre une fonction de légitimation musicale et d'ironie face à la culture classique, ce qui va dans le sens de nos hypothèses. Ce constat s'aligne parfaitement avec le paradoxe identitaire du hip-hop auquel nous nous heurtons depuis le début de cette thèse : une identité entre rupture et « flow », entre dissociation et continuité.

3.2. Parcours historique

Nous l'avons vu, notre histoire commence avec l'apparition de l'autosonie dans les pratiques de réutilisation de musique savante en musique populaire. VHB perpétue cette pratique en 1984 avec un échantillon de la *Cinquième symphonie* de Beethoven. Ce n'est, cependant, pas la première occurrence de cette pratique dans le monde du hip-hop. Les foyers d'émergence du hip-hop sont multiples géographiquement et les acteurs du hip-hop de l'époque évoluent, pour la plupart, dans des milieux *underground*. Dans cette effervescence un exemple se place pourtant comme fer de lance de cette pratique : *Planet Rock* de Afrika Bambaataa paru en 1982.

3.2.1. Stravinsky et Afrika Bambaataa

Entre la première *block-party*³⁶ inaugurée par DJ Kool Herc le 13 août 1973, et l'œuvre de Afrika Bambaataa il est difficile d'affirmer qu'aucune autre forme d'échantillonnage de musique savante a eu lieu dans le hip-hop. Le premier élément de notre corpus prend place en 1982, quelque part entre la Russie, l'Allemagne et le Bronx et à mi-chemin entre l'orchestre et l'échantillonneur. Son histoire commence donc au début des années 80, avec trois hommes : Afrika Bambaataa, DJ

³⁶ Fêtes de quartier populaire dans lesquelles les habitants locaux se réunissent autour d'activités musicales.

pionnier du mouvement hip-hop, Arthur Baker, producteur de musique électronique et le claviériste John Robie. À cette époque le hip-hop n'est pas encore identifié comme tel : les maîtres de cérémonie animent des soirées en rappant leurs textes accompagnés par des musiques électroniques et autres percussions digitales. C'est dans ce climat d'émergence musicale d'un nouveau style que *Planet Rock* va voir le jour, inspirée par plusieurs sources. La composition originale contient des mélodies provenant de *Trans-Europe Express* de Kraftwerk ou des percussions empruntées à *Numbers*³⁷ des mêmes artistes. Mais l'œuvre contient un échantillon intéressant pour notre étude : celui de *l'Oiseau de feu* d'Igor Stravinsky.

Au début des années 80, l'échantillonnage n'est possible qu'à partir de certains appareils, ancêtres des échantillonneurs modernes. Parmi eux citons le Akai S-Series, le Ensoniq Mirage ou le Fairlight CMI-IIx. C'est le modèle de chez Fairlight qui nous intéresse. Il a été programmé pour échantillonner des banques de sons se trouvant sur des disquettes. Certaines de ces disquettes partageaient les mêmes banques de sons et il était donc possible de retrouver certains sons sur plusieurs d'entre elles. Chaque fichier était ensuite nommé sur ces disquettes de façons à être plus facilement identifiable et retrouvable lors des sessions de travail³⁸. Parmi ces banques de sons existait une banque de sons orchestrale nommée ORCH. C'est précisément cette banque de sons qui nous intéresse puisque nous y retrouvons le fichier ORCH5 issu de l'enregistrement de l'accord d'introduction de l'ouverture de la « Danse du Roi Katscheï » de *l'Oiseau de feu* de Stravinsky³⁹. L'échantillon dont il est question ne dure que le temps d'une attaque instrumentale, une croche sur la partition d'orchestre qui dure moins d'une seconde, et pourtant c'est cet échantillon qui ouvre le pas à notre corpus. L'accord en question est un accord de *la* sans la tierce, le *la* et le *mi* sont les notes principales de l'accord que nous retrouvons doublés dans plusieurs voix. À ces notes s'ajoute un *fa* à la harpe enrichissant l'accord d'une treizième. L'accord est joué triple *sforzando*, l'attaque étant très largement exagérée pour donner un aspect percussif à celui-ci. Dans l'œuvre d'Afrika Bambaataa l'accord est transposé une sixte mineure

³⁷ Titre influent de l'époque techno-industrielle musicale ayant eu un écho considérable dans le hip-hop notamment grâce au titre d'Afrika Bambaataa.

³⁸ Une excellente démonstration d'échantillonnage est disponible à l'adresse suivante, dont le fameux ORCH5 : <https://www.youtube.com/watch?v=J4yKD5fvRbQ&t=116s> consulté le 15 septembre 2020.

³⁹ Robert Fink, « The Story of the ORCH5, or, the Classical Ghost in the Hip-hop Machine, *Popular Music*, Octobre 2005, Vol. 24, No. 3, These Magic Moments, p. 339-356.

en dessous⁴⁰. Ces caractéristiques en font également un échantillon facile à manipuler sur le plan sonore puisque celui-ci s'étend sur une très courte durée de temps facilitant les traitements sonores et la précision de ceux-ci. Une entrevue avec le producteur Arthur Baker retranscrit par Richard Buskin⁴¹ nous permet de comprendre à quel point les trois hommes étaient, en sortant du studio, sûrs d'avoir proposé quelque chose de nouveau. Cette innovation sera partie intégrante du mouvement hip-hop quelques années plus tard. Baker explique :

Nous avons participé à l'histoire musicale ce soir, je le savais. [...] Travaillant dans un entrepôt de vinyles et d'enregistrements, j'étais conscient de ce que les gens dans les rues étaient habitués à acheter et quand j'entendais *Numbers* qui était joué au magasin Music Factory à Brooklyn les clients demandaient souvent 'C'est quoi cette musique ?'. C'est comme ça que j'ai su que si nous utilisions cet échantillon et d'autres éléments de la rue, ça ne pouvait que marcher.⁴²

Ce témoignage nous montre à quel point Baker croyait en la possibilité que son œuvre fonctionne mais aussi à quel point cette assurance était soutenue par une connaissance du marché discographique⁴³. Il était sensible à ce qui semblait attirer l'attention des jeunes qui écoutaient des musiques semblables à celles de Kraftwerk. Les échantillons choisis l'ont donc été en toute connaissance de cause et avec un but précis : celui de mêler à la musique un caractère technologique, répétitif, déshumanisé, robotique. Cette orientation peut d'ailleurs être soutenue par la scénographie des concerts d'Afrika Bambaataa, où le rappeur est déguisé en robot, avec un costume influencé par la science-fiction⁴⁴.

3.2.2. Le sampling savant et son âge d'or

La formule « âge d'or » renvoie à une période où le hip-hop américain constitue un tournant culturel et participe peu à peu à l'édification d'une culture hégémonique à travers l'apparition de

⁴⁰ Robert Fink, *Ibid.*, p. 341.

⁴¹ Richard Buskin, « Afrika Bambaataa and the Soulsonic Force : "Planet Rock" », *Sound on Sound*, Novembre 2008. Consultable en ligne : <https://www.soundonsound.com/people/afrika-bambaataa-soulsonic-force-planet-rock> consulté le 15 septembre 2020.

⁴² Richard Buskin, *Ibid.*, traduction faite par l'auteur.

⁴³ Ce témoignage ayant été réalisé bien après la composition et le succès de la pièce, il mérite d'être questionné. Il ajoute cependant à l'idée de recherche de légitimité.

⁴⁴ Clip vidéo consultable en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=9J3lwZjHenA> (consulté le 09 octobre 2020).

plusieurs succès commerciaux à grande échelle apparus à la fin des années 80 comme les productions de LL Cool J, Run DMC, De La Soul, Public Enemy, etc⁴⁵. En ce qui concerne le *sampling* savant, malgré la notoriété de *Planet Rock*⁴⁶, la pratique peine à s'installer au début des années 80 au sein du courant hip-hop. Nous retrouvons bien sûr quelques exemples de celle-ci – nous l'avons vu – comme the VHB aux États-Unis (1984) ou dans d'autres pays comme avec McEinar au Danemark et son titre *Sorgrenfri-Rap*⁴⁷ (1988) échantillonnant le Concerto no. 3 en *fa* majeur, Op. 8, RV293 d'Antonio Vivaldi. Il faut attendre le milieu des années 90 pour que la pratique se répande et soit perpétuée par des artistes réputés internationalement. Aux États-Unis, c'est le cas notamment du rappeur Xzibit et son titre *Paparazzi*⁴⁸ (1996) dans lequel se trouve une référence autsonique à la *Pavane op.50* de Gabriel Fauré. Toujours sur la côte ouest, Coolio, rappeur mondialement connu notamment pour *Gangsta Paradise* (1995) sort en 1997 un album intitulé *My Soul* sur lequel on retrouve la pièce *C U When U Get There* dans lequel on repère le *Canon en ré* majeur de Johan Pachelbel. Fort de son premier succès, le rappeur atteint – avec cette musique – la dix-neuvième place pendant sept semaines consécutives à compter du 30 août 1997⁴⁹. C'est la même année que nous remarquons, chez d'autres artistes hip-hop, un intérêt marqué pour les sonorités classiques. L'album *Rhapsody Overture*⁵⁰, sous-titré *Hip-hop Meets Classic* indique déjà dans son titre la direction artistique prise par le producteur. En effet, cet album-concept produit par Def Jam Recordings⁵¹ regroupe plusieurs collaborations d'artistes hip-hop avec des artistes et interprètes classiques. Ces collaborations se basent sur la rencontre entre le monde classique et le monde hip-hop à travers plusieurs pratiques. L'album prend la forme

⁴⁵ L'âge d'or du hip-hop ou « Golden Age Hip-hop » en anglais correspond à une période comprise entre le milieu des années 80 et le début des années 90, période où le hip-hop était encore considéré comme marginal avant qu'il prenne place sur les ondes mondiales avec les grands succès de NWA ou Snoop Dog. Mark Katz parle, dans son livre, de cette période comme une période d'expansion du hip-hop. Mark Katz, *Groove Music, the Art and Culture of the Hip-Hop Dj*, New York, Oxford University Press, 2012, p. 100.

⁴⁶ La chanson jugée essentielle dans l'histoire du hip-hop a été choisie pour intégrer le *Rock and Roll Hall of Fame* sous la direction de James Henke, <https://www.infoplease.com/culture-entertainment/music/500-songs-shaped-rock>

⁴⁷ Mc Einar, « Sorgrenfri-Rap », *Den Nye Still*, CBS Record, 1988.

⁴⁸ Xzibit, « Paparazzi », *At the Speed of Life*, Loud Records, RCA Records, 1996.

⁴⁹ <https://www.billboard.com/music/coolio/chart-history/TFC/song/51299>

⁵⁰ *Rhapsodie Overture, Hip-hop Meets Classic*, Mercury, Def Jam, 1997.

⁵¹ Label de hip-hop américain possédant plusieurs filiales à l'internationale, notamment Def Jam France, travaillant avec des artistes tels que : Kanye West, Lil Pump, Nas, Public Enemy ; ou en France avec : IAM, Kool Shen, Lacrim, Hatik, KobaLad.

d'une compilation dans laquelle les pratiques de citations allosoniques et autsoniques se mêlent aux prestations de plusieurs artistes hip-hop et interprètes. On y découvre d'ailleurs plusieurs références à d'autres compositeurs tels que : Claude Debussy, Camille Saint-Saëns, Jacques Offenbach, Tchaikovsky. L'album est notamment connu pour le duo entre le rappeur Warren G et la chanteuse d'opéra suédoise Sissel Kirkjebø dans *Prince Igor*⁵². La pièce fait entendre un échantillon de l'opéra d'Alexandre Borodine, le deuxième thème des danses polovtsiennes. Le thème entendu au hautbois sert de mélodie principale au refrain repris par la chanteuse Sissel Kirkjebø. Le morceau alterne donc les références allosoniques et autsoniques en construisant un discours musical autour des couplets du rappeur de Warren G. La réutilisation de musique savante dans cet album participe à sa singularisation par l'usage d'une musique iconique et une voix lyrique donnant un caractère surnaturel à l'ensemble.

La France aussi s'impose peu à peu comme foyer de la culture hip-hop où le *sampling* savant est utilisé. Dans ce répertoire, une grande quantité d'œuvres influentes échantillonnant de la musique classique prend place dans la fin des années 90, à partir de 1997 pour être exact. Notre parcours en milieu francophone commence avec Ménélik, rappeur d'origine camerounaise, qui publie son deuxième album intitulé *Je me souviens*⁵³ en 1997. Dans cet album, le rappeur remporte un très vif succès notamment grâce au titre *Bye Bye*, titre qui le positionne à la cinquième place des classements français et la quatrième place des classements belges⁵⁴. C'est dans ce même album qu'on trouve un autre *single* portant le même titre que l'album et qui contient un échantillon du *Canon en Ré majeur* de Johan Pachelbel. L'influence de l'œuvre classique dans les créations de Ménélik ne s'arrête pas ici puisque nous retrouvons, vingt ans plus tard en 2017, son dernier album intitulé *Qlassiks* dans lequel le rappeur nous fait entendre (ou réentendre) des œuvres classiques⁵⁵. C'est le cas de *Liquide* dans lequel on peut entendre une citation allosonique⁵⁶ de la

⁵² La chanteuse Sissel Kirkjebø est connue pour être une soprano pratiquant le « crossover », ce qui veut dire qu'elle chante avec une formation classique et avec un style lyrique des œuvres plus légères n'appartenant pas forcément au répertoire classique, allant jusqu'à mélanger les différents styles.

⁵³ Ménélik, *Je me souviens*, Small, Sony Music, 1997.

⁵⁴ <https://lescharts.com/showitem.asp?interpret=M%E9n%E9lik&titel=Bye-Bye&cat=s>

⁵⁵ Interview sur Europe 1 disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=E1VxwI8NRRg&t=2s&ab_channel=Europe1 (consulté le 10 janvier 2023).

Campanella de Franz Liszt, elle-même basée sur le dernier mouvement du *Concerto pour violon no. 2* de Paganini. Cet exemple constitue une exception face à notre corpus puisque malgré le fait que nous puissions y entendre une musique classique, il ne s'agit pas d'hyperphonographie autotonique. Il dénote cependant d'un intérêt bien installé dans le répertoire du hip-hop en territoire français.

De tous les groupes hip-hop des années 90 en France, NTM est sans doute un des groupes – si ce n'est le groupe – le plus connu. Porté par les rappeurs Joey Starr (Didier Morville) et Kool Shen (Bruno Lopes), le groupe créé en 1988 et originaire de Seine-St-Denis est à son apogée dix ans plus tard en 1998, avec la sortie d'un quatrième et dernier album studio : *Suprême NTM*⁵⁷. L'album réunit des titres tels que *Ma B*nz* (classé top 10 en France et top 37 en Belgique), *Laisse pas traîner ton fils* (top 21 en France, top 23 en Belgique) ou encore *That's My People* (classé top 30 en France)⁵⁸. Cette dernière pièce fait entendre un échantillon du *Prélude op. 28 no. 4* en mi mineur de Frédéric Chopin. La musique composée par Sully Sefil, compositeur et arrangeur du groupe rencontré lors d'une tournée de concert avec Busta Flex, deviendra *That's My People*, piste maintenant emblématique du rap français⁵⁹. La même année, toujours en France, Shurik'n membre d'un autre groupe emblématique rap de la même époque, IAM, sort son premier album solo intitulé *Où je vis*⁶⁰ dans lequel une pièce retient notre attention : *Les miens* qui fait entendre un échantillon de la *Symphonie no. 5* de Tchaïkovski. Chez N.A.P., dans leur album paru la même année – en 1998 – intitulé *La fin du monde*⁶¹, c'est le *Requiem* de Mozart qui est échantillonné et plus exactement son *Dies Irae*. Cette utilisation soutient d'ailleurs parfaitement le propos initial du groupe de hip-hop mettant l'accent sur ce désir prophétique d'annoncer l'apocalypse en musique.

⁵⁶ Interprété ici par le rappeur, le pianiste Natéole et le guitariste François Aria : <https://www.youtube.com/watch?v=1oMeHiejP9k>

⁵⁷ NTM, *Suprême NTM*, Epic, Sony BMG, 1998.

⁵⁸ Classement selon <http://lescharts.com> réutilisant les données de l'IFOP (Institut Français d'Opinion Public)

⁵⁹ Marc Benitelli, « La véritable histoire de Sully Sefil », *Le monde*, 24 mai 2013.

⁶⁰ Shurik'n, *Les miens*, Delabel, 1998.

⁶¹ N.A.P., *La Fin du Monde*, RCA Records, 1998.

Le début des années 90 est une période particulièrement fertile pour l'échantillonnage de musique classique dans le hip-hop. Cette période correspond cependant à ce qui est souvent admis comme marquant la fin de l'âge d'or du hip-hop, particulièrement dans la culture anglophone. Il est d'ailleurs étonnant de constater que l'expansion au rang de courant musical mondial a coïncidé avec l'usage répété de l'échantillonnage classique. Ce constat joue en la faveur d'une de nos hypothèses, l'échantillonnage a peut-être été utilisé pour légitimer la musique hip-hop sur la scène internationale. En ce qui concerne l'échantillonnage francophone en France, le point culminant de cette pratique se situe plus tardivement, quelque part entre 1998, avec des œuvres telles que *That's My People* de Suprême NTM ou *Boxe avec les mots* de Arsenik, et 2022 avec *BODIES* de Gazo et Damso⁶². L'existence et la poursuite de la pratique de *sampling* savant se présentent comme une constante dans l'histoire du hip-hop.

3.2.3. Hip-hop / classique, et après ?

Le mouvement hip-hop est relativement jeune dans l'histoire de la musique populaire et pourtant celui-ci a déjà subi de nombreuses transformations et évolutions. La période qui nous intéresse, du milieu des années 1990 jusqu'en 2022 voit apparaître de nombreux sous-genres musicaux internes au hip-hop dont le plus marquant reste sans doute la *trap music* (aussi appelé *trap* dans le jargon musical). Ce courant issu du *Dirty South* au début des années 2000 (sous-genre de hip-hop originaire du Sud des États-Unis) a pour particularité ses sonorités percussives : presque exclusivement issues du Roland TR-808, la présence de la caisse claire sur le troisième temps de la mesure, et ses rythmes de *charleston* extrêmement rapides en double croches, triple croches et triolets. La *drill* (« percer » en anglais) est aussi un nouveau sous-genre musical du hip-hop, apparu sur la scène internationale autour de 2012, dans lequel les thèmes abordés sont plus violents et morbides qu'à l'habitude. Musicalement la *drill* s'inspire énormément de la *trap*, mais privilégie des rythmes qui s'écartent des cadres habituels, la caisse-claire marquant parfois la mesure de façon irrégulière. Ces nouveautés, basées sur des sonorités plus électroniques, font que l'échantillonnage de musique savante est devenu, petit à petit, de moins en moins courant dans les albums influents. Cependant, il n'a pas disparu pour autant. Si nous reprenons l'argument

⁶² Voir Annexe 4.

évoqué plus haut, l'échantillonnage de musique classique a peut-être uniquement servi de légitimation de la musique hip-hop sur la scène internationale et cela pendant un temps court. Une fois ce rôle accompli et le hip-hop installé sur les ondes hertziennes des pays occidentaux, la technique est devenue une base commune, une technique assimilée qui n'est plus autant mise en avant. La maîtrise de l'échantillonnage savant n'est plus aussi nécessaire qu'elle l'a été à une période où le hip-hop devait faire sa place sur la scène musicale mondiale.

Ceci étant dit, si nous réfléchissons à l'impact que cette pratique a pu avoir sur la diffusion du timbre orchestral, il y a fort à parier que l'échantillonnage de musique classique a participé à sa démocratisation et ce depuis son début en 1982 avec Afrika Bambaataa. Nous retrouvons d'ailleurs de nombreuses collaborations qui sont le fruit de cette réunion entre le monde classique et le hip-hop. Même si, ces utilisations de musique classique sont de l'ordre de l'allosonie. En 2018, le rappeur belge Scylla, lyriciste réputé, sort un album intitulé *Pleine Lune*⁶³. Cet album – novateur dans le milieu hip-hop de cette époque – est uniquement composé de pièces pour piano et voix. Le piano, instrument classique par excellence, incarne l'héritage des pratiques autsoniques qui nous intéressent, surtout considérant le fait que Scylla avait publié un titre échantillonnant le *Concerto pour piano* de Edvard Grieg quelques années plus tôt. C'est Sofiane Pamart, pianiste formé au conservatoire de Lille⁶⁴ qui assure la composition et l'interprétation des pièces tout au long de l'album. Le jeune pianiste fait alors une entrée très remarquée dans le monde du hip-hop francophone et entame une carrière de pianiste accompagnateur. Médine, Nekfeu, Psy 4 de la rime, Seth Gueko, Vald, Guizmo, KobaLad, Laylow sont autant de noms de rappeurs avec lesquels Sofiane a collaboré jusqu'au lancement de son propre album solo en 2020 intitulé *PLANET*.

Certes dans les morceaux que propose Pamart aucune citation de musique classique ne figure mais nous y retrouvons des traits typiques de la musique de Chopin et Liszt. Le timbre du piano porte si lourdement des connotations de la musique classique, et surtout romantique, que l'introduction de cet instrument dans un environnement sonore qui a longtemps privilégié les

⁶³ Scylla, *Pleine Lune*, Urban, 2018. Fort de son succès l'album possède également un deuxième « volet », toujours avec le même duo sorti en 2019 *Pleine Lune 2*, Urban, 2019.

⁶⁴ Jérémie Léger, « Rencontre : Sofiane Pamart, le pianiste rebelle du rap français », *Konbini.com*, 31 mai 2018.

sons électroniques renvoie inévitablement à l'héritage classique. L'association du timbre instrumental et du rap a donc encore de grands jours devant lui, en atteste le dernier jalon de notre corpus intitulé *BODIES* sorti en 2022 sur l'album du même nom du rappeur français émergent Gazo, échantillonnant le *Nocturne Op. 9 no. 2* de Frédéric Chopin. Éclaircir les causes sociales ayant poussé les compositeurs à réutiliser de la musique classique est tout l'enjeu de cette thèse. Avoir fait la démonstration de l'héritage de cette pratique dans la musique populaire « pré-hip-hop » est un premier point de départ. L'évocation de la *Symphonie n°5* de Beethoven en début de chapitre a permis de montrer l'intérêt progressif envers l'autosonie. Celle-ci, définie par l'usage du matériau musical brut, s'est déclarée au début des années 80 avec l'arrivée de nouvelles technologies. Son émergence est le fruit de l'apparition d'outils permettant la manipulation du matériau musical brut, autrement dit, d'appareils échantillonneurs. Il manque donc encore à notre parcours analytique une donnée capitale quant à la compréhension du phénomène : celle de l'apport matériel et technologique.

Chapitre 4 – Influence de la matérialité de l'échantillonneur sur la pratique de *sampling* savant

De toute évidence, le *sampling* entretient un lien de dépendance avec la technologie, mais comment précisément intervient la technologie dans la pratique de l'échantillonnage savant ? Ce chapitre est dédié à ce questionnement et propose de se concentrer plus largement sur l'influence de la matérialité sur la pratique d'échantillonnage, le but étant d'évaluer la part d'implication de la technologie dans la pratique de réutilisation autotonique de musique classique et plus précisément les rapports entre les outils et les acteurs du hip-hop. Ainsi, ce chapitre est dédié au rapport acteur/objet à travers les valeurs de « repères » et « plis » développés en introduction. Lionel Fabert, compositeur de musique hip-hop et de cinéma né en 1988, explique le rôle de la technologie dans la production hip-hop. Dans un entretien qu'il nous a accordé en 2019, il dit :

Avant, historiquement parlant, pendant la période des années 90 avec les MPC, le talent musical mis à l'épreuve était plus une compétence de percussionniste. Les compositeurs de hip-hop trouvaient une boucle intéressante et faisait la batterie (et la section rythmique) par-dessus ça. On prenait donc des vinyles de Jazz, on trouvait un passage qu'on aimait, on le *samplait* et on construisait une section rythmique autour. Il y avait deux types de compétences : ceux qui faisaient les mélodies qui étaient des musiciens instrumentistes et les compositeurs de hip-hop qui étaient des maîtres du rythme. [...]. Cependant ce qui a vraiment changé maintenant c'est que nous sommes dans une ère de consommation. Les jeunes, nouveaux acteurs du hip-hop de demain, avec qui je travaille, n'aiment pas faire des mélodies car ils n'ont pas vraiment le bagage musical nécessaire à développer des idées mélodiques. Aujourd'hui, les batteurs avec qui je travaille passent 20 minutes sur une chanson et passent à la suivante, ils ne veulent plus perdre du temps à développer des mélodies. La production musicale est tellement exigeante en termes de quantité que les compositeurs font appel à des talents connexes pour leur fournir des mélodies. Pour répondre à cette demande, il y a quelques années on *samplait* des vinyles, maintenant on demande à des compositeurs « mélodistes » de fournir des mélodies¹.

Ce témoignage nous renseigne sur deux aspects de la technique de l'échantillonnage. Le premier point apporté ici est la différenciation entre les rôles musicaux que peuvent occuper l'échantillon. En effet, pour Fabert l'échantillon en hip-hop est utilisé pour occuper deux fonctions : soit pour

¹ Entretien réalisé dans le cadre de la thèse en juillet 2020.

ses propriétés harmoniques et mélodiques, soit en tant qu'élément percussif². L'usage de l'échantillon du *Trio pour piano* en mi bémol de Schubert dans la musique de Fauve illustre bien le rôle mélodique et harmonique relatif à la première catégorie tandis que l'accord de l'*Oiseau de Feu* repris par Afrika Bambaataa est un bon exemple de la seconde³. Par ailleurs, Fabert évoque l'érudition musicale nécessaire à l'élaboration de mélodies et met ainsi en avant l'idée de l'accès au savoir-faire instrumental. Selon lui, les compositeurs de hip-hop faisaient appel à l'échantillonnage pour contourner ce manque et ainsi mettre en avant leur talent de percussionniste⁴. L'échantillonnage est présenté comme une manière de compenser le manque d'accès à l'apprentissage instrumental. À l'inverse, l'accès aux phonogrammes dans les magasins et disquaires était chose aisée. L'intérêt musical des premiers compositeurs de hip-hop a donc pu s'exprimer à travers la collecte et la manipulation de phonogrammes. Ce témoignage marque le point de départ de notre réflexion sur la prise par les compositeurs hip-hop sur la musique classique.

4.1. L'échantillon : nouvelle prise, nouveaux repères, nouveau geste

Les prises des compositeurs hip-hop sur les instruments de musique classique sont, pour la plupart, dénués de repères⁵. Ainsi, ils développent à travers la manipulation d'échantillons le moyen de s'accaparer un nouveau matériau musical à travers un nouveau réseau de repères, et donc à travers une nouvelle prise. Autrement dit, les praticiens de l'échantillonnage ont dû développer des compétences gestuelles sur les échantillonneurs (notamment grâce aux talents de percussionnistes que Fabert évoquait plus tôt). Ces compétences, dépendantes de nouveaux repères, sont également soumises à de nouveaux plis, c'est-à-dire à de nouvelles interfaces

² Nous pouvons ici citer les cas du « Amen Break », nom donné à un échantillon de batterie du batteur G.C. Coleman du groupe the Winstons présent dans la chanson *Amen, Brother* dans la fin des années 60 (elle-même une reprise d'un gospel plus ancien dans le *tempo* a été accéléré).

³ Voir chapitre précédent.

⁴ Il est d'ailleurs important de noter à quel point l'expression « *beatmaker* » utilisée dans le milieu hip-hop oriente la compréhension de cette fonction comme « faiseurs de rythmes », relayant le soin de concevoir la « mélodie » à d'autres et d'autres moyens comme l'échantillonnage par exemple.

⁵ Au sens figuré.

physiques et donc créatrices de nouvelles prises. Celles-ci sont fonction de l'ergonomie des outils et renvoie directement à la matérialité des instruments servant à manipuler les échantillons, structure des appareils ou des logiciels utilisés. Dans le cas des appareils servant à échantillonner de la musique, cette ergonomie est aussi dépendante de leur programmation. En effet, ceux-ci sont, pour la plupart, tous paramétrables, ce qui permet aux utilisateurs d'avoir une interface personnalisée en fonction de leur besoin. Toutes les touches peuvent être associées à n'importe quel échantillon sonore. La polyvalence qu'offre ces outils met en perspective la dominance des repères sur les plis de l'outil. En effet, même s'il réside une part de plis à la manipulation d'échantillons (dûs à la forme de l'appareil, son usure, ses différents matériaux), sa capacité à être entièrement personnalisable met l'utilisateur au centre de la prise⁶. Celui-ci peut adapter sa pratique en fonction de ses besoins, de ses compétences pratiques et de l'échantillon lui-même. Un échantillon long, découpé en plusieurs segments, demandera une personnalisation de l'échantillonneur plus avancé que si celui-ci était court. Cette réflexion met en avant l'importance de l'acteur et ses choix dans le processus de composition mais également l'importance de l'outil technologique. C'est cette appropriation par les acteurs hip-hop de l'échantillonneur qui va nous intéresser. La période traitée par notre étude (de Afrika Bambaataa en 1982 à Gazo en 2022), plus grande que celle de notre corpus francophone, est une période de profonde transformation pour l'industrie musicale que ce soit dans ses modes de consommation ou de production. La pratique d'échantillonnage de musique savante dans le hip-hop en témoigne : celle-ci a beaucoup évolué, particulièrement en ce qui concerne la façon d'échantillonner qui a considérablement changé durant les quelques quarante années qui nous intéressent. Aux vues de ces évolutions, nous nous concentrerons donc sur quelques appareils et interfaces possédant des caractéristiques proches à travers les époques. La conception de ces appareils est le point de départ de notre analyse puisque nous considérons que celle-ci a influencé les pratiques d'échantillonnage du début des années 80 jusqu'aux années 2020.

⁶ Christan Bessy, Francis Chateauraynaud, *Experts et faussaires, Pour une sociologie de la perception*, Éditions Métailié, 1995, Paris, p. 243.

Entre 2013 et 2014, Kanye West entame une tournée de concerts internationaux intitulée « Yeezus Tour » pour faire la promotion de son sixième album studio « Yeezus⁷ ». Pour les concerts de cette tournée, sur scène, un petit promontoire blanc sur lequel un appareil semble trôné seul, un échantillonneur de la compagnie Akai : le MPC Renaissance. Vêtu d'un masque d'apparat diamanté, le rappeur sous les clameurs, à l'introduction de son titre *Runaway*, appuie sur un des boutons de l'échantillonneur faisant entendre une note de piano. Il lance alors, d'une autre pression sur l'échantillonneur, l'accompagnement rythmique (le « *beat* ») de son titre et joue d'autres échantillons un à un devant une foule subjuguée⁸.

Cette scène – surréaliste en beaucoup de points – montre une pratique d'échantillonnage en direct et plus important encore, montre la technicité d'un nouveau geste instrumental⁹. La technique pianistique nécessaire à jouer l'extrait de piano que nous entendons est effacée au profit d'un nouveau geste limité à une simple pression de doigt. La récupération symbolique d'un extrait musical s'incarne ici dans une pratique et, plus encore, dans un appareil. Il apparaît alors évident que la matérialité de cet appareil a un rôle sur la façon de pratiquer, et de penser, l'échantillonnage dans le hip-hop. Le geste instrumental, originellement pianistique, s'en trouve déplacé dans une pratique percussive sur les boutons d'un appareil électronique. C'est ce lien entre la pratique et son support que nous voulons ici interroger. Faire l'état de tous les appareils permettant de faire de l'échantillonnage, ou tous les appareils échantillonneurs ayant été utilisés dans le hip-hop, ne semble pas pertinent dans le cadre de cette thèse. Surtout dans la mesure où il existe énormément d'appareils aux caractéristiques différentes. Mais citer certains d'entre eux, plus emblématiques, et suivre leur évolution au fil du temps peut nous renseigner sur les variations de prises qu'ont eu les acteurs hip-hop sur la musique échantillonnée, dans notre cas idéalement, la musique classique.

Les différences de prises entre la pratique instrumentale et l'échantillonnage s'illustrent également dans le processus de création. Dans une pratique conventionnelle de la musique, il faut

⁷ Kanye West, *Yeezus*, Def Jam, Roc-A-Fella Recordings, 2013.

⁸ Prestation disponible en ligne : <https://youtu.be/K45mb9zjaxY> (Consulté le 11 novembre 2020).

⁹ Un homme seul sur scène, entouré de milliers de personnes, devant un podium immaculé habillé de haillons et masqué d'une multitude de facettes plastifiées blanchâtres jouant du piano sur une machine au fonctionnement énigmatique pour le spectateur a tout d'une scène surréaliste qui interroge autant sur l'artiste que le public.

au moins un instrument et un musicien (considérons la voix comme un instrument dans ce cas précis). Dans le cas de l'échantillonnage phonographique les outils nécessaires sont plus nombreux, et les étapes de production le sont également. Tout d'abord, l'enregistrement doit précéder à l'échantillonnage. Ensuite, l'action nécessaire à la pratique d'échantillonnage ne se limite pas à la maîtrise du frottement de l'archet sur l'instrument, ou de l'articulation de ses doigts sur le clavier mais à l'obtention des phonogrammes à échantillonner et à leur (ré)organisation temporelle. Lors d'une rencontre que nous avons eue avec Prince Paul (Paul Huston de son vrai nom, 1967), producteur du groupe hip-hop mythique des années 80 « De La Soul », celui-ci évoque la manière d'obtenir des phonogrammes à son époque. Selon lui, les jeunes qui voulaient produire de la musique hip-hop parcouraient les artères de New York en vélo pour écouter les musiques diffusées dans les habitations. Chaque fois qu'une musique digne d'intérêt était entendue, les jeunes compositeurs de hip-hop s'arrêtaient, demandaient les références de la chanson et allaient au disquaire pour se procurer les vinyles ou les disques compacts dans lesquels la chanson était présente¹⁰. Même si, cette pratique a beaucoup changé dans les années suivantes – sa démarche reste la même : que ce soit sur Youtube ou chez le disquaire, la pratique d'échantillonnage nécessite l'obtention d'échantillons. Cependant, dans l'exemple de Prince Paul, cette obtention sous-entend la nécessité du passage des échantillons du cadre privé, par l'écoute isolée dans les salons des auditeurs, au cadre public par la diffusion des échantillons dans la musique hip-hop en concert ou autre forme de performance. À l'aube des années 2020, internet et la diffusion des musiques sur les plateformes de streaming permettent un glissement du privé vers le public (et vice et versa) de façon extrêmement fluide. En effet, après l'avènement d'internet, les compositeurs de musique hip-hop rencontrés en entrevue au cours de cette étude sont formels, la plupart des sons échantillonnés proviennent des plateformes d'hébergement en ligne (Youtube principalement). Cette tendance ouvre évidemment la question des droits de reproduction dans la mesure où les artistes peuvent se retrancher derrière l'idée de l'accès à des musiques libres de droit parce qu'elles sont disponibles gratuitement, ce qui n'est pas nécessairement le cas. Lors d'une entrevue que nous avons menée à Paris en 2019, Éric Najjar, né en 1990, compositeur et producteur de musique hip-hop à Paris depuis 2010,

¹⁰ Propos recueillis par l'auteur lors de la conférence « Golden Age Hip-hop » à l'Indiana University, Jacobs School of Music, février 2019. Lien consultable : https://media.dlib.indiana.edu/media_objects/qj72pc84k (consulté le 07 novembre 2020).

s'exprimait sur l'échantillonnage de musique classique et son accès sur internet : « Je n'en ai pas fait énormément mais ça m'est arrivé de réutiliser du Chopin, parfois sans même savoir ce que j'échantillonnais. J'allais sur Youtube et je fouinais un peu, en naviguant de vidéo en vidéo, extrayant le contenu audio en dépit de la qualité sonore assez mauvaise ». La facilité d'accès et la quantité incroyable de musique sur la toile sublime ce passage du public au privé tout en réduisant l'importance du contexte musical de ces musiques. Le fait que les musiques réutilisées appartiennent au monde classique ou non, semble anecdotique pour Najjar, ce qui remet en question l'aspect symbolique de cette pratique. Si toutefois, un symbolisme perdure derrière la pratique d'échantillonnage de musique classique c'est plus pour les qualités sonores de l'échantillon (l'aspect orchestral et instrumental) que pour ses qualités de témoin d'une époque ou d'une esthétique classique¹¹. Quoiqu'il en soit, comme lorsque Prince Paul dévalait les rues de New York à la recherche des musiques qu'écoutaient les habitants, les nouveaux producteurs de musiques hip-hop parcourent les serveurs numériques à la recherche d'échantillons musicaux. Ces affirmations venant de deux compositeurs de hip-hop montrent aussi et surtout les différences « d'affordances » entre les différentes pratiques d'échantillonnage¹². Ces « possibilités d'action », sont extrêmement variées pour les échantillonneurs qui peuvent s'approprier quasiment n'importe quelle source sonore.

Lors de notre enquête de terrain nous avons rencontré divers acteurs du hip-hop dans différents lieux. Les expériences les plus marquantes concernant les prises de ces acteurs sur les outils de composition ont eu lieu en studio. Pendant une session de composition, nous observions Laszlow Levasseur-Molnar (connu sous le pseudonyme de « Jacques Pastel ») et Antonin d'Amours (autonommé « Ceos »), deux jeunes compositeurs de musique hip-hop montréalais, qui s'affairaient devant leur écran d'ordinateur pour trouver l'inspiration pour une nouvelle mélodie. Antonin pris alors un contrôleur MIDI et, choisissant un son virtuel de violoncelle, laissait aller ses doigts sur le clavier. À ce moment là nous l'avons vu imiter, sur un clavier totalement impropre à en restituer le geste, un mouvement de *vibrato* sur des touches en plastiques qui ne

¹¹ Nous reviendrons sur ce point plus tard.

¹² Le terme « affordance » renvoie ici aux possibilités d'action de la pratique, autrement aux outils, et instruments permettant de la mettre en œuvre.

pouvaient restituer sur le plan sonore seulement la hauteur de la note et sa vitesse¹³. Quelques semaines après avoir vu cette scène, nous accueillions Antonin pour lui soumettre notre questionnaire et recueillir ses réflexions concernant l'échantillonnage de musique savante dans le hip-hop. L'idée qu'il ait imité un *vibrato* avec un son de violoncelle était d'un grand intérêt pour notre étude et nous nous devions de le questionner sur l'intention musicale qu'il eut à ce moment précis. Voici la réponse qu'il m'a formulé durant notre échange :

En fait, dans la musique ce que je préfère c'est la chaleur et surtout dans la vie, personnellement, mon bonheur c'est de jouer, de jouer de la musique. Sur un piano avec des touches en plastique ou non. [À ce moment-là] je ne sais pas, inconsciemment, j'essaie de rajouter une couleur à un instrument qui n'en a pas initialement dans son modèle électronique. J'ai beaucoup joué sur des instruments récupérés d'assez mauvaise qualité dans ma famille, chez mes oncles, chez mon grand-père. J'avais mis la main, quand j'étais enfant, sur un[e] balalaïka et je me souviens appuyer sur les cordes pour ajouter un *vibrato*, j'aime ça rajouter une vraie émotion, pour qu'on ressent que c'est un vrai humain qui joue. Ça m'aide à avoir plus de fun aussi lorsque je compose. Il me semble en plus que, ce jour-là, c'était un violoncelle que je contrôlais avec le petit clavier de piano du MPK. Et j'entends beaucoup ce que je fais dans ma tête avant de le faire, alors imiter un *vibrato* par le geste c'était logique. Même si je savais que l'instrument que j'avais sous la main ne pouvait retranscrire ce geste.

Ce témoignage donne un exemple de prise sur un outil numérique par un acteur du hip-hop ayant eu des expériences en tant qu'instrumentiste. Ainsi, Antonin décrit comment ses repères instrumentaux, c'est-à-dire ses façons de s'accaparer l'instrument, influencent son rapport à l'outil. Cet exemple montre aussi la plasticité de la prise que peut avoir un acteur sur un outil de composition en fonction de son milieu social, son éducation musicale, sa formation ou ses expériences. Il est aussi intéressant car il fait résonner ce rapport à la musique instrumentale dans la production de musique électronique. Même s'il ne s'agit pas ici d'échantillonnage de musique classique, les repères d'Antonin étaient imprégnés d'une pratique d'un instrument renvoyant au style classique : le violoncelle.

Nous l'avons compris, le rapport de l'acteur à l'objet peut nous renseigner sur la place qu'occupe la musique classique dans la prise des acteurs hip-hop sur celle-ci. Mais puisque l'acteur peut

¹³ Terme utilisé pour définir la dynamique d'un son, l'intensité avec lequel il est joué en MIDI sur une échelle croissante de 128 valeurs numériques.

personnaliser entièrement l'interface de l'outil, il est difficile de prévoir en quoi la prise de l'acteur pourrait nous renseigner sur la position de la musique classique dans cette pratique de production. Celle-ci étant dépendante de chaque acteur, il y aura autant de prises que de compositeurs hip-hop. Alors, concentrons nos efforts sur le rapport inverse : de l'objet vers l'acteur et demandons-nous comment l'outil peut solliciter l'usage de musique classique dans la production électronique.

4.2. De la publicité au « MPC » : comment le classique fait vendre

Parmi les hypothèses que nous avons émises qui anticipent les possibles raisons ayant poussé les compositeurs de hip-hop à utiliser de la musique classique, il y a celle de l'emploi de musique classique comme moyen de conférer du prestige. Cette hypothèse était formulée en considérant que le choix de faire usage de musique classique ou non était propre aux musiciens. Et si ce choix n'était pas le leur mais plutôt celui des compagnies vendant du matériel audio ayant fortement suggéré et orienté le choix des compositeurs ? Le prestige n'est-il pas, avant toute chose, un argument de vente ?

La période qui nous intéresse se situe entre 1982 et 2022 et durant ces années le marché de l'appareillage audio est en plein essor¹⁴. Ponctué chaque année par la foire du NAMM (National Association of Music Merchants Show), le marché des instruments électroniques est divisé entre de très nombreuses compagnies : Akai, Arturia, Roland, Presonus, Fairlight, Emu-System, Audio-technica, Zoom, Novation, Native Instruments, etc. Dans cet océan de possibilités sonores, le créateur doit choisir quels sont les appareils qui vont au mieux servir ses choix artistiques. En réponse, les compagnies doivent proposer la meilleure stratégie marketing pour engendrer le maximum de ventes. Les compagnies doivent alors axer leur campagne publicitaire sur le son, la diversité des possibilités techniques (affordances), les effets ou la qualité des matériaux utilisés.

¹⁴ Le *NAMM* a été fondé par cinquante-deux membres de la National Piano Manufacturers Association of America en 1901. En 2015, l'association (renommée depuis) compte pas moins de 10 000 membres. <https://www.namm.org/about/timeline>

La musique instrumentale sera mise en avant dans les campagnes publicitaires pour venir démontrer la qualité sonore des instruments électroniques. C'est ainsi que nous retrouvons l'argument instrumental au centre des campagnes publicitaires des appareils électroniques de production musicale (synthétiseurs, échantillonneurs et séquenceurs). En 1982, Roland, compagnie japonaise d'instruments de musique électronique, présente dans une campagne de publicité deux de ses synthétiseurs phares : le TR-606 « drumatix » et le TB-303 « Bassline », respectivement un synthétiseur de batterie électronique et de basse. Pour mettre en valeur la qualité et la fidélité de ces sons, Roland fait campagne à partir d'un visuel de deux instruments une guitare basse et une batterie acoustique¹⁵. L'évocation des instruments est ici utilisée pour ce qu'elle représente aux yeux de la clientèle en tant que symbole de la pratique musicale. Montrer que l'appareillage électronique de la musique garde un lien avec de « vrais » instruments de musique permet de faire appel à une notion qualitative de la pratique et de lier celle-ci à un héritage musical. Ce lien au monde instrumental et à son héritage va d'ailleurs être renforcé au cours d'autres campagnes publicitaires dans les années 80 pour faire appel au monde de la musique orchestrale. C'est ce que nous retrouvons à travers la campagne publicitaire pour le synthétiseur de la compagnie ARP le Omni-2 en 1978¹⁶. Dans cette publicité (fig. 12) nous pouvons lire le slogan : *“It'll turn your rock and roll band into a rock and roll orchestra”*¹⁷ et voir comme visuel promotionnel une scène sur laquelle un groupe de rock trône devant une rétroprojection d'un orchestre.

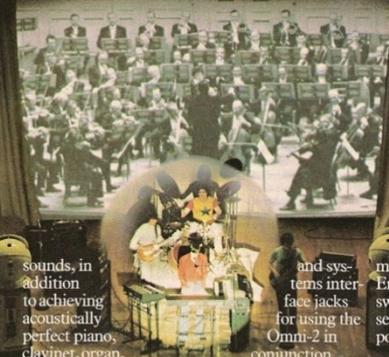
¹⁵ Voir Annexe, Figure 2.

¹⁶ Voir Annexe 1, Figure 3.

¹⁷ « Il transformera votre groupe de rock'n'roll en orchestre de rock'n'roll. » (Traduction faite par l'auteur).

Scanned by retroayntheads.blogspot.com

The Arp Omni-2. It'll turn your rock and roll band into a rock and roll orchestra.



We've taken the famous sound of the Arp String Ensemble and added a whole orchestra to it: bass, piano, clavinet, woodwinds, a brass section, and more. All in one amazing instrument, the polyphonic Arp Omni-2.

The Omni-2 combines a pre-set string section with a variable synthesizer and a separate bass section. The string section is an improved version of the popular Arp String Ensemble, with an even truer string voicing. The variable synthesizer section enables you to invent stunningly original synthesized

sounds, in addition to achieving acoustically perfect piano, clavinet, organ, brass, and woodwind voicings.

It's completely polyphonic. You can make all sorts of sound combinations work simultaneously: bass and brass; bass and strings; strings, horns, and brass ... you name it. And you can play the Omni-2 in stereo, making the strings come from one side of the stage, piano from the other, and bass from the middle, for example. The Omni-2 has an XLR jack for studio work,

and systems interface jacks for using the Omni-2 in conjunction with other Arps.

And like other Arps, the Omni-2's new variable control panel graphics are faster to read and understand for better live performance. Arp Human Engineering has made switching in the pre-set section faster and more positive.

See and hear the Omni-2 at your nearest Certified Arp Dealer. The Omni-2 gives you a lot of instruments for a lot less money than you'd expect.



ARP

Arp Instruments, Inc., 45 Hartwell Avenue, Lexington, Mass. 02173

Figure 16. — Publicité pour le “Arp Omni-2 Advertising” parue dans Contemporary Keyboard, mars 1978, p. 50.

La musique classique est utilisée par les publicitaires comme un élément appréciable, une référence à la perfection, au « bon » goût. Invoquer la musique classique brandit l'illusion selon laquelle le consommateur va accéder à l'excellence musicale et au monde du bon "goût" grâce à l'objet vendu sur ces publicités. Le produit devient alors le symbole nécessaire à l'élévation qualitative de la production musicale. Cet appel au goût des consommateurs par les compagnies

publicitaires n'est pas un exemple isolé. Les publicités du Roland RS-505 en 1979¹⁸ : « *It Starts as a Symphony Orchestra*¹⁹ » ou celle des synthétiseurs de Sequential Circuits Inc. en 1984²⁰ : « *Your Personal Orchestra*²¹ » en attestent. À chaque fois, le champ lexical utilisé vante les mérites de l'appareil présenté en rapprochant ses capacités sonores à celles de l'orchestre. Dans la publicité du RS-505 nous pouvons lire : « Le Roland RS-505 vous permet d'orchestrer vos musiques à travers plusieurs couches d'éléments symphoniques. Les bois, les cuivres, les cordes et les basses viennent à la vie avec une incroyable richesse et brillance ». Ces publicités s'accordent avec l'idée généralement admise que l'orchestre est, en occident, le « roi » des instruments et qu'être comparé à lui constitue un gage de qualité. Bien entendu les synthétiseurs ne sont pas les seuls appareils dont la promotion sur le marché a été pensée à travers le prisme de la musique orchestrale. Les échantillonneurs – nécessaires à la pratique qui nous intéresse – ont, eux aussi, été vendus comme des appareils « héritiers » de la musique savante.

Le premier appareil qui attire notre attention a été conçu par la compagnie Fairlight. Et pour cause, nous avons déjà évoqué ce nom notamment car un de leur modèle, le Fairlight CMI, possède dans une de ces banques d'échantillons pré-enregistrées le fameux « ORCH5 », échantillon d'un accord issu de *l'Oiseau de Feu* de Igor Stravinsky²². Cet appareil marque le début de notre corpus et en fait donc un exemple particulièrement intéressant surtout si on considère la campagne publicitaire développée autour de cet appareil. Voici le texte de la publicité :

« L'orchestre au rabais ? Imaginez votre propre orchestre. Ou juste un instrument offrant tout autant voire plus de potentiel de création. Ridicule, dites-vous ? Pas si vous possédez un *Fairlight Computer Musical Instrument*. Un concept tellement révolutionnaire que ces capacités sont uniquement limitées par votre imagination ! » (figure 13).

¹⁸ Voir Annexe 1, Figure 4.

¹⁹ « Ça commence comme un orchestre symphonique. »

²⁰ Voir Annexe 1, Figure 5.

²¹ « Votre orchestre personnel. »

²² Échantillon ayant d'ailleurs été utilisé par Afrika Bambaataa dans son titre « *Planet Rock* » en 1982. Voir chapitres précédents. Nous pouvons voir les différents branchements d'entrée audio de l'instrument dans l'Annexe 1 cela donne une bonne idée de ce qu'il était possible d'échantillonner ou non avec cete appareil.

L'orchestre est l'argument de vente principal : la capacité de l'appareil à rejouer n'importe quel son lui permet également d'échantillonner des musiques orchestrales. La mise en page de la publicité est d'ailleurs centrée sur l'image d'un orchestre en pleine représentation. Le Fairlight CMI étant un des premiers appareils permettant de faire de l'échantillonnage sur le marché, la compagnie a même envisagé durant cette campagne publicitaire de fournir une cassette audio avec quelques extraits des échantillons et sons présents dans l'appareil. En plus de se présenter comme un outil nécessaire à la reproduction du son d'orchestre, l'appareil est présenté également comme un outil d'exploration sonore permettant d'échantillonner tout type de son n'étant jusqu'alors pas considéré comme musical²³.

²³ Comme indiqué dans la publicité et l'Annexe 1.

Orchestra for sale?



Imagine your own orchestra. Or just one instrument that offers even greater creative potential.

A ludicrous proposition? Not if you owned a Fairlight computer musical instrument. A concept so revolutionary that its capabilities are limited only by your own imagination!

The Fairlight is the first true sound manipulator, the ultimate sound effects generator and perhaps the most comprehensive musical instrument ever conceived. Its many features include a powerful sound sampling capability which allows the Fairlight to capture and play any sound at all – even sounds not previously considered as musical.

The Fairlight may be played live or programmed to play itself using the unique Music Composition Language, a facility that opens new horizons of musical expression.

Yet it's simple to play, easy to set up and designed to expand with your needs. And it's being used right now by many of the world's top musicians.

Naturally we wouldn't expect you to believe all these claims without hearing the Fairlight yourself. So send for the demo tape – only \$1.

FAIRLIGHT CMI 



Yes, I'm through playing with toys. Enclosed is my \$1. Send me the Fairlight demo tape as soon as possible!

Fairlight Instruments USA
1616 Butler Avenue
West Los Angeles California 90025
Telephone Suzanne on (213) 478 2414

Name _____
Address _____
Zipcode _____
Telephone _____

CK.2.81.FH1

Figure 17. – Publicité pour le “Fairlight CMI” « Orchestra for sale? » parue dans Keyboard Magazine, février 1982, p. 15.

Devant ces représentations des instruments de musique électronique nous sommes en effet en droit de nous poser la question du rôle de ces campagnes publicitaires sur la production musicale. En faisant appel au goût et à la valeur culturelle associée, les compagnies publicitaires inscrivent la musique classique comme fondement d’une culture musicale légitime par excellence. Les

publicitaires des années 80 ont forgé une image des appareils électroniques au plus proche de la tradition de la « grande » musique occidentale. Il est fort probable que ces campagnes ont favorisé et entretenu un imaginaire commun selon lequel la musique classique représente le sommet de la culture musical.

Distillée dans l'évocation de la grandeur culturelle de la musique classique, l'association entre musique électronique et musique instrumentale est également mise en avant dans les publicités à travers la représentation des instruments²⁴. Il apparaît alors bien plus facile de démontrer que ces appareils ont, à leur début, eu tout intérêt à se rapprocher de l'ergonomie d'instruments acoustiques pour justifier leurs sonorités. Cependant, il apparaît bien plus facile de transposer une pratique percussive dans le monde numérique qu'une pratique de frottement des cordes par l'archet par exemple²⁵. C'est pour cette raison que le présent chapitre se poursuivra en se limitant à l'évolution d'un type d'appareil précis et spécialisé dans l'usage percussif. Faire le parcours chronologique de l'évolution d'un modèle d'échantillonneur nous permettra de voir comment celui-ci a répondu à la demande du marché musical et comment ses « plis » ont pu influencer la prise qu'ont eu les acteurs du hip-hop sur l'échantillonnage.

Le modèle qui va nous intéresser est le « MPC » de la compagnie japonaise Akai fondée en 1929. Ces trois lettres – devenues célèbres dans le hip-hop – ont été celles utilisées par Akai pour désigner un modèle d'échantillonneur apparu en 1988. Elles renvoient respectivement à l'appellation : *Musical Production Center* (centre de production musicale). Toute personne qui s'intéresse à la musique hip-hop a déjà vu ou entendu parler de ces trois lettres tant l'appareil est omniprésent sur le marché. Sa notoriété est telle qu'on retrouve une version de l'échantillonneur (à savoir le 3000) au musée national de l'histoire et de la culture afro-américaine du célèbre Institut Smithsonian dans la capitale américaine à Washington DC. L'appareil est présenté au côté d'un synthétiseur de la compagnie Moog (la première version du « *Voyager* ») dans la collection ayant appartenu à J Dilla, de son vrai nom James Dewitt Yancey (1974-2006),

²⁴ « TR-606 Drumatix, TB-303 Bassline ». *Keyboard Magazine*, avril 1982, couverture. « Arp Omni-2 Advertising ». *Contemporary Keyboard*, mars 1978, 50. « "Orchestra for sale ?" Fairlight CMI », février 1982, 15.

²⁵ Comme le suggérait d'ailleurs Lionel Fabert, au sujet des compétences des compositeurs hip-hop, au début de ce chapitre.

compositeur, producteur, disc-jockey, chanteur et rappeur natif de Détroit. La collection est exposée en ligne sous l'appellation « *J Dilla's Distinctive Sound*²⁶ », sous-entendant ici que de tels instruments ont bien eu une influence sur la production de l'artiste. L'histoire de la grande famille des MPC a déjà été parcourue plusieurs fois notamment par de nombreux fan-sites sur l'audio et d'autres instruments de musiques électroniques²⁷. Notre proposition est de parcourir cette histoire en étudiant plus précisément les aspects ergonomiques de l'instrument et l'influence potentielle de ceux-ci sur l'échantillonnage de musique savante.

²⁶ Consultable en ligne ici : <https://nmaahc.si.edu/explore/stories/collection/j-dillas-distinctive-sound> (consulté le 26 novembre 2020).

²⁷ Par exemple sur *Sounds for Samplers* : <https://www.akaimpc.com/sitemap.html> , <https://www.traxmag.com/lhistoire-tourmentee-de-la-mpc-la-machine-qui-a-redefini-la-production-musicale/> , ou encore : <http://koncretmusic.blogspot.com/2015/10/akai-mpc-histoire-dune-legende.html>

4.3. Vers une hégémonie de l'échantillonneur dans le hip-hop : un « accident historique »

MPC

MPC ELECTRONICS LTD.
THE GABLES, STATION ROAD, WILLINGHAM, CAMBS CB4 5HG
TEL. WILLINGHAM (0954) 60264 (24HR)

ALL BRITISH MADE

▼ THE **AMAZING KIT** AS SEEN ON TOMORROW'S WORLD PUTS THE MUSICIAN BACK INTO DRUMS MACHINES. NOW EVEN BETTER VALUE AT **RRP £149.95**

THE CLAP
AS HEARD ON MANY TOP 20 RECORDS. THE BEST CLAP SOUNDS AROUND AND ONLY **RRP £69.95**

THE SYNKIT
◀ GIVES YOU SYNDRUM & A WIDE VARIETY OF OTHER SOUNDS WIDELY ACCLAIMED

ALSO AVAILABLE: **THE TYMP** GIVES YOU ALL THE SOUNDS OF A PEDDLE TYMPANI RANGE AT YOUR FINGERTIPS **RRP £59.95** AND A **POWER PACK** FOR THE KIT & ACCESSORIES **RRP £19.95**

THE **BASS DRUM** HI-HAT PEDAL FOR THE KIT. **£29.95**

FOR FURTHER DETAILS OF THE ABOVE AND YOUR LOCAL DEALER, PHONE MPC ELECTRONICS ON 0954-60264 (24 HRS)

"LET YOUR FINGERS DO THE DRUMMING"

Figure 18. – Publicité pour "The Kit" parue dans Electronics & Music Maker magazine, December 1983.

À Cambridge, en 1981, Michael Coxhead crée MPC Electronics (cette compagnie n'a en commun avec la firme japonaise que l'acronyme). Les trois lettres « MPC » renvoient ici non pas à « *Music Production Center* » mais à *Music Percussion Computer*. La compagnie propose des instruments de percussions électroniques se rapprochant de boîtes à rythme à base d'échantillons. Le premier modèle du nom, introduit en 1981 avec le lancement de l'entreprise, s'appelle « The Kit » (figure 14). En termes d'apparence matérielle et d'ergonomie celui-ci arbore l'apparence d'un jeu de batterie acoustique en reproduisant les différents toms de la batterie. Fait intéressant ici, l'appareil veut conserver les « plis » de l'instrument acoustique. La

proposition de la compagnie est de conserver la spatialisation gestuelle du batteur et de l'adapter au matériel électronique en reproduisant schématiquement les différentes parties de l'instrument. Cette proposition vient d'un concepteur et *designer* travaillant avec MPC Electronics : Clive Button.

Scanned by retrosynthads.blogspot.com

PLAY WHAT YOU FEEL SEE WHAT YOU PLAY



The **Music Percussion Computer** is a fully dynamic, touch-sensitive playable and programmable electronic rhythm instrument. The MPC's sophisticated microelectronics provide a whole new range of percussion sounds playable in real time with drumsticks and programmable through its own on-board microprocessor. And the MPC's one-of-a-kind interface system with the *Timex Sinclair 1000 personal computer produces a clear graphic display for composing, building rhythm tracks or just learning the drums.

Designed and manufactured in England, the MPC is a combination drum kit, rhythm sequencer, mixer and computer. Its eight drum pads are made of high-impact ABS plastic and respond to all of the dynamic nuances of a drummer's sticking technique, producing the warm, contemporary sound of a studio drum kit.

The snare pad features adjustable Pitch, Decay and "Snare" Noise controls. Four tunable tom pads provide a complete array of high and low tom sounds with fully adjustable Bend, "Skin" Noise, Pitch and Decay. These same controls on the bass drum, cymbal and open or closed hi-hat (which also has a Tightness control) let you tune in single or double-headed drums and large or small cymbals with various rates of timbre and attack. All tuning adjustments can be made in the recording and playback modes.

The MPC's Mixer section has separate output and level controls for discrete signal processing and multitrack recording. The Master Mix output pans the drum sounds into a stereo image, recreating the sound of a real drum kit.

Housed in its own road-ready flight case with mic stand adapter, the MPC's 16 key on-board microprocessor can record; play back; control tempo, bar length and time signatures; add accents and program sequences with up to 199 possible entries. The performer can also play the MPC manually *along with* the internal memory to add rolls, fills and other variations.

Interfacing the MPC with the Timex T/S 1000™ computer allows you to expand the memory capability up to 26 bars, with up to 20 beats per bar. This lets you write or delete any beat or bar and store or recall any rhythm program. Complete rhythm tracks can be loaded onto cassette for future use. The MPC's exceptional flexibility means you can use drumsticks or the computer keyboard (or both) to add accents, shorten measures and play anticipated beats. Each MPC comes with a pre-recorded cassette of complete rhythm tracks to help familiarize you with the unit.

The Music Percussion Computer's synchronization facilities can be used to link up with tape recorders, synthesizers, computers, sequencers and other electronic effects. All of which adds up to an unlimited number of performance and programming options that let you play what you feel and see what you play.

For more information, send \$1.00 for the MPC brochure. Exclusive U.S. Distribution by On-Site Energy Music Group, Dept. K, 3000 Marcus Ave Suite 2W7, Lake Success, NY 11042 (516) 775-5510

MPC

*Timex is a registered trademark of the Timex Corporation.
*Sinclair is a registered trademark of the Sinclair Research Corporation.

Figure 19. – Publicité pour le "The Music Percussion Computer" ancêtre du MPC, « MPC Electronics Music Percussion Computer "Play What You Feel..." », parue dans Keyboard Magazine, décembre 1983.

En 1982 apparaît le deuxième fruit de la collaboration entre Michael Coxhead et Clive Button : le MPC (figure 15). Cet appareil n'est pas un échantillonneur à proprement parler mais plutôt une boîte à rythmes à base d'échantillons. Cela sous-entend donc que l'échantillonnage tel que nous l'étudions n'est pas encore possible (les échantillons étant pré-stockés dans l'appareil, sans en permettre la création de nouveaux). Son appellation « *Computer* » présente dans le sigle de trois lettres relève du fait que l'appareil est conçu pour fonctionner avec les premiers micro-ordinateurs de maison. L'écran de l'ordinateur permettait alors de savoir quel programme de batterie est joué et de sélectionner ses échantillons dans les banques prédéfinies de l'appareil (comme l'indique le slogan publicitaire « *Play what you feel, See what you play* »). L'instrument adopte aussi, sous la griffe de Clive Button, une grille de boutons (2 x 4) permettant de jouer les échantillons d'une toute autre façon. Nous nous éloignons alors de la configuration matérielle d'un instrument acoustique pour nous rapprocher d'une nouvelle ergonomie typiquement numérique. Il y a là un premier virage, l'avènement de nouveaux « plis » sur l'outil. La forme particulière de celui-ci va engendrer la nécessité de nouveaux repères de la part des pratiquants et donc d'une nouvelle prise.

Roger Linn est un musicien, guitariste, passionné par l'électronique et les pédales d'effets. Durant les années 70, après s'être renseigné sur le fonctionnement de l'échantillonnage (qui à l'époque se faisait principalement sur bandes magnétiques), il a l'idée de créer une machine permettant de rejouer électroniquement des échantillons de percussions. La mémoire vive étant particulièrement onéreuse et limitée à cette période, Roger Linn sait qu'il va devoir faire des concessions sur la qualité du taux d'échantillonnage. À la suite d'une rencontre avec Stevie Wonder, Linn fait essayer un de ses prototypes disposant d'un écran d'ordinateur en guise de contrôle. Stevie Wonder, bien qu'aveugle, décide quand même d'essayer l'instrument pour mieux le comprendre. C'est alors que Linn a une révélation : son appareil est bien un instrument à part entière²⁸. N'étant lui-même pas percussionniste, Linn élabore un système permettant de capter la force avec laquelle l'instrumentiste appuie sur des boutons en plastique pour faire jouer des échantillons sonores stockés dans l'instrument à différentes intensités. Le fait que Linn ne soit

²⁸ Nicolas Prouillac et Arthur Scheuer. « Le plus grand créateur d'instruments contemporain se raconte ». *Ulyces, Trends*, 3 avril 2015. <https://www.ulyces.co/admin/le-plus-grand-createur-instruments-contemporain-se-raconte-roger-linn-mpc/>.

pas un percussionniste est important car cela démontre la démarche purement fonctionnelle de l'aspect percussif de l'instrument. Il n'était pas question pour Linn d'imiter les toms de la batterie et donc il y avait place à un nouvel agencement des éléments percussifs sur l'appareil loin de la disposition de l'instrument acoustique. Après avoir discuté de son idée avec ses amis et avoir montré les plans de son prototype, plusieurs de ses proches lui conseillent de créer sa propre compagnie²⁹. C'est ainsi qu'il créera sa compagnie en 1979 et l'inaugurera avec la sortie de la boîte à rythmes Lm-1 (commercialisée de 1980 à 1983). S'en suivra plus tard la sortie du LinnDrum en 1982 puis du Linn9000 en 1984³⁰. La société fait finalement faillite en 1986, un échec que Linn expliquera en entrevue par le fait qu'il était d'abord et avant tout un musicien et finalement un très mauvais entrepreneur³¹. Peu de temps après la faillite, Linn est contacté par la compagnie japonaise Akai pour travailler sur la conception de ses futurs instruments. La compagnie apportant son savoir-faire entrepreneurial à l'expertise de Linn, la collaboration aboutit finalement à la création du premier MPC (cette fois et définitivement : *Music Production Center*) : le MPC60 en 1988.

Le MPC60 (comme tous les autres MPC de la firme japonaise) est un appareil de production musicale réunissant trois fonctionnalités principales³² : un séquenceur MIDI, un séquenceur d'échantillons et un échantillonneur. Le terme « séquenceur » renvoie à la capacité qu'a l'appareil de pouvoir enregistrer et rejouer des boucles (ou *loops* en anglais) ; que ceux-ci soient des successions de signal de contrôle (comme le MIDI) ou d'échantillons (plus souvent utilisé pour jouer des accompagnements rythmiques). C'est tout ces paramètres que nous allons appeler « les plis » de l'appareil. Il est important de définir ces ensembles de paramètres puisque c'est précisément ceux-ci qui vont déterminer la matérialité de l'instrument et donc, par prolongation, l'influence de celle-ci sur la pratique d'échantillonnage savant. La matérialité de l'appareil constitue un cadre analytique dans lequel mener notre réflexion.

²⁹ Propos recueillis dans l'entrevue effectuée par la compagnie Sweetwater Sound. : <https://www.youtube.com/watch?v=6UEB3uD-PC8> (consulté le 04 décembre 2020).

³⁰ Tous les appareils mentionnés ici sont détaillés sur le site officiel de Roger Linn : <https://www.rogerlinndesign.com/about/about-museum> (consulté le 04 décembre 2020).

³¹ Propos recueillis dans l'entrevue effectuée par la compagnie Sweetwater Sound. (7min00) : <https://www.youtube.com/watch?v=6UEB3uD-PC8> (consulté le 04 décembre 2020).

³² Ibid. (Tel qu'indiqué par son créateur à 7min55).

Sampler: Up to 26 seconds sample time at 18 kHz bandwidth (40 kHz sampling rate) • Special enhanced 12 bit format for very low noise • 16 simultaneous voices • 32 drums • Dynamic sensitive drum pads • Stereo mixer and echo send mixer • Sample editing.

Sequencer: 60,000 notes • 99 sequences • 99 tracks • Tape recorder-style operation • 2 record modes—record or overdub • Looping in record • Instant-playback timing correction • Shuffle • Full-screen step edit • Insert/delete bars • Copy/merge tracks • Edit loop • Timing shift • Song mode • Tempo changes • Meter changes • Pressure-sensitive note repeat • 4 independent Midi outputs.

Sync interface: SMPTE • Midi Time Code • Song Position Pointer • Sync to ¼ notes • SMPTE chase.

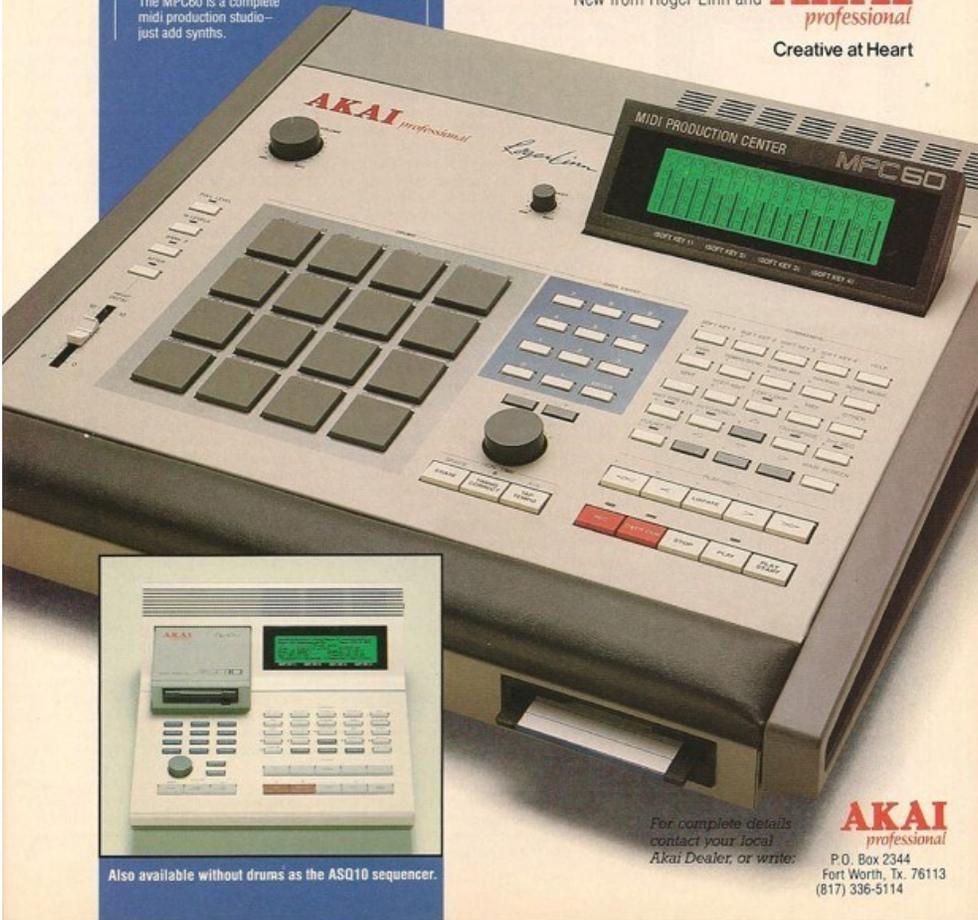
Features: 320 character LCD with graphics • 3½" disk • Built-in electronic reference manual in HELP key • Very fast to learn and use • And much, much more.

The MPC60 is a complete midi production studio—just add synths.

A MIDI PRODUCTION STUDIO IN A BOX

The MPC60
Integrated Sampling Drum Machine,
Sequencer, and SMPTE Interface

New from Roger Linn and **AKAI professional**
Creative at Heart



The image shows the AKAI MPC60 MIDI Production Center, a large, beige-colored device with a 3.5-inch floppy disk drive on the left side. The front panel features a 4x4 grid of 16 dark grey drum pads, a central control knob, and a large LCD screen displaying a green graphical interface. To the right of the screen is a control panel with numerous buttons and a smaller knob. The AKAI logo and 'MPC60' are printed on the top surface. An inset image in the bottom left corner shows the MPC60 without the drum pads, labeled as the ASQ10 sequencer.

Also available without drums as the ASQ10 sequencer.

For complete details contact your local Akai Dealer, or write:

AKAI professional
P.O. Box 2344
Fort Worth, Tx. 76113
(817) 336-5114

Figure 20. – Publicité « A midi production studio in box » pour le "MPC60", parue dans Keyboard Magazine, février 1988, p. 132.

La figure 16 nous montre l'apparition d'une grille de 16 boutons disposés en quatre rangées (4 x 4). Cette conception assure une disposition limitant la distance entre chacun des boutons et permet de couvrir tout les possibles sons d'un ensemble de batterie. De plus, utiliser quatre rangées et quatre colonnes permet l'exploitation d'une grille compacte autorisant une visualisation plus rapide, facilitant la mémorisation des emplacements des échantillons et le découpage de ceux-ci. L'architecture de l'appareil est définie par son créateur comme simple et facile à prendre en main. C'est cette facilité ergonomique que Linn juge responsable de l'essor de son instrument dans le milieu hip-hop qu'il formulera comme un « accident historique fortuit »³³. Par ailleurs, il définit le séquençage à travers sa machine plus comme un processus mathématique que comme une pratique nécessitant un savoir musical³⁴. Dans une autre entrevue, il ajoute :

La MPC a été une véritable révolution dans le rap. À l'époque, le terme « hip hop » désignait plus volontiers la culture évoluant autour de la musique. Paradoxalement, je travaillais tellement que je n'avais pas le temps de m'intéresser aux dernières évolutions musicales. Mais quoi qu'il en soit, ce phénomène m'a grandement surpris, et ce qui m'a surpris plus encore, c'est que les gens voulaient utiliser la MPC60 pour sampler autre chose que des sons de batterie. J'étais notamment frappé par le fait qu'ils samplaient des boucles d'enregistrements musicaux entiers. En 1988, lorsque la MPC est sortie, je n'imaginai pas un seul instant avoir un tel impact sur un courant musical, [...]³⁵.

L'usage de l'échantillonnage tel que nous le connaissons dans le hip-hop avec la musique classique par exemple est, aux yeux du concepteur, un détournement de sa machine. En effet, lui-même avait conçu le MPC et les appareils précédents comme des instruments électroniques capables de reproduire des sons de batterie³⁶. Autrement dit, Linn n'avait pas anticipé la prise des acteurs hip-hop sur sa machine. Il n'était lui-même que concepteur des plis de l'outil mais n'avait pas d'informations particulières sur les repères des acteurs hip-hop. L'échantillonnage en hip-hop est, de ce point de vue, le fruit d'une nouvelle prise, elle-même issue de la rencontre de la matérialité de l'outil et des repères novateurs des compositeurs.

³³ Selon Roger Linn : « *A lucky accident of timing* », *Ibid.*, (8min41).

³⁴ *Ibid.*, (9min18).

³⁵ Nicolas Prouillac, et Arthur Scheuer. « Le plus grand créateur d'instruments contemporain se raconte ». *Ulyces, Trends*, 3 avril 2015. <https://www.ulyces.co/admin/le-plus-grand-createur-instruments-contemporain-se-raconte-roger-linn-mpc/>.

³⁶ Le dernier modèle de la première compagnie de Roger Linn, le Linn9000, possédait d'ailleurs déjà l'architecture de boutons que nous pouvons retrouver sur les MPC à l'exception près que la grille était plus large et moins haute : elle ne possédait que deux rangées de six boutons (grille de 2 x 6).

Dans les années qui suivent l'apparition du MPC60, la grille typique de seize boutons est celle systématiquement utilisée sur tous les autres MPCs (du MPC60 en 1988 au MPC One en 2020). L'impact des échantillonneurs de la compagnie japonaise a été majeur pour le hip-hop. Les exemples de Jay-Z et J-Dilla ne sont pas des cas isolés : nous retrouvons bon nombre d'artistes utilisant les MPC, et ce, même dans le monde francophone, plus près de notre corpus. C'est le cas de IAM, un des groupes mythiques du hip-hop des années 90 en France. Le groupe marque le début des années 90 avec de plusieurs projets et albums : *Concept* (1990), ... *De la planète Mars* (1991), *Ombre est lumière* (1993), *L'école du micro d'argent* (1997). Ce dernier marque un point culminant pour le groupe qui récolte deux récompenses aux Victoires de la musique et une certification disque de diamant (soit un million d'exemplaires vendus en France). Dans une vidéo éditée pour la compagnie « la Boite noire » le rappeur et musicien Akhenaton, membre du groupe IAM, nous explique à quel point le MPC a conditionné la composition du groupe à travers les années³⁷ :

On respecte la tradition du *beatmaking* avec les MPC pour conserver ce côté organique, très chaud. [...]. On a commencé vraiment avec la MPC60, et avec cette machine, pour nous, ça a été la révolution. Je les ai toutes gardé la MPC60, quelques 3000, la 4000, la 2500, la MPC-Renaissance qui été d'ailleurs présente sur nos album *Arts Martiens* (2013), *Je suis en vie* (Akhenaton, 2014) et *Révolution* (2017) et également la MPC-X. Donc c'est vraiment l'ADN, la colonne vertébrale de la musique d'IAM. [...]. J'ai besoin d'avoir ça (la MPC), culturellement, j'avais que ça avant. Pour moi c'est quelque chose qui est quasiment obligatoire, qui fait partie de la culture.³⁸

Akhenaton présente donc la MPC comme un symbole d'organicité de la composition hip-hop et également comme objet de définition culturelle. Akhenaton démontre ici la nécessité qu'il a de composer à travers une interface instrumentalisée, à travers un rapport de ses propres repères et des plis de l'appareil qu'il maîtrise. Plus loin dans la même vidéo, il ajoute :

C'est comme si (cette interface) nous redonnait la possibilité de repartir sur des années et des années de *beatmaking* tel qu'on aime le faire, avec un vrai contact. J'ai l'impression de mettre les mains dans la boue avec la MPC. Tandis que lorsqu'on travaille sur ordinateur, c'est comme si on

³⁷ Voir Annexe 1, Figure 6 pour plus de détails sur l'évolution des MPC.

³⁸ La Boite Noire du Musicien, « Dans le Studio d'IAM avec Akhenaton et Akai MPCX », vidéo Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=tcK7wV2w2as> , 3min25.

travaillait en laboratoire avec les mains contrôlant des bras mécaniques et les bras mécaniques faisant la composition.³⁹

Les valeurs de proximité évoquées ici sont intéressantes à développer. Akhenaton fait de l'échantillonneur un moyen pour lier la pratique instrumentale avec le matériau sonore. La prise qu'a l'artiste sur la composition et sur l'échantillonnage est décrite comme une expérience organique, alors que la composition sur ordinateur lui semble plus rude, statique, froide. La prise des compositeurs hip-hop sur ce genre d'outils se résume à une expérience rythmique. Cependant la portée du rythme va bien au-delà des valeurs de durées, d'intensité ou de timbre, elle résonne avec celui, plus intime, biologique, qui meut l'artiste hip-hop. Les diverses images choisies par le rappeur pour illustrer sa nécessité de se rapprocher de ce genre d'outils pour composer, nous fait comprendre la nécessité de la retranscription d'un rythme interne, organique, à travers la MPC. Plus encore, ceci nous rappelle à quelle point la temporalité du jeu, vient se superposer à celle des échantillons. Les deux temporalités – celle du jeu de l'artiste hip-hop et celle comprise dans l'échantillon – viennent coexister ponctuées par le rythme du compositeur. Nous en parlions d'ailleurs plus tôt également par l'entremise des propos de Fabert ou de Linn : le rythme a une emprise forte dans la composition de la musique hip-hop⁴⁰. Il est important de comprendre que la prise est ici présentée comme un attribut culturel.

Pour aller plus loin dans notre étude de la matérialité des échantillonneurs, nous devons nous reposer sur une structure matérielle stable. Or, nous l'avons vu, les échantillonneurs possèdent une structure modulable, dont l'organisation des touches ne répond pas à une logique musicale (en gamme chromatique ou diatonique, cycle de quintes, série harmonique, etc.). De plus, cette structure évolue en fonction de l'époque ou des compagnies. Cette modulabilité est d'ailleurs une particularité de ce type d'instruments électroniques : la structure de l'appareil n'a pas de lien direct avec l'organisation des sons que l'on peut jouer. Si, sur une guitare, l'instrument possède bel et bien six cordes positionnées de la plus aiguë à la plus grave, sur un échantillonneur, aucun ordre préétabli ne régit la disposition des sons joués, car on peut assigner n'importe quel

³⁹ *Ibid.*, 7min08.

⁴⁰ Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez. *Le singe musicien. Précédé de : Introduction à l'oeuvre musicologique de Jean Molino: essais de sémiologie et anthropologie de la musique*. Arles (Bouches-du-Rhône); Bry-sur-Marne (Val-de-Marne): Actes Sud ; Ina, 2009, p. 143.

échantillon sonore à n'importe quel bouton. Malgré tout il existe des plis qui semblent s'imposer comme norme parmi ces appareils, ceux-ci sont très bien illustrés par le modèle MPC muni d'un clavier de seize boutons ou *pads*. Ce nombre de touches, probablement issu de la transposition des multiples timbres de la batterie acoustique dans le monde électronique, comme le suggèrent les commentaires de son créateur, permet aussi un découpage d'une œuvre en seize parties distinctes. Ce modèle en seize boutons s'est d'ailleurs largement répandu dans le commerce d'instruments électroniques (figure 17).



Figure 21. – Plusieurs compagnies ont adopté le pad de 16 boutons, a). Roland Fantom mkII, 2019, b). Native Instruments Maschine MKIII, 2017, c). Presonus Atom, 2018, d). M-Audio TriggerFinger, 2005.

Cette normalisation des outils d'échantillonnage adoptée par les compagnies, elles-mêmes soumises aux lois du marché et à un effet de mode évident, nous renseigne sur l'interdépendance des plis et des repères. L'évolution de l'appareil se soumet à la demande des utilisateurs (et leurs compétences) et l'attribut culturel désigné par Akhenaton devient argument de vente. La grille de seize touches, assez conséquente pour permettre aux utilisateurs d'y déposer leurs sons de batterie et les multiples découpages / échantillons de l'œuvre avec laquelle ils travaillent s'impose alors comme norme dans le domaine des échantillonneurs. La prise qu'ont eu les

compositeurs hip-hop sur un outil qui, visiblement, ne leur était pas destiné, a permis de cristalliser la forme de cet outil autour des pratiques hip-hop.

4.4. La prise se numérise : quand le *rubato* rencontre le métronome

Les années 80 ont été marquées par l'avènement de l'échantillonnage, puis les années 90 ont poursuivies cette tendance avec l'apparition d'appareils toujours plus diversifiés et plus performants⁴¹. La technologie progresse rapidement au cours de ces deux décennies et, au seuil des années 2000, elle est marquée par le début d'une nouvelle ère, celle de l'échantillonnage numérique. La production musicale assistée par ordinateur ouvre alors de nouvelles possibilités (affordances). La prise, terrain de négociation entre les caractères physiques de l'outil et les repères de l'artiste, va glisser vers le numérique et se transformer en un rapport humain / logiciel. Les plis jadis représentés par la matérialité de l'appareil vont désormais être représentés par une interface informatique. Ces pratiques numériques vont impliquer de plus en plus la coexistence de matériaux musicaux analogiques avec un temps numérique. En effet, une musique instrumentale, jouée par des êtres humains, n'est pas exactement métronomique et comporte toujours une part de *rubato*. Cette différence de temporalités entre l'échantillon et la musique électronique dans laquelle il s'inscrit est un témoin de la négociation entre repères et plis incarnée par la prise de l'artiste. Dans ce jeu de temporalités la musique classique incarne un cas à part car, soumise au développement d'idées instrumentales, elle présente souvent une grande durée. Le choix des échantillons et leur organisation dans le temps prennent alors une signification particulière.

4.4.1. Les plis numériques de l'échantillonnage : le cas Ableton

Ableton est une compagnie allemande fondée en 1999, dont le logiciel « Ableton Live », un logiciel d'édition musical et sonore, est apparu sur le marché en 2001. Notre intérêt pour ce

⁴¹ Voir annexe : Tableau de l'évolution des MPC (1988-2017).

logiciel s'explique de deux façons. La première raison est le fonction de sa notoriété puisque c'est le logiciel dont nous avons constaté la plus grande utilisation lors de notre enquête de terrain. Utilisé pour plusieurs styles de musiques électroniques et par plusieurs acteurs de la scène hip-hop montréalaise, il est apparu comme une référence. Deuxièmement, ce logiciel a la particularité d'être conçu pour la production et la composition d'une part, mais également pour la performance. À ce titre, il est l'outil numérique qui se rapproche le plus des tables-tournantes des DJ du début du mouvement hip-hop et par lequel il est possible de manipuler des échantillons en temps réel. Cette distinction, de pouvoir œuvrer dans la musique de studio et de scène, se caractérise par sa capacité à inclure deux interfaces graphiques différenciées : une spécialisée pour la composition et une autre pour la performance⁴². L'interface servant à la composition nous expose temporellement et horizontalement le défilement des événements sonores, avec comme représentation de ceux-ci la variation de l'intensité acoustique en fonction du temps (la forme d'onde). L'interface servant à la performance, quant à elle, est une grille dans laquelle les événements sonores (comme les échantillons) sont rangés et déclenchables grâce à un simple clic ou à un contrôleur externe (rôle que peuvent parfaitement remplir les « MPC » et autres interfaces physiques aux fonctions similaires). Cette polyvalence de l'outil permet aussi de démontrer que la prise qu'ont les acteurs hip-hop sur celui-ci est multiple, tournée vers les arts scéniques et le studio. En faire la présentation ici, permet de mieux comprendre les divers plis auxquels la prise des musiciens hip-hop peut se soumettre dans le monde numérique. Toutes ces particularités et les années d'activité de l'équipe chargée du développement du logiciel ont permis à ce dernier de perdurer et de s'imposer depuis vingt ans sur le marché tout en étant mis à jour régulièrement⁴³.

⁴² Le volet « performance » du logiciel lui vaut d'ailleurs son appellation sur le marché : « Ableton Live ». Les deux « volets » graphiques du logiciel sont accessibles en pressant la touche de tabulation du clavier d'ordinateur.

⁴³ La version 11.0 du logiciel est sortie en février 2021.

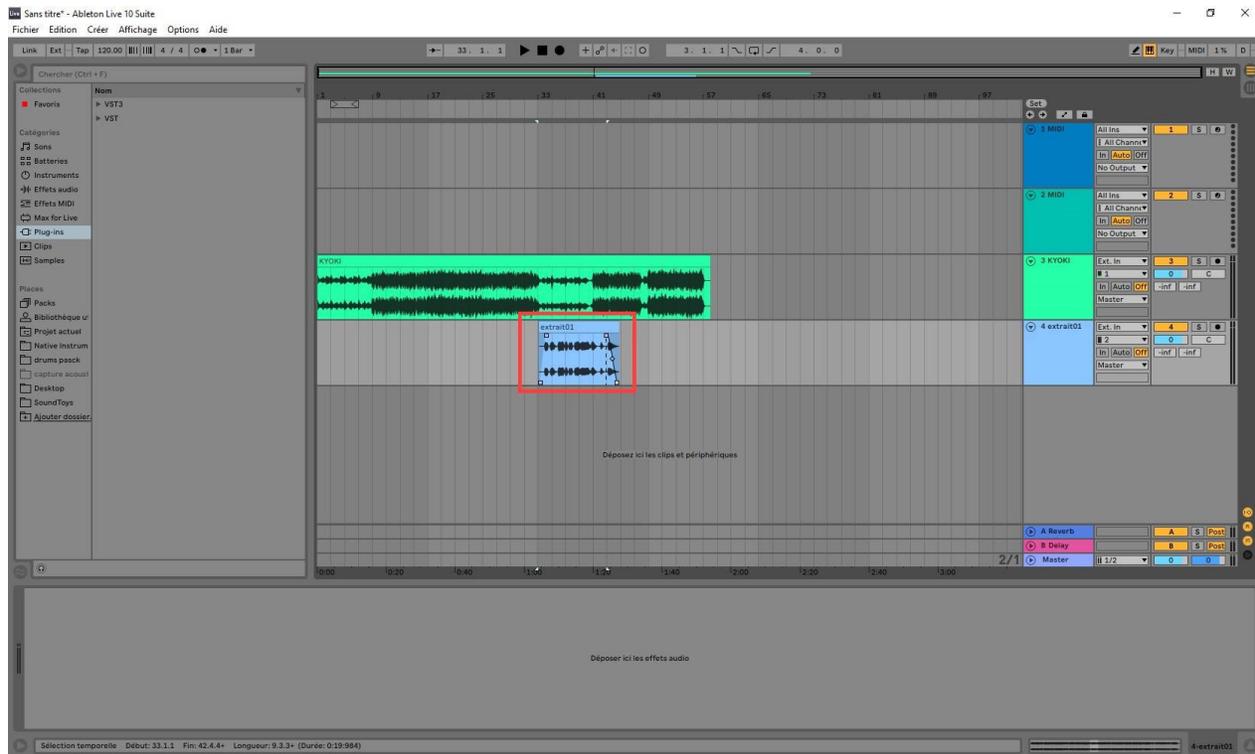


Figure 22. – Interface Ableton permettant la visualisation des formes d'ondes en fonction du temps.

Enfin autre point intéressant, Ableton permet de faire de l'échantillonnage de plusieurs façons. Tout d'abord celui-ci peut être fait par édition d'un échantillon directement sur l'interface de composition (figure 18). La visualisation de la forme d'onde (amplitude du signal en fonction du temps) donne une idée du phénomène sonore donné à entendre et permet un premier repérage temporel au sein même de l'échantillon. Les différentes pistes présentées horizontalement permettent ici de travailler sur la cohérence de l'échantillon avec l'ensemble des autres instruments (ou sons) présents dans la session. Cette première possibilité d'échantillonnage permet une première approche avec l'échantillon et permet d'en faire les premières éditions :

- Temporelles : découpage, manipulation temporelle, sélection, placement.
- D'enveloppe : édition des fondus, croisements des échantillons, inversion.
- D'effets : application et automatisations (réverbération, saturation, délai, transposition, etc...)

D'ores-et-déjà les possibilités présentées sont nombreuses et ces quelques opérations impliquent de grands bouleversements sur l'intégrité sonore de l'échantillon, compromettant potentiellement déjà sa reconnaissance à l'écoute. Le logiciel montre ainsi comment la temporalité de l'échantillon peut coexister avec celle de l'interface numérique de l'ordinateur. Ableton Live possède trois outils principaux qui permettent de travailler le différentiel de temporalité entre l'échantillon et la musique hip-hop électronique: le support à percussions virtuel (*drum rack*), l'outil d'extraction du « *groove* » et l'échantillonneur intégré (*Sampler*).

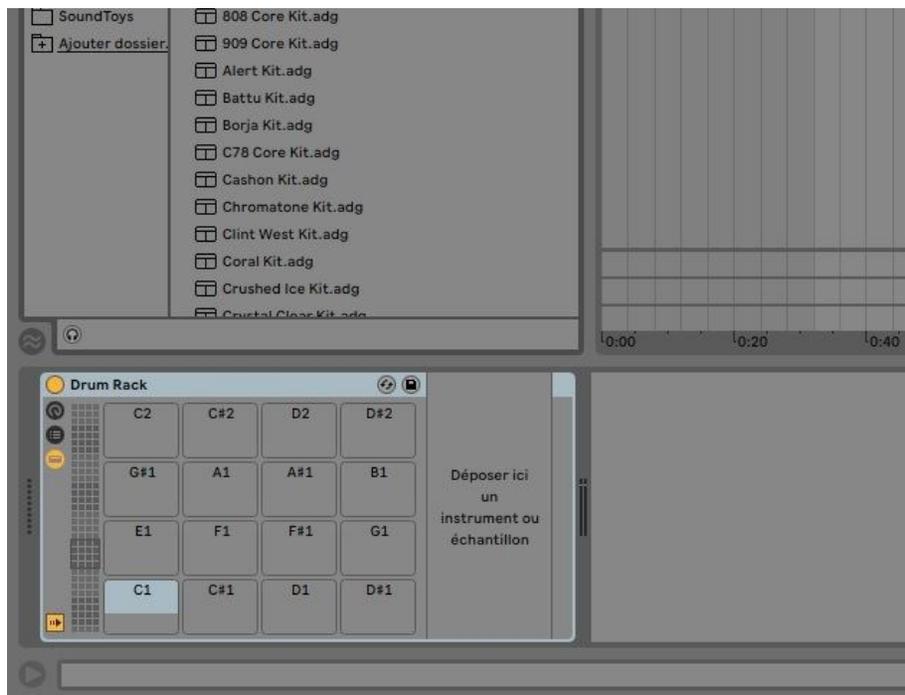


Figure 23. – Outil d'échantillonnage percussif sur Ableton Live 10.0 (Drum Rack).

Le premier est un outil originellement percussif, héritée du MPC et de la prise matérielle des compositeurs hip-hop. Nous y retrouvons la division en 16 parties, associables à tout autant d'échantillons (figure 19). Cet outil peut intégrer jusqu'à huit fois seize échantillons soit cent vingt-huit sons au total. Il est possible d'y faire jouer des sons préalablement intégrés dans le logiciel sous forme de « kits » (des ensembles de sons cohérents, comme ceux d'une batterie acoustique par exemple) ou des sons isolés que nous pouvons intégrer et éditer nous-mêmes. La grille des seize échantillons (disposés en 4 par 4) est directement manipulable grâce à un contrôleur externe. Le but de cet outil est donc avant tout de créer une disposition préalable

optimisée, héritée des échantillonneurs, pour ensuite jouer les sons de façon pratique⁴⁴. L’outil numérique nous montre que la division en 16 parties est encore pertinente dans le monde numérique, suggérant que cette division – pensée par Linn et héritée de la batterie acoustique – est une composante majeure de l’échantillonnage à travers les âges.

Le deuxième outil d’extraction du « *groove* » tel qu’il est nommé dans le logiciel est un outil permettant d’extraire le rythme d’un échantillon sonore. Le logiciel permet la détection, sur n’importe quel échantillon, des attaques sonores les plus marquées pour ainsi en constituer la structure rythmique, l’extraire et pouvoir l’appliquer à une autre suite de sons pour restituer l’organisation rythmique de l’échantillon initial. Ainsi le logiciel peut, par exemple, « s’inspirer » d’un rythme de percussion de charleston pour l’appliquer à d’autres sons et en reconstituer la structure rythmique avec d’autres sonorités. Cela permet d’extraire la temporalité du geste initial et la transposer sur d’autres instruments.



Figure 24. – Annotation par le logiciel des attaques rythmiques permettant de construire et d’extraire le "groove" de l’échantillon

Cette « grille » rythmique constituant le « *groove* » de l’échantillon est visible sur la figure 20 par les marqueurs jaunes, en haut, près de la notation des mesures. Les marqueurs sont positionnés au début de l’attaque de chacun des sons. Cet enchaînement rythmique peut ensuite être extrait, corrigé, et appliqué à d’autres suite de sons. Cet outil témoigne d’une véritable considération pour le geste instrumental puisqu’il est basé sur l’extraction du rythme d’un échantillon pour

⁴⁴ Les échantillons peuvent aussi être déclenchés grâce à une programmation MIDI sans être nécessairement joués sur un contrôleur.

pouvoir l'appliquer à d'autres sons. Il permet ainsi de faire entrer le schéma rythmique imparfait, joué par un être humain dans une interface numérique qui elle comporte une temporalité métronomique intrasigeante.

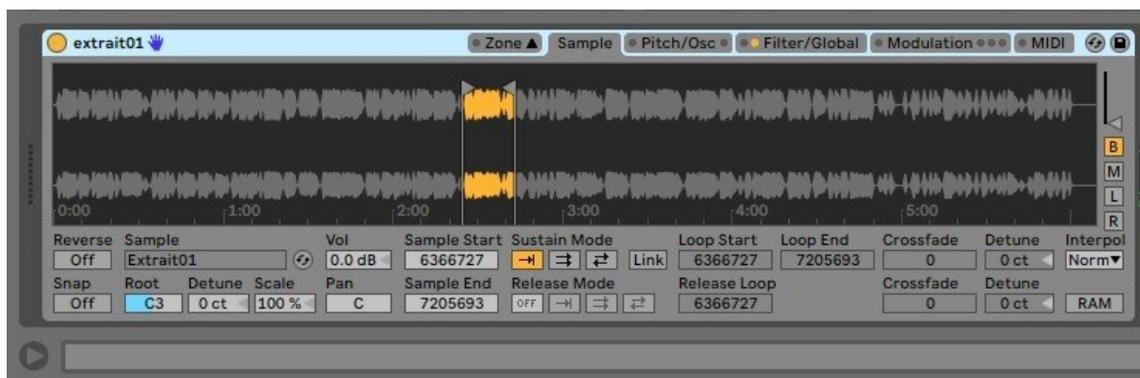


Figure 25. – Interface de sélection de l'échantillon sonore sur l'échantillonneur de Ableton Live 10.0 (Sampler).

Le troisième outil (appelé échantillonneur) intégré au logiciel permet la manipulation fréquentielle d'échantillons sonores en en découpant certaines sections jugées intéressantes (figure 21). Il va permettre de sélectionner un échantillon sonore avec précision et d'en faire la transposition sur un clavier virtuel permettant de jouer l'échantillon à la hauteur désirée et d'y intégrer, par le jeu, la mélodie désirée. Depuis l'interface de l'outil il est possible de définir le volume de l'échantillon, la hauteur à laquelle celui-ci sera joué avant transposition, les bornes temporelles à partir desquelles l'échantillon sera joué et quelques effets obtenus à partir de jeux de filtres, de modulations, ou de modifications d'enveloppes. Une fois cette première étape complétée, l'outil d'Ableton Live nous permet de le jouer sur un clavier virtuel préférentiellement grâce à un contrôleur⁴⁵.

Ces outils nous montrent que l'impact qu'a la matérialité qui leur est associée sur l'environnement numérique est forte. L'accès qu'offre le logiciel à des contrôleurs – donc des interfaces de jeu physiques – permet au geste instrumental de pouvoir intégrer le processus de

⁴⁵ Là aussi, les notes peuvent aussi être saisies directement sur l'interface sans passer par une pratique de jeu sur contrôleur.

composition. En clair, et en accord avec les propos de Akhenaton, cela montre à quel point la prise des acteurs hip-hop sur les échantillonneurs a aussi influencé le monde numérique. La musique classique, dans notre cas essentiellement instrumentale, permet d'être manipulée avec précision par ces outils. Que le compositeur veuille en échantillonner une petite partie, ou un passage plus long, qu'il veuille la transposer ou non, toutes les possibilités sont envisageables. Cette démonstration des capacités d'échantillonnage du logiciel ne servait qu'à montrer combien les plis de celui-ci étaient enclins à saisir la musique classique. Jusqu'ici il était uniquement question des outils internes au logiciel. Mais Ableton peut accueillir des fonctions autres, développées par d'autres compagnies, sous forme de « sous-logiciels » qui, eux aussi, attestent d'un intérêt pour la musique classique.

4.4.2. Plug-ins et autres outils numériques influencés par le classique

Au début de ce chapitre nous parcourions les différentes publicités des synthétiseurs des années 80 dans le but de chercher – dans le marketing publicitaire – l'attrait suscité par les musiques orchestrales. Les trente années qui ont suivi ont été marquées par de grandes innovations en matière d'échantillonnage que ce soit par la diversité des contrôleurs et des échantillonneurs produits, ou l'avènement des logiciels numériques. Cependant, bien que ces logiciels permettent déjà bon nombre d'opérations sur le signal sonore, ce n'est pas à ceux-ci que nous devons la richesse des sons manipulés dans la musique électronique et populaire des années 2020. La diversité des sons utilisés en production est surtout dépendante de la capacité de ces logiciels à intégrer des modules, des « sous-logiciels », produits et développés par des compagnies tierces. Ces modules⁴⁶ peuvent tout aussi bien permettre de nouvelles opérations avec plus de profondeur et diversité mais également venir nourrir les compositions avec des échantillons personnalisés mis à la disposition du compositeur⁴⁷. Ces échantillons diffusés par ces compagnies sont souvent enregistrés dans des studios professionnels, et permettent aux compositeurs d'avoir accès à des sons de grande qualité (et diversité) à moindre coût. Là où, dans les années 80, Prince Paul

⁴⁶ Appelés dans le langage courant, par anglicisme, « *plug-in* », ou « librairies » dans le cas où elles contiennent des banques de sons.

⁴⁷ Citons les modules de réverbération célèbres de la compagnie Valhalla® ou les émulations d'amplificateurs de Universal Audio®.

sillonnait les rues en vélo à la recherche de musiques intéressantes à échantillonner, à partir des années 2010 les compagnies de modules sonores mettent à la disposition des clients des échantillons sonores issus des plus grands studios du monde⁴⁸. Le nouveau marché numérique de l'échantillonnage dessine une ère musicale où toute composition peut se nourrir de presque toutes les musiques en quelques clics. Chaque compagnie use pourtant d'arguments de vente distincts ; la classification des échantillons mis à disposition est, elle aussi, un argument de poids pour orienter l'offre vers un public ciblé. Ce nouvel univers créatif met aussi en lumière la question de l'accès au matériau sonore. Après tout, l'échantillonnage de vinyles était déjà un moyen d'avoir accès à une musique insaisissable. Les compagnies, aidées par les nouvelles technologies, ont simplement exploitée cette question de l'accès en offrant aux compositeurs de nouveaux moyens d'accéder à un contenu musical toujours plus varié.

Output est une compagnie californienne fondée en 2013, basée à Los Angeles⁴⁹. Son but est de développer des outils pour la composition musicale sous différentes formes : matériel de studio, modules d'instruments virtuels et modules d'effets numériques. La compagnie s'est grandement développée en 2018 grâce à son produit phare : « Arcade », un échantillonneur virtuel, intégrable aux logiciels de composition audio, mettant à disposition une large banque de sons classés par catégories, accessible sur la base d'un abonnement mensuel. *Arcade* permettant de naviguer dans plusieurs banques de sons, l'utilisateur peut alors chercher selon ses envies ce dont il a besoin pour ses compositions. Chaque catégorie propose jusqu'à une centaine de sons dans la thématique de celle-ci, chaque son choisi représente en fait un extrait musical de plusieurs minutes découpé en plusieurs fragments répartis sur les touches d'un clavier virtuel (de deux octaves).

En ce qui concerne la musique classique, trois banques de sons en contiennent directement : « Overture » développée en association avec une autre compagnie : Spitfire Audio, « The Crate » et « Virtuoso ». Chacune de ses catégories propose une description donnant une idée de leur contenu. Voici, en guise d'exemple, le descriptif de « The Crate » :

⁴⁸ Spitfire Audio offre des banques de sons enregistrés dans le légendaire Abbey Road Studio ou des banques de sons orchestraux enregistrés par le BBC Symphony Orchestra ou issus des compositions de Hans Zimmer.

⁴⁹ <https://output.com/products/arcade> (consulté le 21 décembre 2020).

Vous ne pouvez réécrire le passé, mais vous pouvez l'échantillonner. Fouillez dans la collection de vinyles de votre grand-père pour y trouver les plus intéressantes cadences, échantillons, boucles avec des effets modernes et en usage libre. De luxueuses pièces orchestrales, du delta blues, du swing traditionnel et du jazz sont juste quelques exemples des échantillons de vinyles saturés qui sont enfin prêts à faire leur retour tant attendu⁵⁰.

Comme dans les publicités des années 80, la musique orchestrale est évoquée pour son caractère prestigieux et grandiose. La source phonographique de ces échantillons n'est pas indiquée, cependant l'œuvre est traçable grâce aux titres donnés aux échantillons. Dans l'interface des paramètres, le nom de l'échantillon est indiqué, figure 22.



Figure 26. – Interface paramétrable de l'échantillon dans Arcade, Output.

Dans cet exemple, l'échantillon est décrit par l'étiquette suivante : « *Symphony No-40-i-molto allegro Section 01_111 BPM_Gmin* ». Cette nomenclature de l'échantillon nous permet d'identifier l'œuvre de laquelle celui-ci est issu : la *Symphonie n°40* en *sol* mineur, KV. 550 de

⁵⁰ Description de la banque de sons « The Crate » issue de Arcade de Output, traduction propre à l'auteur.

Wolfgang Amadeus Mozart (1788). Une pression sur les touches du clavier virtuel (visible en bas de la figure 20) va lancer la lecture d'une portion de l'œuvre échantillonnée. Chaque touche du clavier n'est pas nécessairement associée à une valeur de hauteur fréquentielle mais plutôt à un moment fort de l'échantillon : une entrée mélodique de violon, un arpège de guitare, un accord de cuivres par exemple. Tout est paramétrable dans les différentes interfaces du module : le moment de déclenchement de l'échantillon, sa transposition, son enveloppe, sa vitesse de lecture, ses effets (dont une partie est visible sur la figure 20, ceux-ci étant conçus par Output). De plus, toutes les catégories d'échantillons sont mises à jour continuellement faisant d'Arcade une source d'échantillons intarissable et évolutive. L'organisation du clavier en octaves, héritée du piano forte, n'est plus utilisée pour l'organisation croissante des fréquences de gauche à droite mais pour servir un découpage temporel de l'échantillon. Les repères de l'utilisateur sont bouleversés au profit d'un pli beaucoup plus « simpliste ». Le paramètre affecté par la conception du clavier et de ses touches n'est plus fréquentiel mais temporel. Le clavier devient un outil de découpage de l'échantillon.

Un autre logiciel qui illustre bien la tendance des appareils échantillonneurs depuis 2010 est développé par Spitfire Audio⁵¹. Cette compagnie est fondée en 2007 par deux compositeurs récompensés par des prix : Christian Henson et Paul Thomson^{52,53}. Déçus par la qualité des bibliothèques des sons d'orchestre disponibles à l'époque, les deux compositeurs ont décidé de créer leur propre compagnie avec leurs propres sons. Quelques années plus tard leur collaboration les a menés à travailler avec Hans Zimmer, Eric Whitacre, Ólafur Arnalds, les Abbey Road Studios ou le London Contemporary Orchestra. Spitfire constitue un exemple intéressant pour notre étude car leur stratégie marketing est centrée sur le geste instrumental, en l'incarnant dans les banques de sons enregistrées et mises à disposition dans leur logiciel. En effet, la grande majorité des

⁵¹ <https://www.spitfireaudio.com/> (consulté le 22 décembre 2020).

⁵² Compositeur britannique né le 25 décembre 1971, ayant travaillé pour l'image (télévision, films et jeux vidéo), il est nommé en 2007 pour le « *Ivor Novella Awards* » grâce à la bande originale du film « *Severance* » sorti en 2006.

⁵³ Compositeur britannique né le 18 février 1972, il gagne en 2012 le « *Royal Television Society Craft and Design Award* » pour la musique originale de la série télévisée « *The Fades* ».

banques de sons mises à disposition sont issues de prise de son d'orchestre réalisées par la compagnie⁵⁴.



Figure 27. – Enregistrement du BBC Symphony Orchestra pour Spitfire Audio.

La précision du geste instrumental étant un argument de vente essentiel de la compagnie, énormément de paramètres instrumentaux sont modifiables : toutes les articulations et modes de jeux instrumentaux sont accessibles indépendamment de la famille d'instruments choisie⁵⁵. Voici en guise d'exemple les modes de jeu éditables sur quelques instruments enregistrés avec le BBC Symphony Orchestra⁵⁶ :

Figure 28. – Les différents choix de timbre de la suite BBC Symphony Orchestra de spitfire Audio pour Violons et Trompette.

Violons 1 (16)	Trompette
<i>Legato (Portamento et Slurred)</i>	<i>Legato</i>
<i>Long</i>	<i>Long</i>

⁵⁴ <https://youtu.be/KIDzIk2Cx0o> (consulté le 22 décembre 2020).

⁵⁵ Les possibilités sont tellement vastes qu'en faire la liste prendrait de nombreuses pages. De plus, il est aussi possible de choisir quel type de micro utilisé et leur placement dans la salle. Laissons-nous, malgré tout, le droit d'en citer deux exemples.

⁵⁶ Données consultables sur : <https://www.spitfireaudio.com/shop/a-z/bbc-symphony-orchestra-professional/>, section « What's included ».

<i>Long CS</i>	<i>Staccatissimo</i>
<i>Long Flautando</i>	<i>Marcato</i>
<i>Spiccato</i>	<i>Long Cuivre</i>
<i>Staccato</i>	<i>Long Sfz</i>
<i>Pizzicato</i>	<i>Long Flutter</i>
<i>Col Legno</i>	<i>Multitongue</i>
<i>Tremolo</i>	<i>Trill Major 2nd</i>
<i>Trill Major 2nd</i>	<i>Trill Minor 2nd</i>
<i>Trill Minor 2nd</i>	
<i>Long Sul Tasto</i>	
<i>Long Harmonics</i>	
<i>Short Harmonics</i>	
<i>Bartok Pizzicato</i>	
<i>Long Marcato Attack</i>	
<i>Tremolo Sul Pont</i>	
<i>Tremolo CS</i>	
<i>Long Sul Pont</i>	
<i>Spiccato CS</i>	

La précision de la restitution du geste est telle que les banques de sons produite par Spitfire Audio sont très volumineuses : pas moins d'un million d'échantillons au total pour la librairie du BBC Symphony Orchestra (pour un poids total de presque 600 GigaOctets). Un travail colossal au service de l'échantillonnage de musique orchestrale. Le travail de Spitfire Audio n'est pas un travail d'échantillonnage phonographique, aucun phonogramme n'est soumis à échantillonnage. En ce sens, les banques de sons de la compagnie constituent plus une aide à la composition orchestrale qu'un exemple de *sampling* savant. Cependant, cette démarche de vouloir réintégrer du contenu instrumental enregistré dans les œuvres électroniques et numériques suit de très près celle du *sampling* savant. Elle dénote d'un intérêt majeur pour la musique orchestrale. De plus, elle facilite énormément la composition orchestrale. Nul besoin de mobiliser plusieurs musiciens, d'avoir accès à l'éducation musicale nécessaire, d'avoir accès à une salle de concert, de coordonner l'emploi du temps des musiciens et des techniciens pour obtenir l'enregistrement

d'un son « orchestral⁵⁷ ». Une bonne gestion des paramètres orchestraux qui mènerait à une imitation d'une œuvre classique pourrait cependant faire en sorte qu'il soit difficile de reconnaître l'imitation d'une œuvre originale.

4.4.3. Du matériel vers l'immatériel

Le parcours que nous avons entrepris dans ce chapitre était guidé par les plis des outils échantillonneurs, leur impact sur le *sampling* savant et leur transposition vers le monde numérique. La prise, terrain de jeu entre les repères de l'individu et les plis de l'outil, fait coexister deux mondes : celui interne à l'individu, propre au corps, et celui informatisé de l'outil numérique. En ce sens, tracer le parallèle avec l'échantillonnage de musique instrumentale va de soi. En effet, dans notre compréhension du phénomène d'échantillonnage savant, les compositeurs extraient un contenu sonore ayant sa propre temporalité et le font entendre avec une musique électronique ayant, quant à elle, une temporalité numérisée, figée. L'échantillon, imprégné de musique jouée en temps réel, ne répond pas à une pulsation métronomique stricte et représente, par le fait, une temporalité floue, mouvante et flottante, désignée en musique classique par l'expression « *rubato* ». C'est ce paramètre qui, une fois l'échantillon propulsé dans un environnement numérique, va créer un différentiel de temporalité. Les instruments digitaux présentés dans ce chapitre sont un moyen de faire coexister ces deux temporalités mais peuvent, également, être un moyen d'en intégrer une troisième : celle du jeu du compositeur. Nous pouvons donc déceler trois temporalités différentes dont deux d'entre elles sont non-métronomiques et l'autre strictement métronomique. Bien entendu, ceci relève avant tout du choix du compositeur. Finalement, le différentiel des temporalités devient, dans le cas de notre thèse, le paramètre compositionnel primordial de la manipulation des échantillons.

Aussi, le fait que l'échantillonnage soit dépendant d'outils matériels renvoie à la réalité mercantile de ces objets dans l'ère du capitalisme « tardif »⁵⁸. En effet, le *sampling* a toujours été marketé à travers sa vocation à inviter l'orchestre, et le monde instrumental, dans la musique

⁵⁷ L'usage des guillemets ici sous-entend que, malgré les efforts de Spitfire Audio, nous ne sommes pas en présence d'un vrai orchestre.

⁵⁸ Pour reprendre les termes de Jameson.

électronique. L'usage de l'ORCH5 en est un exemple emblématique et nous prétendons que notre corpus est issu de cette même tendance, celle-ci étant relayée par diverses campagnes publicitaires.

Enfin, l'apparition de nouveaux outils numériques comme ceux d'Ableton, de Spitfire Audio ou d'Output questionne la raréfaction progressive de l'échantillonnage de musique savante dans les œuvres hip-hop. En effet, s'il est de plus en plus facile d'échantillonner de la musique savante, il est aussi plus facile d'échantillonner tout autres types de musique. Ainsi, même si l'intérêt pour le *sampling* savant ne semble pas décroître les échantillons de musique savante se retrouvent noyés dans une masse d'échantillons toujours plus grande. Les compositeurs de hip-hop voulant alors évoquer le timbre orchestral ne sont plus obligés de se tourner vers des échantillons d'œuvres savantes mais peuvent, au détour des quelques *plug-ins*, emprunter les violons du BBC Orchestra ou échantillonner, par exemple, de la musique de film téléchargée sur Youtube. Avec l'apparition de ces nouveaux outils, l'intérêt pour les musiques savantes ne se manifeste donc plus nécessairement à travers l'échantillonnage d'œuvres savantes mais à travers l'usage, plus générique, du timbre orchestral. Malgré tout, le *sampling* savant ne disparaît pas pour autant et il réside dans la composition des œuvres hip-hop un intérêt certain – même si plus isolé – pour les musiques d'antan.

Chapitre 5 : La pratique de *sampling* savant comme marqueur sociologique

5.1. Traitement médiatique et cadre politique

Avant d'entrer dans le vif du sujet, une mise en contexte politique sur l'état du traitement médiatique du hip-hop s'impose. Le 1^{er} octobre 1995 sur le groupe France Télévisions est diffusée l'émission « Taratata », émission présentée par Nagui Fam, qui accueille différents artistes musicaux faisant leur promotion au travers des prestations en direct¹. Ce soir là, c'est Fabe, rappeur hip-hop influent des années 90 qui est à l'honneur. Juste avant sa prestation le présentateur s'entretient avec un autre invité de l'émission, nul autre que Robert Charlebois, chanteur et interprète québécois, et les deux se livrent – en guise d'introduction à l'émission – à un jeu de mimes visant les artistes hip-hop en imitant un « rap » hasardeux, parsemé de bruits de bouche, d'onomatopées et autres caricatures. Le rappeur Fabe essaiera, après sa chanson, de défendre les valeurs de sa prestation en ces termes : « Moi quand je passe à la télévision y'a des gens qui apprécient mon travail. Et y'a des tas d'enfants qui apprécient le rap, qui font du rap *et cetera, et cetera*, et j'pense qu'il faut avoir un peu de respect pour ces gens-là. Maintenant peut-être qu'on n'est pas d'accord mais c'est pas grave j'ai dit ce que j'avais à dire ». Le présentateur réagira en accusant le manque d'humour de l'artiste et l'entretien glissera doucement vers un plaidoyer de l'humour mettant à mal la défense de la culture hip-hop sur le plateau télévisé. Nagui reprochera au rappeur son manque de respect, estimant qu'il avait déjà fait un effort pour promouvoir une musique enregistrée sur « bande DAT² » faisant une « entorse aux règles de l'émission » sensée promouvoir la musique instrumentale jouée en direct. Il comparera même le rap à une pratique musicale proche du « playback » rejetant ainsi l'intérêt même de la prestation. Ici le discours d'altérité est centré d'une part sur la légitimité du rap en tant que genre musical sérieux et, d'autre part, sur le support musical du rap qui n'est pas le résultat d'une exécution

¹ Émission « Taratata » n97, diffusée sur France2, groupe France Télévision, le 1^{er} octobre 1995. <https://mytaratata.com/taratata/97> consulté le 9 mai 2020.

² À l'époque les musiques pré-enregistrées étaient diffusées à la télévision grâce aux bandes magnétiques (« DAT » pour Digital Audio Tape).

avec de « vrais » instruments. Si le premier point est récurrent dans le discours médiatique, le deuxième est particulièrement intéressant, surtout à la lumière de nos réflexions du chapitre deux portant sur la transphonographie. Jouer de la musique en superposant des boucles de musiques préexistantes à travers une diffusion sur bande magnétique n'est pas considéré comme une performance musicale au même titre qu'une chanson accompagnée par des instruments acoustiques. D'ailleurs cette conception n'est pas celle soutenue par la loi française telle qu'on peut la lire:

À l'exclusion de l'artiste de complément, considéré comme tel par les usages professionnels, l'artiste-interprète ou exécutant est la personne qui représente, chante, récite, déclame, joue ou exécute de toute autre manière une œuvre littéraire ou artistique, un numéro de variétés, de cirque ou de marionnettes. (Article L212-1 du code de la propriété intellectuelle³).

D'après ce texte, nous comprenons que le compositeur de hip-hop diffusant sa musique (sans nécessairement la jouer) est, en France, soumis à la même législation, vis-à-vis du revenu, qu'un instrumentiste. Les musiciens de hip-hop utilisant des échantillons de musique préexistante devraient donc être considérés comme des musiciens à part entière. À la lumière de cette loi, l'exemple précédent ne fait que souligner une certaine discrimination à l'égard des pratiques musicales de hip-hop.

En 1996, sur le plateau du *Monde de Léa* les deux rappers du groupe NTM, Joey Starr et Kool Shen sont reçus à la suite de leur condamnation en justice pour leur propos dans leur chanson intitulée « Qu'est-ce qu'on attend »⁴. Les paroles revendicatrices dénoncent la mauvaise gestion des banlieues françaises comme responsable des violences systémiques subies par les communautés qui les habitent. En voici un court extrait :

Les années passent, pourtant tout est toujours à sa place
Plus de bitume donc encore moins d'espace
Vital et nécessaire à l'équilibre de l'homme
Non personne n'est séquestré, mais c'est tout comme

³ En vigueur en France le 18 février 2021.

⁴ Émission diffusée en France sur le groupe TF1. Le visionnement du vidéoclip est particulièrement parlant puisqu'il introduit ironiquement la chanson des rappers avec une introduction publicitaire vantant la tranquillité des habitations du Val Fourré, banlieue considérée comme Z.U.P. (Zone à Urbaniser en Priorité) construite entre 1959 et 1977.

C'est comme de nous dire que la France avance alors qu'elle pense
Par la répression stopper net la délinquance
S'il vous plaît, un peu de bon sens
Les coups ne régleront pas l'état d'urgence
À coup sûr... Ce qui m'amène à me demander
Combien de temps tout ceci va encore durer
Ça fait déjà des années que tout aurait dû péter
Domage que l'unité n'ait été de notre côté
Mais vous savez que ça va finir mal, tout ça
La guerre des mondes vous l'avez voulu, la voilà
Mais qu'est-ce, mais qu'est-ce qu'on attend pour foutre le feu ?
Mais qu'est-ce qu'on attend pour ne plus suivre les règles du jeu ?

Face aux rappeurs et en réaction aux paroles, le ministre délégué à la ville et à l'intégration de Raincy, Éric Raoult, en Seine-Saint-Denis réagit en ces termes :

- C'est des anarchistes, ça a toujours existé. C'est normal, mais qu'est-ce qu'on attend pour éteindre l'incendie ? Vous gagnez de l'argent en vendant des disques ?
- (Kool Shen) C'est notre travail, oui
- Je le respecte, mais vous êtes très commercial. Vous vendez, mais est-ce que vous voulez réinvestir ?⁵

Ce discours fait abstraction des problèmes sociaux dénoncés par les artistes en stigmatisant ces derniers comme des provocateurs responsables de violences. Le ministre demande aux rappeurs de prendre en charge les problèmes des banlieues occultant la part de responsabilité des politiques menées au sein du territoire. Par un discours rhétorique biaisé, les rappeurs sont pointés du doigt et reçus comme des agitateurs publics et non comme des artistes. La condition de l'artiste et de sa production est totalement effacée au profit d'un débat de fond sur une responsabilité civile biaisée. Plus encore, les rappeurs sont stigmatisés comme appartenant à une catégorie politique marginalisée, « des anarchistes », écartant ainsi tout débat et échange sérieux possible. Cette altérité politique, dont on voit quelques résurgences en France dans les années 1990, perdure et provoque toujours des réponses dans les productions hip-hop bien des années après⁶.

⁵ Émission citée précédemment.

⁶ Ibid. p. 84-90.

Dans une chanson de Youssoupha, sortie en 2009, intitulée « À force de le dire », le rappeur critique la réaction des chroniqueurs, et plus largement des médias, à l'égard des jeunes issus des cités. Cette chanson finira par un scandale opposant le rappeur à l'écrivain Éric Zemmour, visé dans les paroles de la chanson. Suite à ce scandale le rappeur sortira une autre chanson : « Menace de mort⁷ » en 2011. Cette chanson porte en elle toute la force et la complexité de ces relations opposant les médias et le monde du hip-hop français. Nous entendons au début de la chanson un montage audio constitué de plusieurs entrevues publiques présentant quelques-uns des moments qui ont provoqué ces scandales, en voici quelques exemples :

- « Les deux chanteurs NTM, " Nique Ta Mère ", ont été condamnés par le tribunal de grande instance de Toulon à trois mois de prison ferme et à six mois d'interdiction d'exercer leur métier sur l'ensemble du territoire français.⁸ »
- « Nicolas Sarkozy a même aussi annulé le concert qui devait avoir lieu la semaine dernière, les membres de Sniper ont évidemment répliqués aussi tôt.⁹ »
- « "La rumeur¹⁰" existe depuis 1996 et d'ailleurs le ministère de l'intérieur a porté plainte contre vous, y'aura un procès, parce que vous avez déclaré : "Des centaines d'entre nous sont tombés sous les balles de la police."¹¹ »

Plus loin, après le premier refrain, nous entendons de nouveau un discours poussant à la polémique, cette fois-ci prononcé par Éric Zemmour :

- « Je pense que le rap est une sous-culture d'analphabètes. Vous avez déjà entendu les paroles des rappeurs ? Excusez-moi ... »

La chanson de Youssoupha répond à ces accusations en défendant le droit d'expression de la communauté rap à laquelle il appartient. Il justifie ainsi ses positions face à celles déjà prises dans la sphère publique par les présentateurs télévisés. Il insiste sur le rôle accusateur des rappeurs à travers ses deux premiers vers : « Les accusations sont graves mais comme d'hab faut faire avec

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=Arve4ZB8jog> (consulté le 24 février 2021).

⁸ Extrait du journal d'informations télévisé diffusé sur France 2, le 14 novembre 1996.

⁹ Extrait de l'émission « On n'est pas couché » de Laurent Ruquier avec le groupe "Sniper", France 2, novembre 2003.

¹⁰ Nom du collectif des deux rappeurs interrogés ce jour-là : Ékoué et Hamé.

¹¹ Extrait de l'émission « Salut les Terriens » présentée par Thierry Ardisson, 2003.

c'est, / Vrai qu'on est trop *hard* et puis notre art est de vous vexer. ». Il positionne ainsi le rappeur comme une figure dénonciatrice du système politique. Face à ces prises de positions politiques, le pouvoir médiatique en place – assurant le relais entre les faits et la sphère publique – adopte un discours d'altérité préférant qualifier les rappeurs de perturbateurs ou de pratiquer sur eux et leurs activités une censure. Ironiquement – et en lien avec notre sujet – la chanson de Youssoupha est scandée sur une musique composée autour d'une boucle mélodique de violon¹². Le rappeur va défendre la position dénonciatrice des acteurs de hip-hop en l'exposant comme implicite à leur statut. Il citera, en chœur avec d'autres artistes : Mr. R, Tunisiano, Aketo et Ékoué, à la fin de sa chanson : « Qui peut prétendre faire du rap sans prendre position ? ». Phrase mythique dans le rap français puisqu'elle avait été introduite par Arsenik en 1998 dans « Boxe avec les mots », on pouvait y entendre : « Qui prétend faire du rap sans prendre position ? » sur fond d'un échantillon du « *Quia Respexit Humilitatem* », tiré du *Magnificat* en ré majeur BWV 243 de Jean-Sébastien Bach. Les revendications énoncées ici opèrent à travers un renvoi à la musique savante et à un texte sacré. Le texte, le *magnificat*, est issu de l'Évangile selon Luc dans le Nouveau Testament (1:46-55), il est le témoin des paroles prononcées par Marie, alors enceinte de Jésus, lorsqu'elle rend visite à sa cousine Elisabeth.

Quia respexit humilitatem ancilae suae. Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.	Il s'est penché sur son humble servante ; Désormais, tous les âges me diront heureuse.
Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles. Esurientes implevit bonis, et divites dimisit inanes.	Il renverse les puissants de leurs trônes, il élève les humbles. Il comble de biens les affamés, renvoie les riches les mains vides ¹³ .

La thématique du texte est orientée sur l'humilité et sur le bouleversement de l'ordre établi par l'action divine. Il est intéressant de constater que ce texte partage avec les revendications des rappeurs l'idée de repousser l'*establishment* (les riches) et le désir d'établir un nouvel ordre social basé sur le partage. Les paroles d'Arsenik évoquent le désir de prendre position et de

¹² N'appartenant malheureusement à aucune œuvre classique reconnaissable.

¹³ Traduction francophone autorisée selon l'Association Épiscopale Liturgique pour les pays Francophones (AELF).

renverser l'ordre établi ce qui peut, sous certains aspects, être en accord avec le *magnificat*. En voici un extrait :

Pe-ra sanglant, rimes taillées dans la roche, j'attache
De l'importance au sens dans mes textes, ose causer
D'misère en prose puis exploser pour la bonne cause
La paix gît sous une bâche, à qui profite la guerre
La PJ censure un rap moins violent qu'Schwarzenegger
Entache mon business, puis cache la vérité
Les coups sont mérités, c'est l'hôpital qui s'fout d'la charité
J'ai hérité d'la violence, ça afflue sur mes compositions
Qui prétend faire du rap sans prendre position
[...]
Serre-moi la poigne, les maux des frères je soigne, mes mots en témoignent
Si l'enfer est pavé d'bonnes intentions, que le porc s'éloigne
Encore un autre prétexte, un texte violent, mais voilà
J'sais pas jouer du violon ou faire des rimes à la mords-moi là
Insolent, mon solo rap shoote, crée le doute, lègue-moi l'micro
Déjà les accros veulent des bootlegs
Écoute, Ärsenik, c'est pas une blague, couine
Gueule, kiffe le single, laisse la dance aux drag queens.

Nous retrouvons dans ce texte les champs lexicaux de la défense des opprimés, de la paix, de l'injustice et aussi de l'humilité lorsque les rappers du groupe disent qu'ils ne savent pas jouer de violon alors que nous entendons en toile de fond l'échantillon issu de l'œuvre de Bach. Sans aller jusqu'à dire que les textes de rap des années 1990 s'apparentent aux versets bibliques, il y a là une démonstration de ce que la pratique d'échantillonnage savant permet d'envisager en matière de symbolique. Celle-ci démontre, d'une part, la porosité des frontières entre les cultures et, d'autre part, la force de l'héritage des œuvres passées sur les compositions musicales populaires.

Autre exemple aidant à comprendre le contexte dans lequel évolue le hip-hop en pays francophone, Vald, inaugure son premier EP « NQNT » en 2014 avec plusieurs chansons phares qu'il adaptera en vidéoclip, l'une d'elle porte le titre pour le moins explicite « Shoote un ministre », ajoutant à ce rapport d'opposition entre hip-hop et pouvoir en place une certaine dose de

révolte¹⁴. Quelques années plus tard, le 23 septembre 2017 sur le plateau télévisé de « Salut les terriens ! », Vald, pour la sortie de son album *Agartha*¹⁵, est annoncé comme l'invité « OVNI » de la semaine¹⁶. L'entrevue, guidée par Thierry Ardisson, commence ainsi :

- Vald, vous n'êtes pas un rappeur comme les autres, vous n'êtes pas noir, vous ne passez vos journées à la salle de muscu', et vous savez que le verbe « croiver » n'existe pas en fait.
- Effectivement ...

Il s'agit là de la mise en place d'une altérité basée cette fois sur l'appartenance ethnique, les goûts et l'éducation des dits « rappeurs ». Plus loin dans l'entrevue, Ardisson fera remarquer à l'artiste la présence d'un titre sur l'album : « Blanc ». Il appuiera ainsi :

- C'est un morceau sur votre couleur. Les noirs parlent des noirs, y'a jamais un blanc qui parle des blancs. Donc dans « Blanc » vous parlez de vous quoi [...]. C'est quoi d'être blanc aujourd'hui ?
- C'est quoi d'être blanc ? C'est bien d'être blanc, que veux-tu que je te dise ?

Dans le cas présent, on remarque que le discours médiatique cherche à concentrer la parole sur l'appartenance ethnique des rappeurs et orienter le discours sur une polarité : blanc ou noir. D'un point de vue historique, si nous remontons aux origines du hip-hop l'affirmation peut se défendre¹⁷ puisqu'effectivement l'origine du mouvement hip-hop est lié à celle des populations afro-américaines des quartiers défavorisés du Bronx. Cependant, nous savons que ces populations étaient très diversifiées, notamment constituées d'individus provenant de Jamaïque ou d'Amérique du Sud. Le débat médiatique a du mal à aller plus loin que ces stéréotypes et ramène bien souvent les idéaux et les réalisations des rappeurs à une vision dichotomique¹⁸. La prolongation de ce discours mène inévitablement vers un discours sur la légitimité du hip-hop tant sur le plan politique que culturel.

¹⁴ Vald, NQNT, Mezoued Records, Millenium Barclay, Universal, 2014.

¹⁵ Vald, *Agartha*, Mezoued Records, Suther Kane Films, 2017.

¹⁶ Lien d'un extrait de l'émission disponible ici : https://www.youtube.com/watch?v=uCYeC_o-OY (consulté le 17 novembre 2020).

¹⁷ En atteste certaines références académiques comme Tricia Rose, *Black Noise*, Hanover, NH, University Press of New England, 1994.

¹⁸ Il faut cependant souligner que certains médias (Le monde, Konbini, Arte, etc) mettent la lumière sur la réalité du mouvement hip-hop et ses relations avec le genre, la couleur, l'ethnie et la musique. Le débat public n'est heureusement pas dominé par un discours d'altérité.

5.2. Méthode d'investigation et limites de l'enquête

Le contenu de ce chapitre sera majoritairement développé à partir d'entrevues effectuées sur le terrain, en studio et à partir de rencontres réalisées tout au long de notre enquête¹⁹. Ces témoignages seront complétés par des sources externes dans lesquelles les artistes s'expriment directement sur leur lien à la musique savante et à son échantillonnage. Cette enquête vise à éclaircir les motivations des acteurs hip-hop sur la pratique d'échantillonnage de musique classique. En clair, si le chapitre précédent s'intéressait aux plis et repères comme condition à la prise des acteurs hip-hop sur la musique classique, celui-ci s'intéresse aux motivations de la pratique de *sampling* savant ; à ce choix parmi tant d'autres dans les affordances possibles avec les outils d'échantillonnage. Pour ce faire, il a été entrepris de récolter des données de terrain. La méthode ethnographique utilisée est centrée sur un postulat simple : celui de donner la parole aux artistes avec le plus de liberté possible. Les entrevues laissent libre cours à la pensée et aux interrogations suscitées par la discussion, tout en étant guidées par un questionnaire. S'en suit une session d'écoute de plusieurs pièces de notre corpus permettant de comprendre quel est le rapport de l'interrogé face à la pratique de *sampling* savant. Le questionnaire, quant à lui, est centré sur des interrogations précises au sujet de la relation entre les artistes hip-hop, la musique classique et sa réutilisation. Quand l'interrogé s'éloigne des questions cela permet des moments d'entretien libre pouvant susciter d'autres interrogations et réponses. Cette initiative a permis de recueillir cinq témoignages complets. Pour compléter cette première étape de notre enquête, douze autres personnes ont été sollicités à distance, par l'intermédiaire d'un questionnaire en ligne diffusé sur plusieurs plateformes : forums, sites, réseaux sociaux. Si la première étape, centrée sur des rencontres, était plutôt dirigée vers les principaux acteurs de la pratique du *sampling* savant – à savoir – les compositeurs (« *beatmakers* ») ou les rappeurs, cette deuxième étape visait un ensemble de candidats plus large constitué de consommateurs de musique hip-hop, de passionnés, de musiciens amateurs de hip-hop et de personnes œuvrant dans l'événementiel. Enfin, la dernière initiative est plus locale et directement liée à notre pratique en tant que rappeur de la scène montréalaise. Nous sommes allés sur le terrain collecter quelques témoignages supplémentaires pour compléter nos données obtenues en ligne. Notre parcours musical

¹⁹ Voir Annexe 3.

personnel nous a mené à faire la connaissance d'un certain nombre d'acteurs à travers la fréquentation de plusieurs lieux et structures assurant l'activité du milieu hip-hop dit « *underground* » de Montréal et sa région. Parmi ces lieux et événements nous pouvons citer les « Jeudis Jarry²⁰ », réunion en plein air regroupant danseurs « breakers », musiciens, rappeurs, producteurs, vidéastes du milieu hip-hop montréalais. Organisés par Émile « So Jack », né en 1987, danseur hip-hop, travailleur culturel et enseignant et Monk.e artiste québécois graphiste et rappeur rayonnant à l'international, ces événements étaient l'occasion parfaite pour rencontrer plusieurs acteurs de la scène locale²¹. Par la suite, nous avons fréquenté deux studios, deux lieux de rendez-vous d'artistes se regroupant sous la même bannière indépendante²². Le premier s'appelle « La Serre », collectif formé par quatre artistes et amis : Idir Gamouri rappeur et chanteur né en 2002, Laslow Levasseur (alias Jacques Pastel), né la même année, compositeur/*beatmaker*, P'n'P, né en 1995, rappeur originaire de France et Antonin d'Amours, né en 2002, compositeur et vidéaste. Le deuxième studio appelé le « 11 :11 » est constitué par Spectrax, rappeur et beatboxeur, Sensinverse, né en 1990, rappeur, K-stat, né en 1989, rappeur, producteur et compositeur, Ob-beatz, né en 1989, compositeur/*beatmaker* français et Carlos A Soto, rappeur, né en 1988, compositeur, membre du collectif « Alquimia Verbal²³ ». Les membres de ces cercles locaux se connaissent et interagissent en termes de création. Présenter – brièvement – toutes ces personnes et leurs cercles d'influence et d'action permet de comprendre sur quel réseau d'acteurs va se reposer notre enquête. La diversité de profil des personnes interviewées est liée à leur activité, leur nationalité, leur appartenance ethnique, leur lieu d'existence et soutient notre étude par une ethnographie en terrain francophone étendu, de part et d'autre de l'Atlantique.

Ces entrevues ont ceci d'intéressant qu'elles ont été réalisées depuis notre position de chercheur et artiste de la scène hip-hop locale. Cette posture a permis une enquête immersive dans le milieu musical. Les acteurs du hip-hop interrogés furent souvent ceux avec lesquels nous collaborons

²⁰ <https://youtu.be/zht-iQsMkiU> (lien consulté le 17 février 2021).

²¹ https://www.instagram.com/jeudi_jarry/ (lien consulté le 22 janvier 2023).

²² Tous les artistes cités ici verront leur pseudonyme ou leur identité utilisées selon le bon vouloir de chacun d'entre eux.

²³ <https://journalduhiphop.ca/article/a-lavant-garde-du-hip-hop-montrealais-en-espagnol-alquimia-verbal-refait-surface-avec-le-single-iceberg/> (lien consulté le 17 février 2021).

artistiquement. Aussi, en raison de la condition précaire et marginale de la vie de ces artistes, beaucoup changent de structure d'attache (groupe, collectif, association), d'associés (partenaires artistiques et autres), de locaux pour des causes souvent financières. La précarité présente dans ce milieu illustre parfaitement la distance apparente avec la culture classique, s'il en est. Les milieux ainsi fréquentés s'inscrivent dans un cadre *underground* de la scène hip-hop montréalaise où la réussite et la reconnaissance professionnelle n'est pas toujours au rendez-vous ni même le moteur de la création artistique. Cela étant dit, la double posture adoptée implique des limites évidentes, tout d'abord celle selon laquelle la proximité avec ces acteurs peut influencer la façon dont ces acteurs répondent à nos questions. Même si, instinctivement, une meilleure liaison à ces acteurs doit encourager la confession, il est à garder à l'esprit que la nature de ces relations a, indéniablement, influencé nos échanges. De plus, le bassin d'interrogés est relativement restreint et éparé, puisque divisé de chaque côté de l'océan dans deux territoires francophones dont la culture est différente.

5.3. Retour sur hypothèses

5.3.1. Hypothèse : le bling-bling en quête de pouvoir

Une entrevue faite par Tchami²⁴ nous offre des éléments intéressants pour notre enquête. Pour cause, celui-ci reçoit, dans un épisode vidéo de la série « Confessions interview » postée le 26 juin 2020, Vald pour une entrevue portant sur la carrière de ce dernier. Tchami, qui interroge le rappeur français, décide vers la fin de l'entrevue de lui faire écouter un extrait de musique classique²⁵. L'extrait choisi est le thème orchestral du quatrième lied du *Chant du cygne* (*Schwanengesang* D.957) en ré mineur de Franz Schubert. À la fin de l'écoute de la première partie du thème, Tchami lui demande :

- Ça t'évoque quelque chose ?
- (Vald) Pas grand-chose. J'ai l'impression qu'on suit des chasseurs dans une forêt. Mais je trouve ça émouvant.
- C'est Schubert.

²⁴ DJ de musique électronique français.

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=yOoDga-NftQ&t=785s>, vers 12min53. (lien consulté le 28 février 2021).

- Schubert ?
- Schubert.
- C'est une moula.
- Grosse moula, en son temps. Que des mecs qui ont fait ça des centaines d'années sont capables de nous procurer une émotion. Je trouve ça extraordinaire.
- Putain ...

Outre le fait que l'appel à l'imaginaire et à la narration est le premier réflexe du rappeur (nous y reviendrons), la seconde remarque digne d'intérêt concerne ce qualificatif que le rappeur donne au compositeur allemand : « une moula ». La « moula » est un terme argotique utilisé pour désigner l'argent au sens financier²⁶. Le rappeur renvoie donc à la valeur financière de la musique qualifiant le compositeur de musique classique d'homme probablement fortuné. Tchami nuance alors en recontextualisant la condition du compositeur à son époque. Cet échange témoigne d'une association de sens entre la musique classique, son caractère de prestige et le rapport à l'argent. La valeur de prestige et d'apologie de l'argent demeure une caractéristique omniprésente lors de l'évocation de la musique classique chez la communauté hip-hop. Cependant, dans nos entretiens et autres échanges avec les acteurs du monde hip-hop cette valeur de prestige s'exprime plus au travers la légitimité de la musique classique ou son caractère qualitatif. Les références à cette valeur de « bling-bling » et de luxe sont plus timides voire totalement absentes des propos des artistes interrogés. Tahra, rappeuse française basée à Montpellier en France nous a toutefois avoué qu'elle pensait que la musique classique était utilisée pour « redorer le blason du rap »²⁷. Le choix de ces mots fait, indirectement, écho au prestige et à la fortune de la musique classique mais elle sous-entend également que la musique classique serait utilisée dans un acte de transformation : le rap aurait besoin d'être enrichi, amélioré, corrigé. Tahra fait ainsi la confidence du passage d'un état à un autre par l'usage de l'échantillon classique.

5.3.2. Hypothèse de la dérision

Cette hypothèse n'a eu que peu, ou pas du tout, d'écho dans les entretiens. Ce qui ne veut pas dire qu'elle est à exclure. Cependant, à aucun moment, les acteurs du hip-hop que j'ai pu interroger n'ont cité l'usage de la musique classique par l'échantillonnage comme un moyen de tourner en

²⁶ <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/moula/>

²⁷ Propos de Tahra recueilli à travers les entretiens en ligne, 2020.

ridicule ou en dérision la culture musicale orchestrale, bien au contraire celui-ci était plutôt compris comme faisant partie de l'héritage de la musique classique. Dans l'entrevue de Kacem Wapalek, celui-ci disait : « il y a une vraie attention pour la source des *samples* ». Bien que ceci n'exclue pas toute forme de dérision lors de l'échantillonnage de musique classique, les interrogés évoquent globalement des critères positifs à l'échantillonnage classique dans le hip-hop. Selon eux, ce réusage se fait pour galvaniser le statut de la musique classique ou améliorer d'une façon ou d'une autre les compositions hip-hop. Cependant, si nous classons les arguments de acteurs interrogés en présentiel (ayant donc eu le plus le temps de développer leurs arguments) voici ce que nous obtenons :

	Bling-Bling	Héritage, artéfact du passé	Recherche de légitimité	Valeur esthétique	Libre de droits
Kacem Wapalek				« C'est joli, enregistrement de bonne qualité »	« Libre de droits »
Éric Najjar				« Recherche de grain, de qualité sonore »	« Libre de droits »
Lionel Fabert		« Point de départ de la musique, faire honneur à cet héritage »			
Antonin D'amours				Esthétique instrumentale	
P'n'P				Complexité et richesse de la musique	

Les arguments de ces évocations sont divers et peuvent résonner avec plusieurs hypothèses que nous avons formulées. Nous les développerons donc dans chacune des parties traitant de nos hypothèses. Mais il est déjà intéressant de noter quelques tendances. L'argument esthétique arrive en tête des arguments cités pour justifier la pratique de *sampling* savant. Les arguments concernant l'aspect « *bling-bling* » ou celui de la recherche de légitimité sont absents des

interventions de nos interrogés. Intéressant aussi de noter que l'argument d'utiliser de la musique classique pour ses facilités à se départir des droits intellectuels soit cité par les deux personnes les plus professionnalisées de nos interrogés.

5.3.3. Hypothèse de l'héritage : l'échantillon comme artefact

Éric Najar est un compositeur « beatmaker », arrangeur et mixeur sonore pour plusieurs artistes hip-hop, basé à Paris. Il a collaboré avec bon nombre d'artistes dont : Kacem Wapalek, Demi-Portion, la Scred Connexion, Deadi, Deen Burbigo, S-Crew, Hippocampe Fou. Lors de l'entrevue, nous abordions tous les deux l'idée de l'échantillonnage de musique classique dans la musique hip-hop. Celui-ci me confia alors :

Dans le hip-hop y'a rien de la musique classique en apparence mais finalement y'a rien et tout à la fois. En tout cas la musique classique ne doit rien au hip-hop, mais le hip-hop doit beaucoup à la musique classique je pense. La musique classique s'est établie bien avant le hip-hop et le hip-hop s'est évidemment inspirée d'elle²⁸.

Selon le compositeur, le hip-hop s'est inspiré de la musique classique. Il y aurait donc, selon lui, déjà dans le hip-hop, une part d'héritage par le simple fait que la musique classique soit antérieure au hip-hop. La pratique d'échantillonnage de musique classique se présente donc comme un hommage à cet héritage, comme une réalisation sonore de celui-ci. Fabert va confirmer cette hypothèse et va la faire résonner avec son expérience personnelle et son éducation musicale²⁹ :

Moi, dans les quelques formations musicales que j'ai pu emprunter, la musique classique nous était toujours présentée comme point de départ historique de la musique. La musique classique est donc, dès le début, ancrée dans notre culture musicale. Donc j'ai envie de faire de la musique classique pour faire honneur à cet héritage. Cependant, on ne peut pas faire de la musique classique comme nous le faisons le siècle dernier donc on le fait différemment ... Pour moi c'est une forme d'éducation³⁰.

²⁸ Entretien avec Éric Najar, Paris, mars 2019.

²⁹ Lionel Fabert a suivi dès son enfance des cours privés de guitare et de solfège jusqu'à l'adolescence où il commença une carrière plus professionnelle de musicien de scène. Issu d'Entretien avec Lionel Fabert, Montréal, juillet 2021.

³⁰ Ibid.

Il est intéressant de noter que c'est un constat pédagogique qui rend compte ici de l'intérêt de la musique classique. En effet, Fabert nous parle de son expérience musicale et nous présente la musique classique comme le « point de départ historique de la musique ». Bien évidemment, d'un point de vue rigoureusement musicologique c'est faux. Nous savons que la musique a une histoire bien plus vaste et complexe ; en attestent l'expérience pythagoricienne des marteaux de forge ou les découvertes archéologiques des instruments de la grotte de Hohle Fels³¹. Mais en y réfléchissant, la musique classique offre un ensemble de codes et de références encore facilement transposable dans notre monde. Le seul exemple des instruments en illustre parfaitement la consistance : les instruments de musique classique font encore partie de notre réalité et donc, par extension de notre culture³². De ce fait, la musique classique constitue encore un ensemble de références culturelles auxquelles les individus peuvent s'identifier. Ajoutons à cela le fait que les partitions, documents nécessaires à la restitution de la musique classique en situation de concert (par exemple), ont été conservés, que la vie des compositeurs est encore facilement traçable, que les concerts ont laissés des traces dans la vie citoyenne de l'époque, et la musique classique s'impose comme une référence de taille en pédagogie musicale. Aussi, la musique classique illustre un certain pouvoir au fil des époques. Dans son ouvrage, *Pour en finir avec le classique*, Régis Chesneau questionne la valeur du terme « classique » qu'il considère comme désuet puisqu'il qualifie une grande variété de musiques qui n'ont pas ou peu de points communs sur le plan esthétique. Selon lui, la musique dite classique doit son héritage à un symbolisme du pouvoir à travers les époques, un pouvoir qu'il qualifie de religieux, aristocrate ou bourgeois³³. Ce pouvoir assoit alors une dichotomie sociale entre les auditeurs de musique classique et ceux qui n'y ont pas accès. Régis Chesneau explique :

Les démunis n'ont généralement pas la chance d'accumuler beaucoup d'expériences esthétiques. Ils ont moins de temps que les autres pour les loisirs à cause d'un travail utile, chronophage et peu rémunéré. La catégorie la moins favorisée a factuellement peu de moments pour les expériences esthétiques et affiner son art³⁴.

³¹ Nicholas J Conard, Maria Malina, and Susanne C Munzel. "New Flutes Document the Earliest Musical Tradition in Southwestern Germany." *Nature* 460, no. 7256 (2009): 737–37.

³² Même si leur organologie a évolué.

³³ Régis Chesneau, *Pour en finir avec le « classique »*, Ed. L'Harmattan, 2019, p. 61-70.

³⁴ Ibid. p. 79.

Cette affirmation pointe du doigt les différences d'accès à la musique classique pourtant, à la lumière de notre étude, celle-ci demeure critiquable. En effet, nous l'avons vu, la dichotomie sociale entre « favorisés » et « défavorisés » n'est pas toujours aussi tranchée surtout lorsqu'elle concerne les acquis culturels. Et même si la musique classique, et en particulier l'éducation à la musique classique, n'est pas accessible de la même façon à toutes les catégories sociales, la musique classique possède des racines fortement ancrées dans la culture musicale occidentale. Cette assise de la musique « classique » dans nos vies lui permet d'aller au-delà des catégorisations sociales et de percoler – notamment par des procédés de citations – dans les pratiques plus populaires. Malgré tout, il est clair qu'elle incarne un symbole de pouvoir ce qui rend son utilisation, ou sa réutilisation, particulièrement intéressante. Cette influence de la musique classique est commentée par Kacem Wapalek, rappeur français originaire de la région lyonnaise, qui surrenchérit et pense ce lien d'héritage comme puisant sa source dans l'histoire des instruments utilisés :

Oui quand on est jeunes c'est sûr qu'on grandit et qu'on évolue avec tout ça (la musique classique). Mais en grandissant je pense qu'on s'en détache, ou en tout cas qu'on peut s'en détacher. Après c'est vrai aussi qu'une oreille ça s'éduque, culturellement déjà. Mais si on regarde les instruments, on peut aussi parler d'héritage. Les instruments d'orchestre sont tous hérités d'instruments guerriers : les cuivres étaient des cornes de guerre avant, les tambours aussi. Les instruments servaient à la chasse ou à la guerre, c'était juste fait pour s'entendre de loin. Et on retrouve cet esprit là dans l'orchestre, et après, par le *sampling* dans le hip-hop y'a pas de secrets³⁵.

Selon le rappeur, il y aurait dans l'usage de la musique classique un appel à une réalité ancestrale intrinsèquement liée à l'organologie. Dans *Origine des instruments de musique*, André Schaeffner en 1968 nous informait sur le caractère guerrier de certains instruments modernes³⁶. Nul doute qu'un tel constat par le rappeur soit lié, d'une part, à la connaissance musicale de celui-ci, mais également aux expériences de concert hip-hop dont l'énergie, la puissance sonore et

³⁵ Entretien avec Kacem Wapalek, Paris, mars 2019.

³⁶ "N'oublions pas que deux instruments familiers de nos orchestres, la trompette et le cor, eurent chez nous des origines guerrières. De même les timbales ; les *nacaires* à membrane tendue sur une sorte de chaudron furent empruntées par les Croisés aux Sarrasins ; sous le nom de *naqârit*, elles sont demeurées le signe du pouvoir en Abyssinie : « Quand le roi — dit Villoteau — sort en grand cortège, ou qu'il se met en campagne, il est toujours accompagné de quatre-vingt-huit timbales portées par quarante-quatre mulets, montés chacun par un timbalier »". André Schaeffner, *Origine des instruments de musique : Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*. 2ème éd. Maison des sciences de l'homme, Paris : Mouton, 1980, p. 109.

l'unité entre le public et l'artiste ont sans aucun doute aiguisé ces valeurs commémoratives de l'expérience musicale.



Figure 29. – Photographie du concert de Kacem Wapalek du 25 octobre 2019 - Festival toulousain : « Origines contrôlées ». Photo : Julien Pitinome.

L'échantillonnage de musique classique serait, de ce point de vue, le moyen de mêler ce patrimoine culturel ancestral de la guerre ou de la chasse avec celui de la culture classique. Cet appel au passé de l'être humain était également vrai au temps des compositeurs classiques³⁷. La musique avait, il y a longtemps déjà, été utilisée pour évoquer les rites et légendes passées. De plus, lorsque le rappeur parle de la particularité de certains instruments d'orchestre à être entendu de loin, cela résonne avec l'intérêt pour les musiques populaires d'être entendues par le plus grand nombre. En ce sens, réutiliser des musiques orchestrales dans des œuvres populaires à travers l'échantillonnage serait un moyen d'assurer l'attention des auditeurs. Ceci

³⁷ Nous pouvons citer, entre autres, l'*Orfeo* de Claudio Monteverdi basé sur une intrigue mythologique, créé en 1607 ou *Aïda*, opéra composé par Giuseppe Verdi, créé en 1871 dont l'histoire est inspirée par Auguste Mariette, égyptologue français, retraçant l'amour impossible entre une esclave et un général égyptien au temps des pharaons.

s'inscrit dans une démarche postmoderne et fait d'autant plus de sens dans une société capitaliste tel que nous avons pu le décrire au premier chapitre de cette thèse³⁸.

D'ailleurs, le discours des participants aux entrevues fut souvent centré sur un éloge du passé. À ce sujet, Phaï, compositeur « beatmaker » de hip-hop nous dit que l'usage de la musique classique en tant qu'échantillon représente « L'ouverture vers de nouvelles manières de garder la musique classique dans nos mœurs³⁹ ». Ainsi cet appel au passé, induit par l'échantillonnage, pourrait être compris comme une forme – intégrée dans la musique elle-même – de médiation (au sens de pratique musicale socialement engagée visant le développement de la participation culturelle). De ce point de vue, l'échantillon savant agirait ainsi comme un artéfact, comme un moyen de sauvegarde culturelle d'un patrimoine passé, l'empêchant de se fragiliser et asseyant son influence à travers les époques, les populations et les œuvres musicales.

5.3.4. Hypothèse qualitative : autonomie esthétique, le goût du bien-fait

Nous avons mentionné au début de cette étude que les causes de l'utilisation de la musique classique dans le hip-hop sont peut-être dues, simplement, à la qualité esthétique de cette musique. Les témoignages des participants soutiennent cette hypothèse et la développent en insistant à plusieurs reprises sur la qualité sonore des phonogrammes classiques. Éric Najar nous propose son point de vue sur les raisons de cette réutilisation :

Eh bien, c'est que mon avis mais déjà, à l'origine, le hip-hop n'était pas une musique de « vrais musiciens », ils avaient juste le savoir-faire : ils trouvaient une machine à sampler, MPC ou autre, et ils avaient compris qu'ils pouvaient utiliser le *kick* et le *snare* d'une chanson, et la mélodie d'une autre, ou l'accompagnement, pour en faire leur propre version en fait. Alors pourquoi ils ont choisi ça ? Peut-être parce qu'ils ne savaient pas quoi utiliser d'autre comme nappe sonore, ça peut être une première raison. Deuxième raison, si le *beatmaker* a réellement choisi le morceau de classique à sampler c'est plus pour une recherche de grain, de contenu sonore. Et quand je parle de personnes n'ayant pas de connaissances en musique ce n'est pas réducteur, hein ! C'est justement pour eux l'occasion d'approcher ce milieu et de s'exprimer, c'est ça la force de leur approche. Je pense aussi

³⁸ Voir chapitre 1.

³⁹ Propos de Phaï issu des entretiens en ligne, 2020.

que, typiquement, c'était super cool pour un gars de l'époque d'avoir chez lui des vinyles de grand-mère et de les réinterpréter à sa façon⁴⁰.

Najar nous parle de l'avantage de l'échantillonnage classique pour la recherche de « grain » et de « contenu sonore » et de son utilisation en tant que « nappe sonore⁴¹ ». Les deux premiers termes utilisés renvoient à l'utilisation de l'échantillon pour son contenu timbral celui étant relatif à deux paramètres : l'orchestration et la production du phonogramme. Ainsi, selon le compositeur, la réutilisation serait relative, d'une part, au contenu musical de l'échantillon, c'est-à-dire le choix des notes, des mélodies, de l'harmonie et des rythmes des instruments qu'il peut donner à entendre ; et d'autre part à la qualité du mixage et matriçage du phonogramme. Cette double vision qualitative de l'échantillon vient consolider l'approche phonographique qu'on en avait tracé en début d'étude et renforcer la place du couple mixage/matriçage comme critère esthétique. Cette position conforte aussi la place de la post-production comme créatrice de timbre musical et vante le mérite de la qualité de celle-ci dans le milieu de la production de musique classique. Wapalek va se prononcer sur la question et apporter une perspective complémentaire aux propos de Najar, lorsqu'il réagit à nos questionnements sur les motivations de l'usage de l'échantillon classique :

Eh bien tout d'abord parce que c'est de la musique. Il y a un côté intemporel au classique et est aussi souvent libre de droits. En classique les œuvres sont très longues aussi donc y'a beaucoup de matière sonore, le choix de l'échantillon est plus difficile et plus pertinent que dans un morceau de rock qui se résume à quelques parties globalement : couplet, refrain, pont. Il y a aussi beaucoup de fragments dans les œuvres dans lesquels les instruments sont solistes ce qui facilite l'échantillonnage. Après le classique pourquoi ? Eh bien aussi parce que c'est joli. On cherche à rejouer ou à s'approprier une musique parce qu'elle nous plaît, tout simplement. Parce que ça évoque à ceux qui pratiquent le *sampling* quelque chose de suffisamment fort pour qu'ils se fassent leur propre idée de la musique qu'ils manipulent et de pouvoir s'exprimer dessus. Et puis il y a aussi tous les sentiments évoqués en classique qui comptent. Si une œuvre exprime la tristesse, la joie, la guerre c'est facile de se l'approprier pour servir la même cause. La musique classique est aussi une musique extrêmement bien orchestrée. Quand tu *samples*, [...], tu réutilises aussi une enveloppe, un enregistrement dans un studio souvent de très bonne qualité. Le mix est important et c'est aussi ça qu'on réutilise indéniablement. Ce qui est intéressant c'est aussi le mélange entre les timbres issus de l'échantillonnage et ceux qui sont composés en studio⁴².

⁴⁰ Entretien avec Éric Najar, Paris, mars 2019.

⁴¹ Comme abordé lors du dernier chapitre comprenons ici : en opposition avec la section rythmique (batterie, percussion et basse).

⁴² Entretien avec Kacem Wapalek, Paris, mars 2019.

La réponse de Wapalek s'organise autour de cinq arguments. Tout d'abord, le rappeur évoque la valeur universelle de la musique et son caractère intemporel. De ce point de vue, sa citation impose cette dimension universelle. Deuxièmement, il évoque l'argument financier au sujet de l'exemption des droits sur les enregistrements ayant été faits il y a longtemps. Ceci n'est pas toujours vrai dans la mesure où les droits des interprètes (droits voisins) sont eux, bien encore en vigueur, mais une transformation du matériau musical peut court-circuiter toute relation avec les ayants droits. Troisième point, la durée des œuvres dont nous avons déjà parlé au chapitre précédent n'échappe pas à son analyse. En effet, selon lui, le choix de l'échantillon dans la musique classique représente un vrai enjeu car la musique classique présente un foisonnement d'éléments musicaux variés. Cet aspect met en valeur la volonté du compositeur sur le choix d'échantillon et remet l'individu au centre de l'intérêt pour cette pratique. Autre argument, sa position sur le goût des compositeurs de musique hip-hop est particulièrement intéressant. Dans l'esprit du rappeur, le goût musical est étroitement lié à celui de l'évocation. Cette position renvoie donc au fait que le compositeur de hip-hop décidant de réutiliser de la musique classique comprenne et intègre cette musique⁴³. Enfin, et pour rejoindre les propos de Najjar, le rappeur évoque le fait que la musique classique peut être produite dans des « studios souvent de bonne qualité ». Il nous présente donc la réutilisation comme un moyen d'atteindre une qualité sonore à laquelle les compositeurs hip-hop n'ont pas toujours accès. Le mélange des timbres, issu de la rencontre entre un échantillon provenant d'une œuvre produite dans un autre studio et celui composé sur place par les compositeurs hip-hop, est une façon de réunir plusieurs espaces, mais également plusieurs expertises en un seul lieu. Là aussi, dans les propos de Wapalek, nous retrouvons un intérêt esthétique double : entre orchestration et timbre phonographique.

5.3.5. Hypothèse de la légitimité : la musique classique pour un message universel

Une idée qui a été souvent abordée lors des entrevues fut celle de la facilité d'accès. À la question : « Pourquoi, a-t-on utilisé et utilise-t-on encore de l'échantillonnage de musique classique dans le hip-hop ? », voici ce que certains participants ont répondu :

⁴³ Nous reviendrons sur cette idée plus tard dans le chapitre.

« Probablement par facilité » - Jean-Luc Picard, auditeur de hip-hop.

« Un orchestre ça ne se trouve pas partout, une symphonie ça ne se compose pas comme ça ! » - Llo Sigma, compositrice « beatmaker ».

« Moins cher que de demander une composition originale » - Charles, guitariste du groupe de hip-hop français Stupeflip⁴⁴.

Nous avons déjà évoqué cette idée dans le chapitre précédent lorsque nous parlions de l'influence de la technologie et de la matérialité sur notre pratique, comme nous le disait Fabert en 2021 : il est plus simple d'avoir accès à des timbres de musiques orchestrales à travers la manipulation d'instruments virtuels. Cependant dans les années 1980, la réalité musicale était tout à fait différente et l'accès à des timbres orchestraux était plus coûteux⁴⁵. L'accès musical est, bien souvent, lié à la question financière et l'argument avancé par Charles, membre instrumentiste de Stupeflip, renforce cette idée⁴⁶. D'un point de vue pragmatique, utiliser une mélodie de violon nécessite de composer pour l'instrument, d'avoir accès à l'instrument, à un instrumentiste sachant en jouer, à du matériel d'enregistrement, un lieu pour enregistrer. Toutes ces étapes dépendent du champ de compétences de plusieurs acteurs et, nécessairement, de moyens financiers. L'échantillonnage de musique classique présente dans ce cas beaucoup d'avantages et constitue un raccourci dans cette suite d'étapes. Savoir faire du *sampling* requiert, nous l'avons vu, plusieurs compétences mais celles-ci sont dépendantes d'un nombre bien moins élevé d'acteurs. Avoir les phonogrammes, les outils permettant d'échantillonner et savoir les manipuler sont les seuls prérequis à la pratique et ceux-ci nécessitent bien moins de compétences différentes et donc moins d'individus. Même si l'accès à cette pratique d'échantillonnage reste difficile compte tenu du prix des équipements nécessaires à sa réalisation, les dépenses restent bien moindres que dans le cas où il faut avoir accès à un vrai instrument (donc aux services d'un instrumentiste) et qu'il faille organiser son enregistrement (particulièrement quand il s'agit d'un orchestre). La réponse de l'accès, soulevée par les interrogés, reste une bonne façon de

⁴⁴ Propos issus des entretiens en ligne, 2020.

⁴⁵ En guise d'indice financier, les premiers instruments électroniques de Roger Linn coutaient, à leur sortie, entre 3000 et 7000 dollars US contre 699 dollars US pour le dernier MPC sorti en date : le MPC one (2020). Même s'il s'agit de deux époques radicalement différentes, le facteur dix entre les deux prix reste significatif.

⁴⁶ Rappelons à quel point la réalité économique est indissociable de la pratique elle-même. (Voir p. 65).

comprendre l'existence et la persistance d'une telle pratique dans l'histoire du hip-hop. Elle met l'emphase sur une question d'ordre social également : l'origine sociale des acteurs du hip-hop structure leur accès à la musique, en particulier la musique instrumentale. Dès lors, l'échantillonnage de musique savante peut être compris comme une réponse à une condition sociale et, surtout, économique. Malgré ce constat clivant d'ordre économique, on ne peut prouver que l'origine sociale des acteurs conditionne leur rapport intime à la musique. Et pour cause, ce n'est pas parce que les acteurs ont moins accès à la musique instrumentale en tant que pratique et discipline qu'ils ne la comprennent pas, en attestent les adjectifs recensés lors de nos écoutes et entretiens. Sur dix-huit personnes interrogées, sept d'entre elles avaient suivi un cursus musical. En dépit du faible nombre de personnes interrogés, un listage des mots recensés peut nous donner une idée de l'influence de l'éducation musicale sur la réception de l'œuvre classique. Voici le classement en deux parties des mots cités lors de l'écoute du *Nocturne op.9 no.1* de Chopin, la colonne de gauche contient les mots prononcés par les acteurs ayant suivi une formation en musique, celle de droite des interrogés n'ayant pas suivi de cursus de formation musical.

Ayant suivi une éducation musicale	Sans éducation musicale
Lent, <u>profond</u> , <u>mélancolique</u> , solitude, pluie, désespoir, romantique, tendue, populaire, léger, fragile, beau, solitude, nonchalant, fierté, regret, analyse.	Triste, nostalgie, joie, calme, reposante, douce, calme, <u>profond</u> , étrange, déambulant, contemplatif, <u>mélancolique</u> , pudique, contenue, apaisant, patience.

Des différences minimales subsistent dans les choix de mots mais il est clair que ces deux listes auraient pu faire partie du même champ lexical. Cette tendance vers une unité lexicale au sein des deux groupes se confirme également avec l'écoute d'un autre extrait de musique classique le *Concerto pour piano* de Edvard Grieg.

Violent, sombre, hargneux, énergique, suspens, tension, dramatique, grandiose, angoissant,	Dynamique, mouvant, prononcé, condensé, épique, aventure, calme, badass, aventure, histoire,
--	--

décidée, spectacle, impatience, élévation.	inconnu, témérité, sévérité, puissant, dur, sec, négatif, narratif, levé du voile, chicane.
--	---

Cet extrait suscite des réactions plus nuancées. On remarque que le groupe n'ayant pas reçu d'éducation musicale a tendance à utiliser des adjectifs relatifs à la matière et aux objets pour décrire le phénomène sonore tels que : dur, sec ou levé du voile. Mais la thématique générale, plus énergique, violente est bien ressentie uniformément. Ces exemples soulignent l'universalité des réactions à la musique savante, et par extension, l'universalité de cette musique auprès des acteurs. Cette démonstration va dans le sens de l'hypothèse de la recherche de légitimité que nous présentons en début de thèse. Si les acteurs hip-hop réutilisent cette musique c'est pour atteindre avec la leur une valeur d'universalité.

5.4. Sampling savant pour le rappeur : un format

Nous avons eu, tout au long de notre thèse, de multiples regards sur notre objet d'étude : héritier du postmodernisme musical, témoin transphonographique, héraut populaire de la musique classique. Si notre analyse est alimentée largement par le point de vue des artistes de hip-hop il semble intéressant de s'attarder particulièrement sur celui des rappeurs⁴⁷. En effet, la musique hip-hop est souvent produite pour qu'un rappeur puisse y apporter son texte et son interprétation. Le regard du rappeur sur le sampling savant est par conséquent complémentaire à notre étude. Il va nous permettre de comprendre qu'elles peuvent être les enjeux d'interprétation liés à l'utilisation de la musique classique. Lors de notre entrevue avec P'n'P, nous le questionnions sur ce que lui évoquait l'échantillonnage savant à la suite d'une écoute d'*Elle me regarde* de Vald⁴⁸ qui contient un échantillon du *Nocturne op.9 n°1 en si bémol mineur* de Frédéric Chopin :

- *Alors tu en penses quoi ?*

⁴⁷ Le rap est une branche de la musique hip-hop concernant l'art de scander des mots et de le faire rimer sur un rythme d'accompagnement, lui-même constitué par la musique hip-hop.

⁴⁸ Vald, *NQNT*, Mezoued Records, Millenium Barclay, Universal, 2014.

- Selon moi c'est le style de rap où je suis le plus à l'aise. Parce que selon moi c'est grâce à ce style là que beaucoup de rappeurs ont pu percer à l'époque.
- *Comment tu expliques ça ? Pourquoi cette musique là en particulier ?*
- Bah y'en a plein qui ont fait ça ! Ça passe bien parce que ça crée un fond sonore et tu peux déballer toutes tes émotions, tu sais que tu seras supporté. Tu peux parler de tout est n'importe quoi, tu sais que ça va mal finir ! Donc tu peux raconter des trucs gangsta, ce que tu veux. [...].

Plus loin dans notre échange, à la suite de l'écoute de *Erreurs Génétiques*⁴⁹ de Scylla et Furax Barbarossa qui contient un échantillon de l'introduction du *Concerto pour piano* de Edvard Grieg,, il ajoute :

- C'est la facilité. Ça été fait, fait et refait. [...]. Parce que souvent ce sont des exercices de style, technique, storytelling. Parce que la musique classique raconte déjà quelque chose donc c'est facile de se prêter au même jeu et de se mettre en scène.

Enfin, nous concluons notre rencontre avec une écoute de *Classique*⁵⁰ de Youssoupha qui contient un échantillon du *Concerto n°2 en sol mineur* de Vivaldi, suite à quoi P'n'P rajoute :

- Quand il dit « Classique comme Vivaldi » et tout ça ... Nekfeu en a parlé aussi ouvertement, quand tu cites des auteurs c'est fait pour intéresser les plus jeunes aussi. Tu instruis un peu. C'est les aider aussi, aider les gens à parler de ça, ça les aide c'est important. Mais maintenant je me rends compte ... c'est tellement vague !
- *Vague, tu veux dire le rap est devenu vague ?*
- Bah oui, avant c'était simple ! Maintenant tu prends en compte le trap, la drill et toutes les ramifications. C'est vaste !
- *Oui, je vois ce que tu veux dire, avant c'était sûrement moins diversifié.*
- Oui exactement. Maintenant je vois plus ça comme le rock : tu as le métal, le pop-rock, le punk et même le punk tu as le punk de tel endroit, de tel autre endroit, le rock'n'roll et tu as les années, et tout ... c'est fou ! Le rap comparé au rock ça a pas le même âge en fait. En fait le rap qui utilise de la musique classique ça serait juste une branche du rap en quelque sorte. Il existe celle de la trap, de la drill. Le drill a été repris à New York, mais à la base c'était celle d'Atlanta, etc ... C'est un peu pareil avec l'exercice de style des samples classiques. Mais bon maintenant selon moi, les artistes font beaucoup de mélanges avec tout ça.

⁴⁹ Scylla, *Abysses*, Cadenza Records, 2013.

⁵⁰ Youssoupha, *À chaque frère*, Bomayé Music, 2007.

Plusieurs points importants ressortent de cet échange : nous pouvons les séparer en deux catégories. Premièrement, le champ lexical utilisé par le rappeur nous informe sur la compréhension qu'il a de la pratique de *sampling* savant. Avec des mots tels que : « style », « exercice », « technique », « *storytelling* », « branche », le rappeur nous expose l'échantillonnage de musique classique comme une catégorie à part dans le hip-hop. Le comparatif avec les différents sous-genres du rock est très parlant, l'échantillonnage de musique classique représenterait selon P'n'P un sous-genre du rap. Deuxièmement, l'aspect narratif semble être une caractéristique essentielle à l'appréhension du phénomène de *sampling* savant par P'n'P. L'utilisation des mots : « fond sonore », « émotion », « raconter », « mettre en scène », renvoient à un imaginaire de la narration. Ce constat semble s'imposer en toute logique car, le rappeur doit aussi faire la preuve qu'il maîtrise la narration par l'entremise de ses textes. Ici P'n'P met donc l'emphase sur cette cohésion narrative sensée s'installer entre la musique classique et le texte du rappeur. Sa vision nous amène à comprendre les musiques hip-hop utilisant de la musique classique comme un format, c'est-à-dire un exemple isolé au sein du répertoire hip-hop présentant des caractéristiques particulières (timbre orchestral ou instrumental, harmonie riche, mélodies complexes, etc). Du point de vue du rappeur, les compositions hip-hop ne sont qu'un terrain de jeu au sein duquel va venir s'articuler son texte et son propos. Cet exercice se fait en respectant la « forme » du terrain de jeu, elle-même dictée par la musique et ses contraintes : rythmiques, mélodiques et harmoniques, et ses évocations. À la fin de notre échange, P'n'P nous suggère de considérer le rap – et le hip-hop – comme une discipline dont l'échantillonnage savant ne serait qu'un courant, qu'une ramification, et pour le rappeur finalement : un exercice de style. Ce témoignage souligne la rareté apparente des œuvres de hip-hop échantillonnant de la musique classique. Et effectivement, parvenir à réunir une soixantaine d'œuvres au sein d'un répertoire international immensément fourni pose question. Le commentaire du rappeur répond à ce problème en appuyant sur le caractère spécifique de cette pratique et nous la présente comme une pratique isolée.

Sans vraiment éclaircir la cause de la rareté de cette pratique, le statut de « format » ainsi présenté nous fait comprendre la pratique de *sampling* savant à travers une ambiguïté. Si l'échantillonnage est présenté couramment comme une valeur d'authenticité du hip-hop, étant la source créative de l'essentiel de son répertoire originel, il semblerait qu'il demeure – lorsqu'il réutilise de la

musique classique – une pratique marginale. Or, s’il est bien une musique à échantillonner affirmant la force de cette pratique c’est bien la musique classique. En effet, celle-ci devrait briller par son statut élitiste et patrimonial. Force est de constater que ce n’est pas le cas⁵¹. Et si c’est justement cette distance symbolique entre musique classique et hip-hop qui cantonnerait la pratique à un rôle mineur ? Comme le disait Martin Denis-Constant : « la relation d’appropriation est le plus souvent d’inégalité »⁵². Réutiliser de la musique classique serait alors un lourd tribut symbolique : celui de mettre en avant les inégalités sociales et culturelles au sein de nos sociétés. Le hip-hop, dans sa schizophrénie propre à son époque postmoderne, serait alors pris entre deux étaux : celui de vendre de la musique au plus grand nombre mais également de révéler les problématiques de son époque. Dans cette négociation du discours musical, la place de l’échantillonnage de musique classique reste marginale, surtout que l’usage d’un timbre orchestral même s’il n’est pas issu d’un échantillonnage de musique classique suffit souvent à évoquer la même symbolique. Enfin, sur le plan esthétique cette pratique implique également un parti pris, celui d’axer le contenu mélodique et harmonique de la musique sur l’échantillon classique. Ainsi, comme le suggère P’n’P, le *sampling* savant – main dans la main avec d’autres pratiques de citation de timbre orchestral – peut être envisagé comme un style de hip-hop particulier au même titre que la ballade sentimentale dans le rock par exemple.

5.5. Le caractère évocateur de la musique classique

Le fait que la musique classique évoque, auprès des artistes hip-hop, des émotions ou des images y est pour beaucoup dans son usage. Lors de l’entrevue de Vald par Tchami, la discussion se poursuit après l’écoute du *Chant du cygne* (*Schwanengesang*, D.957) en *ré* mineur de Franz Schubert :

- (Vald) C’est vrai que la musique c’est un sacré sortilège. C’est fou. C’est vrai que c’est encore plus chaud. Je vais le sampler, c’est libre de droits ?
- Sûrement. Ok, donne-moi un son de légende.
- Le Boléro de Ravel, parce que ça y est maintenant je suis inspiré !

⁵¹ En tout cas, pas si nous prenons en compte le nombre de musiques réutilisant de la musique classique par *sampling* face à la totalité du répertoire hip-hop.

⁵² Martin Denis-Constant, « Attention, une musique peut-en cacher une autre », *Volume !*, 10:2, 2014, p. 47-67, §9.

- Voilà !
- Ouais ! Mettez-moi le Boléro de Ravel, ça c'est la légende quand même ! J'ai un souvenir d'enfance, très très tôt, où j'entends de la musique épique. J'avais le sentiment que c'était un truc pour accompagner la guerre. [...]. J'ai plus du tout la référence de ce que c'est mais je sais que j'avais été très profondément touché. Et après on m'a fait étudier cette dose.
[Écoute d'un extrait : Boléro de Ravel, 1928.]
- (Vald) Y'a des mecs qui arrivent. (Mimant la marche militaire avec ses bras). Dans une bonne ambiance en plus ils arrivent.
- Dans une bonne ambiance.
- [...]
- Ouais, ils sont pas perdants ceux-là.
- Ça évoque forcément quelque chose de cool.

Ce caractère évocateur résonne avec bon nombre d'entrevues effectuées dans cette thèse. Antonin d'Amours, jeune compositeur/*beatmaker* de la scène montréalaise nous livrait également ses sentiments à l'écoute d'une musique classique dans son enfance :

C'est avec la musique classique que j'ai, pour la première fois enfant, ressenti des émotions dans la musique. Notamment la *Valse no. 2* de Chostakovitch, qui est probablement la pièce que j'ai entendue le plus de fois, tous types de musiques confondus. Je me souviens d'une émotion triste, mélancolique.

Ces commentaires au sujet de souvenirs des interrogés montre combien la musique classique imprègne leur bagage culturel. Évidemment, ces commentaires auraient pu être faits au sujet de n'importe quel autre type de musique en fonction des expériences de chacun. Mais la musique classique semble avoir une place de choix dans les souvenirs des artistes hip-hop. Le fait que les acteurs du hip-hop soient capables de verbaliser une émotion montre qu'il y a compréhension d'un message délivré par l'œuvre et que l'artiste hip-hop traduit intérieurement. Cette compréhension atteste d'un lien entre la culture classique et les acteurs hip-hop mais également d'un rapport intime, individuel avec ce répertoire. Pour vérifier la nature de ce rapport nous avons, lors des entrevues, demandé aux participants de réagir aux écoutes d'œuvres classiques et, en réponse, aux musiques hip-hop échantillonnant ces œuvres, avec leurs propres mots. Cette fois, les mots utilisés ne sont pas présentés dans le but de mettre en lumière les différences d'éducation musicale mais bien l'interprétation des participants face à l'écoute des musiques. Les termes demandés aux participants devaient être des adjectifs, concis, nous permettant de situer quelle était la nature de l'évocation de la musique chez les auditeurs. Cependant, nous avons également retenu d'autres mots qui participaient au mieux à l'expression et aux réactions des participants. Aucune limite de mots par personne n'a été imposée et parfois certains participants

ne savaient pas comment définir au mieux leurs émotions en un mot, d'autres ont, quant à eux, préféré s'abstenir. Considérant que le total des participants interrogés compte 18 personnes, plusieurs paramètres peuvent également nous renseigner sur la pertinence des informations recueillies. Les participants sont à 72% des français et 28% des québécois. Leur formation musicale des participants nous renseigne sur la nature de la distance culturelle apparente qui les sépare de la musique classique. Nous considérons dans cet exemple tout individu ayant reçu une éducation musicale : s'il – ou elle – a suivi un cursus de formation musicale au conservatoire, en école privée, en cycle secondaire spécialisé ou universitaire. Ainsi, 61% des interrogés n'ont pas reçu d'éducation musicale particulière et 39% ont suivi un cursus musical. La méthode procédurale impliquait deux étapes : une écoute d'une interprétation de musique classique suivie de l'écoute de son adaptation par l'échantillonnage. Puisqu'ici notre intérêt est centré sur l'effet de la musique sur les auditeurs, de petites précisions sur les œuvres classiques choisies s'imposent. Celles-ci sont : le *Nocturne* op.9 no.1 en *si bémol* mineur de Frédéric Chopin dont l'interprétation était celle de Bart von Oort sur l'album *Complete Nocturnes*⁵³ et le *Concerto pour piano* de Edvard Grieg dont l'interprétation était celle de Alice Sara Ott sur l'album *Wonderland*⁵⁴. Les œuvres hip-hop les échantillonnant étant respectivement *Elle me regarde* de Vald et *Erreurs Génétiques* de Scylla et Furax Barbarossa. Cette double écoute — classique puis hip-hop — permet, d'une part, d'évaluer le rapport à la musique classique des participants mais également de vérifier les concordances sémantiques entre l'œuvre hip-hop et sa réutilisation échantillonnée. Voici les principaux mots recensés lors de l'écoute de l'œuvre pour piano de Chopin (figure 26) :

⁵³ Bart Von Oort, *Chopin & Field : Completes Nocturnes*, Brilliant Classics, 2006.

⁵⁴ Alica Sara Ott, Bavarian Radio Symphony Orchestra, *Wonderland – Edvard Grieg : Piano Concerto, Lyric Pieces*, Wolfgang Schreiner, Deutsche Grammophon, 2016.



Figure 30. – Mots recensés à l'écoute du *Nocturne op.9 no. 1* de Chopin et de *Elle me regarde* de Vald.

Les mots prononcés à l'écoute de l'œuvre de Frédéric Chopin sont présentés en bleu (à gauche), et ceux au sujet du rap de Vald en rouge (à droite). Nous retrouvons une certaine constance dans les mots les plus utilisés avec une prédominance, dans les deux cas, de mots comme « mélancolie » ou « nostalgie ». Si le champ lexical utilisé pour désigner le *Nocturne* de Chopin est orienté vers le calme, la tranquillité, nous voyons que celui utilisé à propos de la musique hip-hop est plus nuancé renvoyant à des mots qualifiant une certaine tension comme : agressif, mécontent, tourmenté. Cette différenciation suggère qu'il y a une assimilation forte du matériau musical issu de l'œuvre de Chopin pour en faire quelque chose de différent. Autre constatation : beaucoup plus de mots ont été recensés pour l'œuvre classique. Les participants ont eu un avis beaucoup plus tranché et moins nuancé au sujet du rap. Peut-être l'évocation des mots du rappeur et le sens de ses paroles oriente-t-elle l'interprétation de l'auditeur. P'n'P avait affirmé lors de l'écoute de l'œuvre pour piano de Chopin : « Ça va mal finir ... », expliquant qu'il ressentait une certaine tension émotionnelle dans la musique qu'il entendait. Il confirmait son ressenti lorsqu'à l'écoute du morceau hip-hop il sursauta entendant la batterie hip-hop et le flow⁵⁵ de Vald, il s'exclama alors : « Je le savais, ça va mal finir ! ». La récupération de l'échantillon du *Nocturne*

⁵⁵ Texte du rappeur mis en rythme.

se fait au travers un apport rythmique très fort, tant en termes d’accompagnement que de débit de texte. Il est compréhensible que la réception des émotions se fasse à travers un spectre légèrement déformé. Cette convergence autour de la valeur de mélancolie prouve qu’il existe bien là – entre les deux œuvres – un terrain d’entente, un réseau sémantique, une « banque de symboles » commune.



Figure 31. – Mots recensés à l’écoute du *Concerto pour piano* de Edvard Grieg et de *Erreurs génétiques* de Scylla et Furax Barbarossa.

Les mots recensés à l’écoute du Concerto pour piano de Grieg et du rap de Scylla sont très différents de ce que nous avons pu constater dans le cas précédent (figure 27). Pour le Concerto, nous sommes en présence d’un champ lexical orienté majoritairement autour de l’aventure : aventure, grandiose, tension, histoire, épique. Nous retrouvons aussi quelques mots faisant référence à la peur : angoissant, sombre, suspens. On constate également quelques oppositions comme : calme / énergique ou sensibilité / sévérité. Globalement les mots utilisés ici sont plus diversifiés et plus nuancés attestant d’une plus grande difficulté pour les auditeurs de cerner l’essence de la pièce. Ce manque de précision peut être dû au contraste entre l’introduction de l’œuvre de Grieg et son développement. Les réactions au rap du Scylla et Furax Barbarossa sont, quant à elles, plus homogènes. L’homogénéité de ces réactions peut être expliquée car l’échantillon est uniquement constitué de l’introduction du Concerto. Le thème évoqué par les mots recensés se concentrent autour de la violence avec : puissant, combat, violent, haine, colère. Beaucoup d’adjectifs cités peuvent même évoquer une texture sonore comme : grave, sec ou dur.

Malgré les différences dans les deux ensembles nous retrouvons des similarités incarnées par les mots : hargne, aventure, épique orientant la racine commune des deux extraits sonores autour du champ lexical de la combattivité.

Cet exercice (pour les participants), ou plutôt, ces données (pour nous musicologue) offrent une visibilité sur ce qui est retenu de la musique classique par les membres de la communauté hip-hop. D'une part, évaluer les réactions d'une communauté d'acteurs de hip-hop au sujet d'une œuvre classique permet d'en comprendre ce qu'ils en retiennent et d'en cerner le sens qu'ils lui attribuent. D'autre part, vérifier cet ensemble sémantique en le confrontant à celui recueilli lors de l'écoute des œuvres hip-hop, fait émerger deux choses. Premièrement, cette confrontation nous amène à saisir ce qu'apporte l'arrangement hip-hop à la musique classique, sur le plan de la sémantique. Nous l'avons vu dans le cas du premier exemple (Chopin / Vald), l'arrangement hip-hop suggère un lot d'émotions contradictoires avec celles évoquées par le *Nocturne* de Chopin. Et deuxièmement, cette confrontation révèle ce que l'échantillon a réussi à capturer de l'œuvre. En effet, les réactions recueillies lors de l'écoute des œuvres hip-hop sont uniquement influencées par un fragment de l'œuvre classique. Nous l'avons vu dans le cas du deuxième exemple (Grieg / Scylla) où l'introduction est fortement contrastée avec le reste du Concerto.

Pour finir, il est intéressant de noter que, dans les deux cas, il demeure une part de stabilité dans les évocations que suscitent l'écoute des extraits (classique/hip-hop) auprès de la communauté hip-hop. Cela veut dire qu'il existe un sens commun profondément ancré dans le bagage culturel des participants. Et cela n'est pas étonnant, la musique classique est présente sous de nombreuses formes dans nos environnements. Les renvois faits à la musique classique peuvent être extramodaux (provenir d'autres supports que ceux inhérents à la musique) et s'immiscer dans diverses scènes de la vie quotidienne : publicité, films, jeux vidéo, citations dans d'autres musiques ou encore dans le travail pédagogique des enseignants en musique ou des médiateurs culturels.

5.6. Le texte de rap comme laboratoire sémantique

La valeur accordée à l'échantillonnage classique dans le hip-hop par les acteurs du mouvement peut également être étudiée à travers le prisme de l'analyse des textes des rappeurs en les considérant comme des témoins de la parole des acteurs du monde hip-hop L'objectif d'une telle méthode est de saisir quels sont les thèmes abordés et les potentielles récurrences que nous pouvons retrouver dans les textes des paroliers et comment ceux-ci peuvent résonner avec notre problématique. De plus, les rappeurs ne sont pas ceux qui mettent en musique les échantillons, cette tâche est souvent réservée aux compositeurs. Considérer le point de vue des rappeurs est donc primordial pour comprendre tout l'enjeu de la pratique et revient à analyser le contenu d'un véritable laboratoire sémantique. Il s'agit de dégager ce qu'évoque la musique classique chez les rappeurs et autour de quels thèmes se cristallisent la récupération du matériau musical classique dans le hip-hop francophone. Pour réaliser cette analyse, nous allons nous restreindre aux œuvres francophones de notre corpus, soit un total de 18 œuvres énumérées en début d'étude.

Dans le titre « That's my people », le groupe Supreme NTM vante les mérites de s'entourer des siens pour affronter une réalité quotidienne pleine de difficultés. Le rappeur Kool Shen évoque les bénéfices de se battre pour une cause, le bien-être des siens :

Pour moi, comme pour tous mes complices,
Mes compères, mes comparses,
Fatigués de cette farce
On ne veut plus subir
Et continuer à jouer les sbires.
Sache que ce à quoi j'aspire
C'est que les miens respirent.
[...]
J'me sens rassuré, qu'en présence de ceux que j'aime,
Je veux m'assurer que tout c'que j'balance soit approuvé
Même si j'ai rien à prouver.
Je veux que tous mes potes puissent s'y retrouver
Je veux pouvoir les garder près de moi, les regarder 12 mois par an
Comme l'ont fait mes parents pour moi.

Il faut noter que la musique classique évoque ici un sentiment de bienveillance et d'unité auprès, et pour, les rappeurs. L'évocation du temps qui passe et de la parentalité renforce ce sentiment.

Ce n'est pas la seule fois où cette thématique est présentée dans notre corpus. L'unité grégaire illustre une institution sociale alternative qui vient prendre le relais des institutions traditionnelles (famille, travail, religion, etc) défaillantes dans les milieux où le hip-hop a émergé. Nous retrouvons ce thème dans le titre de Busta Flex et également dans « Les miens » chanson au titre évocateur de Shurik'n sortie en 1998⁵⁶. Dans cette dernière chanson, le refrain évoque le caractère familial et unitaire d'une façon singulière :

Je marche avec les miens,
Combien diront la même chose ?
Je garde tes arrières, tu gardes les miens.
Pas de marche arrière, rien ne change,
Un homme seul est viande à loup.
Moi, si j'en encaisse trop, je sais qui rendra les coups.

Prôner la valeur d'unité est un thème récurrent dans notre corpus, et l'utilisation d'une musique classique suggère l'appel à l'unité chez les rappeurs. Le second thème qui mérite d'être relevé est celui de la revendication politique et sociale. Comme nous l'avons déjà exploré lors du premier chapitre au sujet du postmodernisme, le hip-hop est intimement lié aux valeurs de revendication et d'engagement social. L'échantillonnage de musique classique dans le hip-hop ne semble pas échapper à cette règle et l'interprétation de ces échantillons par les rappeurs confirme cette idée comme l'atteste les paroles de Youssoupha, Scylla et Arsenik. Dans « Boxe avec les mots » le groupe Arsenik écrit :

Tu dances sur l'ère de la lame, le chant des fusils, l'air est malsain,
C'est une époque à damner un saint ; comme un Uzi
Crache la mort, j'accuse, arrache la muselière cash !
J'mâche plus mes mots, je lâche des bombes à chaque fois.
[...]
J'évite le non-sens comme un virus, superstar dans l'ghetto
Comme à la roulette russe, l'étau se resserre, l'état met l'véto,
Les jeunes s'mettent au rap, très tôt ils frappent
La résistance est prête au micro, j'deviens MC à métaux.

Le texte de Arsenik atteste d'une tension politique à travers l'usage d'un champ lexical de la guerre avec : « chant des fusils », « Uzi », « mort », « bombes », « frappe », « résistance ».

⁵⁶ Ce thème est également abordé dans la chanson de Busta Flex comme nous l'avons vu au chapitre 2, p.103.

L'usage de tels mots instaure un climat de violence particulièrement contrastant si nous considérons l'usage de l'échantillon de l'œuvre de Bach en arrière-plan sonore⁵⁷. Les paroles du rappeur belge Scylla dans son titre « Erreurs génétiques », dans l'album *Abysses*, sont également très parlantes :

Non là je ne me sens pas semblable à ces traîtres,
Non mais sans blague, cette bande de lâches me ressemble d'assez près.
Mais ce n'est pas moi qui aie fait d'mes gosses de vulgaires bouts de chair humaine
Objet chaque année d'vagues 200 millions de touristes sexuels.
M'autoproclame civilisé en nation capitaliste moderne
Mais ne pratique rien d'autre qu'une sorte de cannibalisme moderne,
80% du globe meurt pour le bénéfice de 20,
Si je ressemble à ça, ce n'est qu'une erreur de génétique simple.

Ce texte est plus cohérent lexicalement que le précédent et s'articule autour de deux notions : les injustices à travers le monde, comme le tourisme sexuel sur mineurs, et l'inégale répartition des richesses. Le message de ces paroles, très incisif, est porté par l'échantillon de l'introduction du *Concerto pour piano* de Grieg. L'intensité du piano et la direction mélodique de celui-ci renforcent la tension et l'énergie des voix des deux rappeurs (Scylla performe ce titre avec son ami Furax Barbarossa). Si l'approche thématique précédente autour des valeurs d'unité utilisait la musique classique comme un moyen de venir toucher un certain universalisme ici, la musique classique est davantage utilisée pour son intensité et sa masse sonore. L'intensité de la musique classique présente dans les échantillons (illustrée par l'intensité de jeu des instruments) justifie ici une interprétation engagée des artistes hip-hop qui utilisent la musique comme un support de leurs émotions contestataires.

Le troisième et dernier thème que nous souhaitons souligner et à travers lequel s'organise les paroles des rappeurs de notre corpus se rapporte à l'aspect narratif, aux histoires racontées. Ces dernières appellent à l'imaginaire collectif et se traduisent dans les textes des rappeurs par une approche romancée de l'écriture rap. Dans les chansons qui constituent cette catégorie nous allons retrouver des textes illustrant des personnages mis en scène à travers des situations

⁵⁷ Voir l'analyse des paroles en début de chapitre, p. 172.

narratives fictionnelles⁵⁸. Il est plus difficile d'extraire de cette catégorie un champ lexical précis ou une tendance particulière puisque les textes sont imprégnés de l'imaginaire des auteurs. Citons par exemple la réaction de Vald qui, suite à l'écoute du *Chant du cygne* de Schubert, avait dit que cela lui faisait penser à une course de chasseurs dans une forêt⁵⁹. Malgré tout, cela illustre le caractère évocateur de la musique classique qui mérite notre attention puisqu'il illustre le fait que la musique classique demeure, à travers le temps, capable de faire appel à un imaginaire cohérent chez les artistes hip-hop. Dans leur titre intitulé « La fin du monde » les musiciens du groupe de rap français N.A.P. font le récit d'un temps d'apocalypse imminent :

Avec tout ce qui se passe autour de nous, beaucoup se posent des questions.
Les prophéties se réalisent, la fin c'est l'explication.
Un jour apparaîtra non loin du Moyen-Orient
Celui qu'on appelle déjà l'Antéchrist dégel le Charlatan.
Il parlera au monde en prétendant qu'il est le Messie.
Il sera entendu et par certains peuples sera suivi.
Même s'il représente le mal beaucoup ne le verront pas
Car sur ceux qui lutteront contre lui le malheur s'abattrà.

N.A.P. annonce l'apparition prochaine d'un prophète dont la venue sera annonciatrice de la fin du monde. Si le message est aussi teinté d'une certaine violence voire d'un catastrophisme, il demeure particulièrement intéressant à mettre en lien avec l'origine de la musique échantillonnée. En effet, l'échantillon est un extrait de la seconde partie du "*Dies Irae*" du *Requiem* de Mozart. *Dies Irae*, ou « Jour de colère » en latin, illustre parfaitement la thématique exploitée par le groupe N.A.P. Habituellement celui-ci est mise en musique comme une séquence de proses chantées se rapprochant d'un hymne liturgique. La portée prophétique de la musique de Mozart a été transposée à la perfection dans le rap de N.A.P. La narration ainsi exposée dans la musique hip-hop partage un imaginaire très proche de celui de la musique du compositeur né il y a 265 ans. Autre exemple, plus romantique, celui du titre de Vald que nous avons déjà évoqué, « Elle me regarde » présent sur l'EP *NQNT* dont voici les premières paroles :

Elle m'regarde en s'demandant c'que j'attends pour la prendre

⁵⁸ Ce que P'n'P définissait comme du *story-telling*, p. 189.

⁵⁹ Nous en parlions déjà plus tôt dans le chapitre, p. 186.

Lui apprendre la vie comme le faisaient ses parents.
 C'est marrant, j'te jure, et dire que j'y croyais plus
 Est-ce que la folie dans ses yeux c'est c'qui a coupé la RedBull ?
 Et j'me rappelle à l'arrêt d'bus quand j'étais triste que tu partes
 Et puis dire que l'usure n'était due qu'aux nuages
 Qui traînaient par là souvent, stagnaient dans ma tête
 Maintenant t'es de retour, enlaçons-nous sans latex.
 J'ai souvent pensé à toi avec ma vésicule biliaire
 Surtout à t'provoquer des fissures diverses et puis merde
 C'était du l'hiver, y'avait d'quoi s'mutuler
 Nan, de quoi s'fusiller tranquillement
 Elle m'regarde toujours aussi bonne
 Me raconte sa vie pas si folichonne
 Alors j'l'ai prise avant qu'le vomi sorte
 Et j'apprends que j'lui avais manqué lorsque j'la saucissonne.

L'histoire contée par Vald dans cette chanson est celle d'un homme qui vit une peine d'amour à travers des souvenirs déchirants teintés d'une sexualité malsaine et destructrice. La narration prend place dans un imaginaire sentimental tourmenté. Rappelons-le, ces paroles sont accompagnées d'un échantillon issu du *Nocturne op.9 n°1 en Sib mineur* de Frédéric Chopin. Cette pièce a été composée entre 1830 et 1832 et l'ensemble des *Nocturnes* fût dédié à Marie Pleyel, femme du célèbre manufacturier de pianos Camille Pleyel. L'histoire de Marie est intéressante dans notre cas, en effet, celle-ci était l'ancienne fiancée d'Hector Berlioz en 1830. Elle rompt avec celui-ci sous les conseils de sa mère ce qui rend fou de rage son prétendant qui entreprend de la tuer pour se venger de cette séparation. Par chance, ce plan n'aboutit pas et Marie épouse Camille en 1831. Il est périlleux d'affirmer que l'ensemble de ces événements à influencer la composition des pièces pour piano de Chopin pendant la même période, mais le fait que les *Nocturnes* soit dédiés à Marie crée le doute. Quoi qu'il en soit, le texte de Vald se rapproche étrangement de l'ambiance tourmentée de ces événements. Une chose est sûre, la musique de Chopin a évoqué au rappeur des sentiments amoureux profonds teintés de nostalgie et cela nous informe sur la capacité qu'à la musique classique à évoquer ces sentiments. L'analyse des paroles des chansons de notre corpus permet de reconnaître trois grandes thématiques :

- La valeur de l'unité par laquelle les rappers vont fédérer leur communauté et inviter à l'union autour de valeurs communes propres au hip-hop.
- L'engagement revendicatif que les rappers vont utiliser pour critiquer la société dans lequel ils évoluent.
- La fiction que les rappers adoptent pour narrer des histoires.

Voici comment pourrait être résumés ces trois axes dans notre corpus à travers un tableau (figure 28) :

Figure 32. – Les différents thèmes abordés dans les chansons rap du corpus francophone

Unité sociale	Revendication politique	Sujet narratif
« That's my people » - Suprême NTM, 1998	« Boxe avec les mots » - Arsenik, 1998	« Je me souviens » - Ménélik, 1997
« Les miens » - Shurik'n, 1998	« Classique » – Youssoupha, 2007	« La fin du monde » - N.A.P., 1998
« Hip-Hop forever » - Busta flex, 2000	« Stupeflip vite !!! » - Stupeflip, 2011	« D Contract » - Hocus Pocus, 1998
« Si proche des miens » – Sinik, 2006	« Erreurs génétiques » - Scylla et Furax Barbarossa, 2013	« La dernière séance » – Saian Supa Crew, 2001
« Le poids des préjugés » - Scred Connexion, 2009		« La petite marchande de porte-clef » - Orelsan, 2011
« No life » - Orelsan, 2011		« Voyou » - Fauve et Georgio, 2014
		« Elle me regarde » - Vald, 2014
		« BODIES » - Gazo feat. Damso, 2022

La présence d'échantillons de musique classique dans les compositions hip-hop orientent le discours des paroles des rappeurs vers une description de leur condition ou vers un imaginaire narratif permettant également de décrire ou d'évoquer des réalités sociales. Même si les thèmes sont différents, ils peuvent être réunis autour d'une valeur transversale : celle d'une critique sociale. En effet, les sujets évoqués par les rappeurs lorsqu'ils sont accompagnés de musique classique sont souvent sérieux et reliés à un fort sentiment d'introspection⁶⁰. La connotation « sérieuse » de la musique classique voit son influence s'étendre jusque dans les thèmes des

⁶⁰ À la différence des thématiques d'egotrip que nous pouvons également retrouver dans le rap où les valeurs centrales sont centrées autour du divertissement et de la légèreté.

rappeurs. La musique classique encourage donc les rappeurs à se livrer de façon authentique à propos de leurs positions sociales et leurs idéaux. Il est à se demander si le caractère prestigieux de cette « grande » musique n'encourage pas les créateurs à être à la hauteur de son héritage.

Conclusion

6.1. Synthèse

Des salons bourgeois du XVIII^{ème} siècle jusqu'aux *block-parties* des années 80, notre étude retrace le lien entre deux cultures musicales que les années et le cadre social semble opposer. Ce lien s'incarne dans l'échantillonnage savant, pratique initiée par quelques compositeurs hip-hop du début des années 80. Cette pratique n'avait pourtant rien de nouveau, en effet, bon nombre de compositeurs avaient déjà dans le passé adopté cette technique pour écrire des musiques qui font appel au passé. C'est pour cela que le prisme du postmodernisme s'impose sachant que le rapport au passé fait parti des enjeux soulevés par le courant. Si ce lien que nous pointons du doigt entre musique classique et musique hip-hop est important, c'est parce qu'il s'inscrit dans une continuité d'autres œuvres ayant elles aussi fait hommage au classique. Le *sampling* savant s'inscrit alors dans un réseau de renvois et de liens d'héritage entre les œuvres et les genres. En d'autres mots, il est l'héritier d'un ensemble de renvois, un réseau, établi à travers les âges et les courants artistiques. À ce titre, celui-ci s'affirme comme une prise de position politique de son temps car il se positionne en réponse à des conditions sociales propres au modernisme. Son discours s'articule autour de constantes, de revendications, qui sont très proches de celles du hip-hop : pluralisme, ironie, questionnements des frontières entre passé et présent, des valeurs d'unité structurelle, de la légitimité de l'élite et du populaire. Tous ces rapprochements entre le hip-hop et le postmodernisme nous ont amené à ne plus considérer cette musique comme quelque chose d'autonome mais comme une réponse à des facteurs environnants : culturels, politiques, sociaux, économiques. Le hip-hop, au même titre que le postmodernisme, incarne donc une réaction face à un cadre social qu'il veut dépasser et parfois abolir. Il admet, comme le postmodernisme, un paradoxe flagrant, celui de vouloir s'émanciper d'une condition sociale créée par le capitalisme en utilisant les mêmes méthodes que celui-ci.

Le lien qui unit les œuvres entre elles est, dans notre cas, directement incarné par la pratique de l'échantillonnage. C'est l'échantillon lui-même qui est témoin autosonique de cette relation entre les œuvres. Il a été aussi important d'explorer ce que pouvait apporter le musème, cette unité minimale significative définie par Seeger puis Tagg. Celui-ci constitue le premier élément de

sens dans l'usage d'échantillons. En effet, si les compositeurs hip-hop choisissent des échantillons particuliers dans une œuvre classique c'est parce que ceux-ci comportent des unités constitutives qu'ils jugent intéressantes. Nos réflexions sur la portée transphonographique de notre thèse nous ont amené à considérer le musème comme un objet d'analyse complémentaire, intégré dans le support phonographique. En effet, celui-ci est facilement identifiable en dépit des transformations que subissent l'échantillon ou des erreurs de transcription¹, tandis que la reconnaissance du phonogramme peut souvent être problématique. Il reste difficile, même pour une oreille entraînée, de reconnaître de quel interprète et de quel album il s'agit lorsque l'échantillon a été découpé, transposé, compressé, étiré. Paradoxalement, par la nature matérielle des phonogrammes ceux-ci constituent un point de départ plus solide à la théorisation. Il est plus facile de se représenter une étagère sur laquelle repose une archiphonographie du rock britannique des années 60 que l'ensemble des relations immatérielles liant les musèmes présents dans cette même collection. Cela étant dit, comprendre qu'il existe une présence d'éléments isolables significatifs au sein des échantillons peut nous permettre d'identifier la nature des liens que les œuvres entretiennent entre elles. Dans cette multitude de renvois et de relations, la pratique d'échantillonnage de musique classique représente à elle seule une archiphonographie : un ensemble de phonogrammes régit par une condition préalable, en l'occurrence : la réutilisation de musique classique autophonique. La pratique en elle-même se trouve à mi-chemin entre une interphonographie autophonique (une réutilisation d'un phonogramme dans un autre phonogramme) et une hyperphonographie autophonique (souvent modifiée et altérée). Évidemment, l'autophonie représente une part importante de la compréhension du phénomène puisqu'elle incarne les renvois utilisant directement le matériau sonore initial : l'objet, l'enregistrement lui-même. Cette considération a renforcé, d'une part, l'importance des objets (et de leurs relations), et d'autre part, l'importance de l'interprétation de l'œuvre. En effet, il est important de considérer les interprétations des œuvres utilisées lors de l'échantillonnage puisque celles-ci attestent d'un enregistrement, d'un moment particulier, bref d'un phonogramme spécifique.

¹ Rappelons-nous celles confirmées par Markie Dee lors du chapitre 4, p. 118 qui n'entravent pas la reconnaissance de l'hommage à Beethoven.

Cet ensemble de considérations nous a amené à tracer une première formalisation de ces relations entre les phonogrammes. La pratique de réutilisation, par une démarche apparentée au postmodernisme, se doit de mettre en lumière les liens entre les œuvres et leur dépendance aux facteurs sociaux et économiques environnants. La transphonographie, quant à elle, nous informe sur l'importance des phonogrammes dans notre analyse et sur leurs interactions. C'est à la lumière de cette double approche que nous avons développé les chapitres plus empiriques de notre thèse. Ceux-ci portent sur la remise en contexte du *sampling* savant dans le monde musical à travers trois axes de réflexion, successivement : l'histoire de la réutilisation de musique classique dans la musique populaire du XX^e siècle, l'influence de la matérialité sur l'échantillonnage et une enquête ethnographique auprès des acteurs du hip-hop au sujet de la pratique. Puisque notre méthode fut centrée sur l'individu comme témoin de cette pratique musicale tous ces sujets ont été alimentés par des extraits d'entrevues réalisées sur le terrain auprès de compositeurs, rappers, passionnés, musiciens du milieu du hip-hop. Le chapitre trois prend un exemple simple, celui des motifs du premier mouvement de la *Symphonie n°5* de Beethoven et retrace son usage – ou plutôt sa réutilisation – à travers plusieurs œuvres de musique populaire. Ce parcours allant de l'allosonie vers l'autosonie, du début du rock'n'roll jusqu'au hip-hop, nous a permis d'illustrer la notion d'héritage postmoderne à travers des exemples concrets.

Ensuite, l'étude de la matérialité sur l'échantillonnage nous a permis de comprendre en quoi celle-ci était primordiale et partie intégrante du processus de composition dans le monde de la musique hip-hop. Elle nous a aussi renseigné sur la nature des prises qu'ont les individus sur leur pratique. Puisque celle-ci est dépendante du processus d'hyperphonographie et donc des modifications sur les échantillons réutilisés, les appareils et outils permettant d'exécuter ces modifications sont essentiels. Nous avons constaté que l'évolution de ces outils a permis des opérations plus complexes et que ces opérations avaient toutes des implications sur la perception temporelle de l'échantillon. Le découpage, l'étirement, le changement de tempo, le *groove* sont autant de paramètres qui peuvent venir altérer la perception temporelle du phonogramme d'origine. Ces modifications questionnent la possible reconnaissance de l'échantillon et vont venir faire coexister un matériau sonore instrumental dont le tempo n'est pas parfaitement stable (léger *rubato* dû à l'interprétation du geste humain) avec une musique évoluant dans un cadre

numérique où le métronome est le mètre (et le maître). Nous avons vu également quelques autres alternatives possibles qui illustrent cette rencontre entre monde physique et numérique, entre monde instrumental, orchestral et hip-hop. La présentation de ces possibilités montre à quel point la matérialité des outils a une place prédominante dans le processus de développement de cette pratique et donc de la prise des acteurs hip-hop sur le *sampling* savant. Cela nous montre aussi que la manipulation de la temporalité des échantillons est un point central dans la composition d'œuvres hip-hop réutilisant de la musique classique.

Enfin, le chapitre cinq donne la parole aux artistes de hip-hop et précise en quoi cette pratique peut être considérée comme ayant un rôle social voire politique. Les entrevues effectuées résonnent avec les hypothèses que nous avons formulées en début d'étude et viennent les nuancer. Nous retiendrons l'absence de tout propos moqueurs ou venant tourner en dérision ce rapport à la musique classique. En fait, la majeure partie des propos recueillis concernant cette réutilisation s'articulent autour des valeurs de légitimation, de capital « bling-bling » ou de qualité esthétique. Lors des entrevues, les participants ont pu s'exprimer en réagissant à plusieurs écoutes de musique classique et de leurs échantillons dans de la musique hip-hop. Leurs réactions ont constitué un terrain propice à la discussion pour confirmer ou infirmer les hypothèses émises en introduction de la thèse. Les acteurs ont également ouvert quelques perspectives de réflexions intéressantes en abordant des notions telles que le format ou le caractère évocateur de la musique classique. Ces nouvelles pistes complètent parfaitement les prises déjà explorées que peuvent avoir les acteurs sur cette pratique, dont la portée va jusqu'à réévaluer cette particularité du hip-hop réutilisant de la musique classique comme un format spécifique.

6.2. Limites et autres hip-hop savants

Notre thèse s'achève en recueillant l'avis des interrogés au sujet de leur rapport à la musique classique. Cette translation, que nous avons suivie au fur et à mesure de notre étude, du phonogramme vers les pratiquants du *sampling* savant, est primordiale pour comprendre la portée de nos propos. Mais elle pourrait aller plus loin, en particulier, si nous prenons en compte le fait que le *sampling* savant n'est pas la seule pratique incarnant la rencontre entre hip-hop et

classique. En attestent les événements de « rap symphonique² » ou les œuvres hip-hop utilisent des échantillons orchestraux ne provenant pas nécessairement du répertoire classique. Il y a là un fait essentiel à la conclusion de notre thèse. Les acteurs interrogés lors de l'enquête n'ont jamais signifié l'importance que pourrait avoir le choix d'utiliser des échantillons de musique classique. En fait, au contraire, il semble que la source de l'échantillon leur importe peu. Comme le suggéraient Prince Paul et Éric Najjar : pour faire du hip-hop il suffit de prendre une musique quelconque et d'y ajouter un « *beat* ». Najjar surenchérisait lorsque je lui demandais quel dernier échantillon classique celui-ci avait utilisé et qu'il me répondait : « du Nina Simone »³. La propriété « classique » des échantillons semble, auprès des acteurs hip-hop, être associée non pas nécessairement au *sampling* savant tel que nous le définissons tout au long de la thèse mais plus au timbre des instruments propres au répertoire classique. Si la distinction particulière des échantillons issus du répertoire classique semble être, de notre position de musicologue, une distinction importante tant elle sous-entend une rencontre culturelle significative, il est difficile de mesurer l'importance de cette distinction auprès des acteurs de hip-hop. Ceci met en perspective le choix initial de notre thèse de s'atteler à cette restriction « classique » des échantillons et explique sans doute la rareté des œuvres de notre corpus noyées dans une mer de musiques hip-hop bien plus vaste. En fait, cette conclusion renvoie à l'importance du choix du musème par le compositeur hip-hop plus qu'à l'importance de l'œuvre échantillonnée elle-même. Dans un sens, ceci remet l'individu, sa connaissance discographique de la musique et sa sensibilité au centre de la thèse. Ainsi une étude sur le *sampling* savant telle que celle-ci gagnerait à être complétée par d'autres initiatives se penchant sur des répertoires connexes illustrant aussi cette rencontre entre hip-hop et classique.

6.3. Convergence et jeux de pouvoir symboliques

La particularité qu'ont certains phonogrammes à faire réentendre le même musème à travers différents styles musicaux, est le premier niveau sur lequel le décloisonnement se vérifie. L'approche archiphonographique qui définit une famille phonographique constitué de musique

² Selon les termes utilisés par Le Mouv' en France.

³ Entretien avec Éric Najjar, Paris, mars 2019.

populaire en est la démonstration. L'ambition de cette archiphonographie était d'identifier les influences antérieures aux compositeurs hip-hop en recherchant dans la musique populaire, dès la moitié du XX^e siècle, ce qui aurait pu donner envie à ces mêmes compositeurs d'utiliser la *Cinquième* de Beethoven. L'idée était ici de supporter la thèse du décloisonnement. Nous avons, à de multiples reprises, insisté sur le fait que l'étude de la pratique du *sampling* savant était nécessairement liée à celles des individus la perpétuant. C'est ce même constat qui nous a amené à affirmer l'absolue nécessité pour notre étude de nourrir notre réflexion de témoignages. Cette approche individualiste nous a amené à voir les pratiques transphonographiques comme des rencontres entre individus. L'album concept *Rapsodie Ouverture, Hip-hop Meets Classic* (1997) dans lequel des artistes hip-hop collaborent avec des chanteurs et musiciens du monde classique est un excellent exemple de cette convergence artistique. La pratique que nous avons pris le temps d'étudier s'inscrit parfaitement dans cet ensemble de pratiques où les individus collaborent et se rencontrent autour de la musique. La rencontre, le métissage musical, la contestation de la propriété deviennent des arguments du discours sémantique de ces pratiques interphonographiques. Les pratiques de réutilisation suggérant le dialogue entre des matériaux musicaux issus de cultures différentes impliquent une rencontre. Ce sont ces prises de position, portée par les individus, qui vont aller jusqu'à décloisonner les genres et les cultures. La pratique de *sampling* savant devient alors un lieu de rencontres, où les œuvres, les individus, les genres et les cultures se mélangent au profit de la création artistique. Elles traduisent également une réalité artistique et politique vécue par les acteurs du hip-hop, celle d'une époque où la notion d'unité est un enjeu social, où la division entre les communautés est de plus en plus prononcée, où l'art peut jouer ce rôle nécessaire de la réconciliation.

Cet esprit de réconciliation puise pourtant sa source dans des injustices sociales réelles. Nous l'avons vu, la réutilisation de musique classique dans le hip-hop soulève un enjeu politique et social fort, celui de communautés exclues utilisant des éléments sémantiques de la culture dominante pour s'affranchir de leur condition. L'appropriation de la musique classique par les acteurs du hip-hop apparaît alors comme étendard d'une prise de position politique face au pouvoir dominant, mais également comme un hommage à un patrimoine musical qui est, par l'action créatrice, défait de toute appartenance culturelle et rendu à l'universel. L'appropriation devient, selon les mots de Denis-Constant Martin, exigence à la création. Finalement le *sampling*

savant cristallise la polarité du hip-hop, entre révolte et soumission face au capitalisme financier, entre marginalité et ambition commerciale, et souligne ainsi le paradoxe de son époque.

6.4. Une pratique artistique comme outil de médiation ?

Notre discours fut, pour une grande partie de la thèse, centré sur la pratique d'échantillonnage en tant qu'objet. La portée objectiviste de notre étude se résumait à savoir pourquoi le *sampling* savant était perpétué, comment il l'était et quelles étaient les implications sociales et musicales qu'il représentait. Ce parcours nous a amené, d'une part, à nous questionner sur les rapports entre les phonogrammes mais également aux rapports entre les individus et les objets permettant de réaliser cette pratique. En cette fin de parcours, il apparaît finalement qu'il serait intéressant d'explorer les possibles implications de notre enquête sur la perception de la pratique d'échantillonnage de musique classique dans le hip-hop par le public, et plus justement, les publics. Tout ceci dans le but de s'interroger sur le possible rôle que peut avoir le *sampling* savant sur la scène culturelle internationale. Nous savons que la musique hip-hop ne s'adresse pas au même public que celui de la musique classique pourtant celui-ci en réutilise des éléments de langage. De la même façon que les jeux vidéo remettent au goût du jour les musiques orchestrales auprès de jeunes publics, le hip-hop ne pourrait-il pas constituer une transversale entre deux territoires culturels ?

Dans un rapport commandité par le ministère de la culture et de la communication de la République française, Sylvie Pébrier fait l'état de la fréquentation des publics de la musique classique sur le territoire français⁴. Dans cette étude, effectuée pour le compte de la direction générale de la création artistique (DGCA) en 2015, elle évalue les fréquentations d'établissements, d'événements culturels, de spectacles en mettant en garde sur la non-neutralité de l'exercice d'interprétation des chiffres dans le but d'évaluer la fréquentation des publics de musique classique. Son travail comporte deux parties que la musicologue qualifie comme

⁴ Sylvie Pébrier, *Étude relative à la musique classique et ses publics*, Direction Générale de la Création Artistique, Rapport n°SIE 2015 35, février 2015.

destinées à être enrichies et amendées⁵. Avant de se lancer dans l'analyse, Pébrier met en garde sur les multiples facteurs sociaux de l'époque rendant l'étude des données individuelles complexe. Elle met ainsi en avant les modifications des habitudes d'écoute, le fait que les « sorties » privilégient les institutions plutôt que les individus, les modifications du contexte structurel de la population, et la segmentation en catégories de celle-ci comme tout autant de facteurs rendant difficile l'interprétation des données à un niveau individuel. Cependant une des solutions proposées par l'analyste pour remettre les personnes au centre de l'étude est de : « relier les pratiques et de décroiser les familles musicales⁶ ». Elle précise ainsi sa pensée au sujet du décroisement :

Décroiser les pratiques : les pratiques des publics enjambent les frontières établies entre les genres musicaux. C'est vrai des sorties et de l'écoute : 31% des personnes qui ont assisté à au moins un concert ou un opéra dans l'année ont également assisté à un concert de jazz et 19% ont assisté à un concert de rock. L'inverse est vrai dans des proportions proches. Parmi les personnes qui écoutent du classique, 72% écoutent aussi de la chanson, 36% des musiques du monde et du jazz, 26% du pop ou du rock. [...]. Pour rendre compte de la pluralité des pratiques et des trajectoires des personnes, il convient de s'intéresser davantage aux interactions entre les pratiques et entre les musiques plutôt qu'à leur compétition.

De tels constats nous poussent à formuler quelques remarques à propos du genre musical qui nous a occupé tout au long de cette thèse. Premièrement, le hip-hop semble être l'incarnation exacte de l'intersection des musiques invoquée par Pébrier. Malgré tout, il est étonnant de ne trouver, dans ce rapport, aucune mention de musique hip-hop ou de rap. Les catégories musicales comparées à la musique classique se limitent à « pop », « chanson », « rock » et « jazz ». (Cela dit, peut-être que la musique hip-hop est prise en compte dans une de ces catégories). Deuxièmement, si dans un rapport visant à évaluer le lien entre les publics et la musique classique la convergence des pratiques et des musiques est proposée comme solution pour mieux contextualiser ce lien sur un niveau individuel, cela veut dire que la pratique de hip-hop réutilisant de la musique classique peut être un moyen de faire l'expérience musicale classique à

⁵ *Ibid.*, p. 2.

⁶ *Ibid.*, p. 6.

un niveau individuel, auprès de publics nouveaux qui plus est. En d'autres termes, en tenant compte des propos de Pébrier, l'échantillonnage de musique savante dans le hip-hop pourrait être considéré comme un moyen de médiation (au sens de développement des publics cette fois) qui favoriserait un contact avec la musique échantillonnée. La pratique que nous étudions pourrait dans ce cas incarner, auprès des publics, une voie d'accès à la musique classique. D'ailleurs, il y a fort à parier que bon nombre d'individus connaissent la musique classique parce qu'ils l'ont entendu grâce à d'autres supports (sonores, interphonographiques) : dans des films, dans des jeux vidéo ou dans d'autres musiques. Le hip-hop réutilisant de la musique classique serait une façon parmi d'autres de faire entrer la musique classique dans les mœurs⁷. Il représenterait ainsi une forme de médiation participative, une façon d'introduire l'art par l'art. C'est à partir de ces considérations sur le décroisement, la lutte symbolique, la convergence culturelle que notre thèse peut être comprise comme un apport au monde de la médiation musicale. En accord, avec les premiers principes fondateurs du hip-hop qui se voulaient rassembleurs, voire unificateurs, notre étude met en lumière la porosité des frontières entre les genres, les individus et les cultures. Cette faculté à rassembler est nuancée à travers le paradoxe qui meut le hip-hop et sa pratique de réutilisation. D'une part, celle-ci met en lumière la connaissance phonographique des acteurs du hip-hop et démontre un nouveau « savoir-faire », une nouvelle façon de s'accaparer des matériaux musicaux et, d'autre part, vue à partir du prisme postmoderne, la pratique d'échantillonnage est une façon de consommer d'autres musiques pour s'en nourrir et les transformer (ou les retransformer) en produit de consommation. Cette dualité montre toute l'ambiguïté du hip-hop et plus largement celle d'une logique culturelle plus étendue, les nouvelles technologies aidant à ce cannibalisme culturel. La force du *sampling* savant tient au fait que ses mécanismes d'appropriation s'attaquent à une musique qui symbolise un pouvoir hégémonique et qu'ils sont perpétués par des communautés en marge de ce pouvoir. Ainsi par ses pratiques de recyclage ces communautés perpétuent à la fois la preuve d'un enracinement social et un désir de rupture, d'émancipation. Cette thèse, centrée sur la pratique d'échantillonnage de musique classique dans le hip-hop, est une tentative d'éclairer le paradoxe de la création artistique et de la diffusion des cultures dans nos sociétés à l'ère du capitalisme tardif, caractérisé par la suprématie des lois de marchés et la stigmatisation de diverses minorités sociales.

⁷ Comme le disait Phaï.

Discographie

(Various), Hip-hop Featuring Classical, Beat Boutique 2010.

A\$ap Rocky, Creed II: The Album, © Eardruma Records/Interscope Records, 2019.

Akhenaton, Soldats de Fortune, © 361 Records, 2006.

Aphex Twin, "Heliosphan", Selected Ambient Work 85-92, © R&S Records, 1992.

Beyoncé, Jay-Z aka. The Carters, Everything is Love, Parkwood, Sony, Roc Nation, 2018.

_____, Love Destiny, © Columbia Records, 2003.

Black Jack, Gass Kyle, Lynch Liam, The Pick of Destiny – Tenacious D, 2006.

Busta Rhymes, "Pass The Courvoisier Part II.", Genesis, Flipmode Records, J Records, 2002.

Chuck Berry, Roll Over Beethoven, Chess 1626, mai 1956.

Ekseption, « The Fifth », Ekseption, Philips Record, 1969

_____, Back to the Classics, Philips Record, 1976.

_____, Classic in Pop, Philips Record, 1970.

_____, Danse Macabre, Ariola Record, 1981.

Electric Light Orchestra, ELO 2, Harvest, United Artists, 1973.

Fat Boys, Big & Beautiful, Sutra Records, 1986.

Grandmaster Flash, « The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel », (Monopiste), Sugar Hill Records, 1981.

Handsome Boy Modeling School, So ... How's your girl ?, Tommy Boy Records, 1999.
_____, "It's like that/I am complete", White People, © Elektra
Records, 2004.

Jay-Z, Blueprint 3, © Rock Nation / Atlantic Records, 2009.

Juvenile, Back That Azz Up, Cash Money, Universal, 1998.

Kanye West, Yeezus, Def Jam, Roc-A-Fella Recordings, 2013.

Kendrick Lamar, DAMN., Top Dawg, Aftermath, Interscope, 2018.
_____, To Pimp a Butterfly, Top Dawg, Aftermath, Interscope, 2015.

Kerry James, "Lettre à la république", 92.2012, Silène, 2012.

Luc Ferrari, Presque Rien, L'INA-GRM, L'Acousmathèque, 1995.

Madonna, « Vogue », I'm Breathless, Sire Records, 1990.

Maes, "Street", Les derniers salopards, Sony ATV Music Publishing France, 2019.

Malcriah D'Zousa, "Memoria de Elefante", 23 Vortices, © INFAMES, 2018.

Mc Einar, « Sorgrenfri-Rap », Den Nye Still, CBS Record, 1988.

Médine, Prose Élite, Din records, 2017.

Ménélik, Je me souviens, Small, Sony Music, 1997.

Mulligan, Gerry, Night Lights, © Philips, 1963.

N.A.P., La Fin du Monde, RCA Records, 1998.

N.W.A., "Straight Outta Compton", Straight Outta Compton, ©Ruthless-Priority, 1988.

Nas feat. Will.I.am, "Hip-Hop is Dead", Hip-Hop is Dead, © Def Jam Records, 2006.
_____, "Made You Look", God's Son, © Columbia Records, 2002.

NTM, "That's my People", Suprême NTM, © Epic Records, 1998.
_____, Suprême NTM, Epic, Sony BMG, 1998.

Page, Jimmy, Death Wish II, © Swan Song, 1982.

R.A. the Rugged, "Underground Hitz", Legends Never Die, © Nature Sounds, 2013.

Rapsodie Overture, Hip-hop Meets Classic, Mercury, Def Jam, 1997.

Salsoul Orchestra, « Ooh, I Love it (Love Break) », monoplage, Salsoul Label, 1983.

Scylla, Abysses, Cadenza Records, 2013

_____, Pleine Lune 2, Urban, 2019.

_____, Pleine Lune, Urban, 2018.

Shurik'n, Les miens, Delabel, 1998.

Sinik et Kool Shen, "Si proche des miens", Sang Froid, © Six-O-Nine, 2006.

Steve, Reich, Early Works, Elektra Nonesuch, 1987.

Sugarhill Gang, "Apache", Rapper's Delight, © Sanctuary Records, 1979.

Stupeflip, The Hypnoflip Invasion, Etic System, 2011.

Switch, "A Bit Patchy", A Bit Patchy, © Dubsided, 2005.

Taylor the Creator, "Pigs", Wolf, © Odd Future Records-RED Distribution, Sony Music Entertainment, 2013.

The Beatles, The Beatles' Second Album, Capitol, 10 avril 1964.

_____, With the Beatles, Parlophone, 22 novembre 1963.

The game feat. Will.I.am, "Compton", Doctor's Advocate, ©Geffen-Interscope-Black Wall Street, 2006.

The VHB, Beethoven's Fifth (Street) Symphony (Hip-hop Version), INS Recording, Vintertainment, 1984.

_____, Beethoven's Fifth (Street) Symphony (Long Version) Streetwave, INS Recording, Vintertainment, 1984.

Vald, NQNT, Mezoued Records, Millenium Barclay, Universal, 2014.

Vald., NQNT2, "Urbanisme", Capitol Music France, 2015

Vald, Agartha, Capitol Music France, 2017.

Walter Murphy and the Big Apple Band, A Fifth of Beethoven, Private Stock Records, 1976.

Xzibit, « Paparazzi », At the Speed of Life, Loud Records, RCA Records, 1996.

Young M.C., "Bust a Move", Stone Cold Rhymin', © Delicious Vinyl, 1989.

Young Mozart, Classical Hip-hop 1 & 2, Position Music, 2009 et 2010.

Youssoupha, « Classique », À chaque frère, Bomayé Music, 2007.

Bibliographie

- Aciman, Alexander. « Meet the Unassuming Drum Machine That Changer Music Forever ». *Vox Culture* (16 avril 2018). <https://www.vox.com/culture/2018/4/16/16615352/akai-mpc-music-history-impact>.
- Bailly, Anatole, *Abrégé du dictionnaire grec français*, Hachette, 1981.
- Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation*. Débats. Paris: Galilée, 1981.
- Bazin, Hugues, *La culture hip-hop*. Habiter. Paris: Desclée de Brouwer, 1995.
- Béthune, Christian, *Pour une esthétique du rap*. Paris: Klincksieck, 2004.
- Blondeau, Thomas, et Fred Hanak, éd., *Combat rap. 2: 25 ans de hip-hop en France: entretiens*. Castor music. Bordeaux: Castor Astral, 2008.
- Bocquet, José-Louis, et Philippe Pierre-Adolphe, *Rap ta France*. Paris: éd. J'ai lu, 1999.
- Born, Georgina, « Music and Materialisation of Identities ». *Journal of Material Culture* 16, n° 4 (2011): 376-88.
- Born, Georgina, *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. Berkeley, Calif.: Univ. of California Press, 1995.
- Bourdieu, Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Éditions de Minuit, 1979, Paris
- Bourdieu, Pierre, et Jean-Claude Passeron. *La reproduction: éléments pour une théorie du système d'enseignement*. Collection « Le sens commun », 1970, Paris: éd. de Minuit, 2005.
- Brackett, David, « Questions of Genre in Black Popular Music ». *Black Music Research Journal* 25, n° 1/2 (2005): 73-92.
- Brandellero, Amanda, Susanne Janssen, Sara Cohen, et Les Roberts, « Popular music heritage, cultural memory and cultural identity ». *International Journal of Heritage Studies* 20, n° 3 (3 avril 2014): 219-23. <https://doi.org/10.1080/13527258.2013.821624>.

- Brendan, Anthony. « Mixing as a Performance : Creative Approaches to the Popular Music Mix Process ». *Journal on the Art of Record Production*, n° 11 (mars 2017).
- Brewster, Bill, et Frank Broughton, éd. *The record players: DJ revolutionaries*. New York: Black Cat, 2010.
- Brooks, Siobhan, et Thomas Conroy, « Hip-Hop Culture in a Global Context: Interdisciplinary and Cross-Categorical Investigation ». *American Behavioral Scientist* 55, n° 1 (4 novembre 2010): 3-8. <https://doi.org/10.1177/0002764210381723>.
- Broughton, Frank, et Bill Brewster, *How to DJ right: the art and science of playing records*. 1st American ed. New York: Grove Press, 2003.
- Burnard, Pamela. Trulsson, Ylva Hofvander, *Bourdieu And The Sociology of Music Education*, Sl.: Routledge, 2020.
- Caro, Robert, *The Power Broker : Robert Moses and the Fall of New York*, Knopf., New York, 1974.
- Chang, Jeff, éd., *Total chaos: the art and aesthetics of hip-hop*. New York: BasicCivitas Books, 2006.
- Chesneau, Régis, *Pour en finir avec le « classique »*, éd. L'Harmattan, 2019.
- Chopin, Frédéric, *Correspondance de Frédéric Chopin. Tome I: L'Aube 1816-1831*. Masse, Richard (éd.), 1981.
<http://sbiproxy.uqac.ca/login?url=http://international.scholarvox.com/book/88818271>.
- Conard Nicholas J., Maria Malina, and Susanne C Munzel, “New Flutes Document the Earliest Musical Tradition in Southwestern Germany.” *Nature* 460, no. 7256 (2009):
- Connor, Steven, éd., *The Cambridge companion to postmodernism*. Cambridge companions to literature. Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press, 2004.
- Dawkins, Richard, *Le Gène égoïste*, éd. Odile Jacob, rééd. 1989, 2003, Paris.
- De Souza Jonathan, *Music at Hand. Instruments, Bodies and Cognition*, Oxford University Press, 2017.
- Deliège, Célestin, « Dans les dédales du “tour de force” ». *Circuit* 1, n° 1 (1990): 63-74.
<https://doi.org/10.7202/902004ar>.

- Demers, Joanna, « Sampling the 1970s in Hip-Hop ». *Popular Music* 22, n° 1 (2003): 41-56.
- Denis-Constant, Martin, « Attention, une musique peut-en cacher une autre », *Volume !*, 10:2, 2014, p. 47-67.
- Déon, Maxence, *Les enjeux du sampling dans la musique hip-hop*. Musiques populaires actuelles/amplifiées, 2020.
- Dhomont, Francis, « Le postmodernisme en musique : aventure néo-baroque ou Nouvelle aventure de la modernité? » *Circuit* 1, n° 1 (1990): 27-48. <https://doi.org/10.7202/902002ar>.
- Dufresne, David, *Yo! révolution rap: l'histoire, les groupes, le mouvement*. Paris: Ramsay, 1991.
- Dunbar-Hall, Peter, « Semiotics as a Method for the Study of Popular Music ». *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 22, n° 2 (1991): 127-32.
- Dunchan, Joshua S, « Recording as Social Practice ». *Journal on the Art of Record Production*, n° 08 (décembre 2013).
- Durand, Alain-Philippe, éd., *Black, blanc, beur: rap music and hip-hop culture in the francophone world*. Lanham, Md: Scarecrow Press, 2002.
- Durham Peters, John, « Space, Time, and Communication Theory ». *Canadian Journal of Communication* 28, n° 4 (2003).
- Dyson, Michael Eric, *Know what I mean? reflections on hip-hop*. New York: Basic Civitas Books, 2007.
- Eco, Umberto, et Umberto Eco. *Postscript to The Name of the Rose*. 1st ed. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1984.
- Eigeldinger, Jean-Jacques, *Chopin et Pleyel*. Paris: Fayard, 2010.
- Emond, Jean-Bernard, Cilia, David, « CMI Fairlight Manual, Revision 2.1 ». Fairlight ESP, réed. 2001 1985.
- Fink, Robert, « The Story of ORCH5, or, the Classical Ghost in the Hip-Hop Machine ». *Popular Music* 24, n° 3 (2005): 339-56.

- Foucault, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- Foucault, Michel, *L'ordre du discours: Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Impr. nrf. Paris: Gallimard, 2009.
- Foucault, Michel, *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Bibliothèque des Histoires. Paris: Gallimard, 2003.
- Genette, Gérard, *Discours du récit*. Points Essais 581. Paris: éd. Seuil, 2007.
- Genette, Gérard, *Introduction à l'architexte*. Collection Poétique. Paris: éd. Seuil, 1979.
- Genette, Gérard, *L'œuvre de l'art*. Collection Poétique. Paris: éd. Seuil, 1994.
- Genette, Gérard, *Nouveau discours du récit*. Collection Poétique. Paris: Editions du Seuil, 1983.
- Gibson, Andrew, *Towards a postmodern theory of narrative*. Postmodern theory. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996.
- Gloag, Kenneth, *Postmodernism in Music*. Cambridge Introductions to Music. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2012.
- Godøy, Rolf Inge, et Marc Leman, éd., *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. New York: Routledge, 2010.
- Gonneville, Michel, « Humeurs postmodernes ». *Circuit* 1, n° 1 (1990): 49-62. <https://doi.org/10.7202/902003ar>.
- Goodman, Nelson, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. 2. ed., [Nachdr.]. Indianapolis, Ind.: Hackett, 20.
- Halsall, Robert, Dr. S. Howe, Hubert Jr. « A Computerized Recording Studio Console » *DB Magazine*, 1980-02, n° February (1980): p.42-45.
- Hammou, Karim, *Une histoire du rap en France*, éd. La découverte, Paris, 2019.
- Hansen, Kjetil, Marco Fabiani, et Roberto Bresin, « Analysis of the Acoustics and Playing Strategies of Turntable Scratching ». *Acta Acustica united with Acustica* 97 (1 mars 2011): 303-14. <https://doi.org/10.3813/AAA.918410>.

- Hassan, Ihab Habib, *The dismemberment of Orpheus: toward a postmodern literature*. 2nd ed. Madison, Wis: University of Wisconsin Press, 1982.
- Henriot, Jacques, *Sous couleur de jouer: la métaphore ludique*. Paris: J. Corti, 1989.
- Hess, Mickey, éd., *Icons of hip hop: an encyclopedia of the movement, music, and culture*. Greenwood icons. Westport, Conn: Greenwood Press, 2007.
- His, Isabelle, « L'invention de la "mêlée" en musique : du chant de bataille au chant de victoire », *Clément Janequin, un musicien au milieu des poètes*, éd. O. Halévy, I. His et J. Vignes, Paris, Société française de Musicologie, 2013
- Hutcheon, Linda, *The politics of postmodernism*. 2nd ed. London ; New York: Routledge, 2002.
- Igma, Norman, « Recipes for Plunderphonic: An interview with John Oswald. I. » *Musicworks* n° 47-48 (1990). <http://www.plunderphonics.com/xhtml/xinterviews.html>.
- Ingarden, Roman, et Dujka Smoje, *Qu'est-ce qu'une oeuvre musicale?* Paris: Christian Bourgois, 1989. <http://catalog.hathitrust.org/api/volumes/oclc/22873888.html>.
- Itzkoff, Dave, "A Satirical Sit-Com's Memorable Music", *New York Times*, 4 novembre 2007.
- Jenselius, Alexander, Marcelo Wanderley, Rolf Godøy, et Marc Leman, « Musical Gestures: concepts and methods in research ». *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*, 1 janvier 2009. <https://doi.org/10.4324/9780203863411>.
- Johnson, « "Jay Jay" » aka. Jfilt. *16 pad scale manual*. Nusong Productions, 2013.
- Jones, Christopher, « Un interview avec Loco Locass ». *Quebec Studies* 41 (2006).
- Katz, Mark, *Groove music: the art and culture of the hip-hop DJ*. New York: Oxford University Press, 2012.
- Keyes, Cheryl Lynette. *Rap Music and Street Consciousness*. 1. paperback ed. Music in American Life. Urbana, IL: Univ. of Illinois Press, 2004.
- Kramer, Jonathan D., et Robert Carl, *Postmodern music, postmodern listening*. 1st edition. New York: Bloomsbury Academic, 2016.

- Kramer, Lawrence, *Classical music and postmodern knowledge*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- Kristeva, Julia, *Séméiôtiké. Recherches pour une sémanalyse*, Points., Paris, éd. Seuil, 1969.
- Lacasse, Serge, « La musique pop incestueuse : une introduction à la transphonographie ». *Circuit* 18, n° 2 (2008): 11-26. <https://doi.org/10.7202/018650ar>.
- Lamontagne, André, « Métatextualité postmoderne : de la fiction à la critique ». *Études littéraires* 30, n° 3 (1998): 61-76. <https://doi.org/10.7202/501214ar>.
- Landry, Lionel, « L'industrialisation de la musique ». *La revue musicale* 9, n° 5 (82) (mars 1928): 117-23.
- Linn, Roger, Battino, David, « MPC's Software Version 3.1, Operator's Manual ». Roger Linn Design, rééd. 2002 1988. https://uploads-ssl.webflow.com/5ad24a891dec8925107423d0/5e6a62824b8ea67027e11b8f_mpc60_v310_manual.pdf.
- Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Collection Critique. Paris: Éditions de Minuit, 1979.
- Marti, Pierre-Antoine, *Rap 2 France: les mots d'une rupture identitaire*. Paris: L'Harmattan, 2005.
- Meintjes, Louise, *Sound of Africa! making music Zulu in a South African studio*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Miller, Monica, Hodge, Daniel White, Coleman, Jeffrey, et Chaney, Cassandra, « The Hip in Hip Hop : Toward a Discipline of Hip Hop Studies ». *Journal of Hip Hop Studies* 1, n° Iss. 1, article 3 (2014).
- Mitchell, Tony, éd. *Global noise: rap and hip-hop outside the USA*. Music/culture. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 2001.
- Molino, Jean, et Jean-Jacques Nattiez, *Le singe musicien. Précédé de Introduction à l'oeuvre musicologique de Jean Molino: essais de sémiologie et anthropologie de la musique*. Arles (Bouches-du-Rhône); Bry-sur-Marne (Val-de-Marne): Actes Sud ; Ina, 2009.

- Molino, Jean, « Classiques et classicisme à l'âge postmoderne ». *Circuit* 1, n° 1 (1990): 75-82.
<https://doi.org/10.7202/902005ar>.
- Olive, Jean-Paul, *Musique et montage: essai sur le matériau musical au début du XXème siècle*.
 Collection Musique et musicologie. Paris: L'Harmattan, 1998.
- Orejuela, Fernando, *Rap and hip hop culture*. New York, NY: Oxford University Press, 2015.
- Passeron, Jean-Claude, *Le raisonnement sociologique: un espace non poppérien de l'argumentation*.
 Nouv. éd. rev. et Augmentée. Bibliothèque de « L'évolution de l'humanité » 50. Paris: Michel,
 2006.
- Pébrier, Sylvie, *Étude relative à la musique classique et ses publics*, Direction Générale de la Création
 Artistique, Rapport n°SIE 2015 35, février 2015.
- Pecqueux, Anthony, *Voix du rap: essai de sociologie de l'action musicale*. Anthropologie du monde
 occidental. Paris: L'Harmattan, 2007.
- Pegg, Bruce, *Brown Eyed Handsome Man*, Routledge, 2006,
- Perrenoud, Marc, *Les musicos: enquête sur des musiciens ordinaires*. Textes à l'appui. Serie
 « Enquêtes de terrain ». Paris: Découverte, 2007.
- Peterson, Richard, « La fabrication de l'authenticité ». *La country music*, 1992, 3-20.
- Pirenne, Christophe, *Une histoire musicale du rock*. Paris: Fayard, 2011.
- Potter, Russell A., *Spectacular vernaculars: hip-hop and the politics of postmodernism*. The SUNY
 series in postmodern culture. Albany: State University of New York Press, 1995.
- Prévost, Hélène, « Qu'est-ce que le postmodernisme musical? » *Circuit* 1, n° 1 (1990): 9-26.
<https://doi.org/10.7202/902001ar>.
- Price, Emmett George, *Hip hop culture*. Santa Barbara, Calif: ABC-CLIO, 2006.
- Prouillac, Nicolas, et Arthur Scheuer, « Le plus grand créateur d'instruments contemporain se
 raconte ». *Ulyces*, Trends, 3 avril 2015. [https://www.ulyces.co/admin/le-plus-grand-createur-
 instruments-contemporain-se-raconte-roger-linn-mpc/](https://www.ulyces.co/admin/le-plus-grand-createur-instruments-contemporain-se-raconte-roger-linn-mpc/).

- Rebotini, Manuella, *Totem et tambour: une petite histoire du rock'n'roll et quelques réflexions psychanalytiques*. Paris: Jacob, 2013.
- Rose, Tricia, *Black noise: rap music and black culture in contemporary America*. Music/culture. Hanover, NH: University Press of New England, 1994.
- Roy, Patrick, et Roger Chamberland, éd., *Groove: enquête sur la phénomènes musicaux contemporains; mélanges à la mémoire de Roger Chamberland*. Québec: Presses de l'Univ. Laval, 2006.
- Scarpetta, Guy, *L'impureté*. Figures. Paris: B. Grasset, 1985.
- Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Nouv. éd. Pierres vives. Paris: Seuil, 2002.
- Schafer, R. Murray, *Le paysage sonore: musique du monde*. Marseille: Wildproject, 2010.
- Schloss, Joseph Glenn, *Making beats: the art of sample-based hip-hop*. Music/culture. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 2004.
- Seeger, Charles, "On the Moods of a Music-Logic." *Journal of the American Musicological Society* 13, no. 1/3 (1960): 224-61.
- Sewell, Amanda, « Paul's Boutique and Fear of a Black Planet: Digital Sampling and Musical Style in Hip Hop ». *Journal of the Society for American Music* 8, n° 1 (2014): 28-48. <https://doi.org/10.1017/S175219631300059X>.
- Shusterman, Richard, *L'art à l'état vif*, Éditions de l'Éclat, 1992, réed. 2018, Paris.
- Smith, Barry, et Christian Ehrenfels, éd., *Foundations of Gestalt theory*. Philosophia resources library. München: Philosophia Verlag, 1988.
- Smith, Sophy, *Hip-Hop Turntablism, Creativity and Collaboration*, 2016. <https://www.taylorfrancis.com/books/9781317121879>.
- Solomos, Makis, « Le " savant " et le " populaire ", le postmodernisme et la mondialisation ». *Musurgia : analyse et pratique musicales*, 2002. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01789823>.

- Stébé, Jean-Marc, « Origines et évolution des banlieues », Jean-Marc Stébé éd., *La crise des banlieues*. Presses Universitaires de France, 2010
- Swiboda, Marcel, « When Beats Meet Critique : Documenting Hip-Hop Sampling as Critical Practice ». *Critical studies in improvisation / Études critiques en improvisation* 10, n° 1 (2014).
- Tagg, Philip, “Musical meanings, classical and popular. The case of anguish.”, texte en anglais révisité originellement publié dans *Enciclopedia della musica*, éd. Giulio Einaudi, 2005.
- Tagg, Philip, *Kojak – 50 seconds of television music : toward the analysis of affect in popular music*, Studies from the Department of Musicology, Göteborg, 1979.
- Tagg, Philip, *Musicology and the Semiotics of Popular Music*. Arbetstexter om populärmusik från IASPM-Norden, 1987. <https://books.google.ca/books?id=WPIwMQAACAAJ>.
- Tekman, Hasan Gürkan, et Nuran Hortaçsu, « Music and social identity: Stylistic identification as a response to musical style ». *International Journal of Psychology* 37, n° 5 (1 octobre 2002): 277-85. <https://doi.org/10.1080/00207590244000043>.
- Tolchin, Martin, « Future Looks Bleak For the South Bronx », *New York Times*, 18 janvier 1973.
- Tolchin, Martin, « Gangs Spread Terror in South Bronx », *New York times*, 16 janvier 1973.
- Tolchin, Martin, « South Bronx : A Jungle Stalked by Fear, Seized by Rage », *New York times*, 15 janvier 1973.
- Wang, Oliver, *Classic Material: The Hip-Hop Album Guide*. Toronto, Ont.: ECW Press, 2003. <http://www.deslibris.ca/ID/407806>.
- Weber, Max, *Économie et société*, vol. 1, : Les catégories de la sociologie, Paris, Plon, coll. « Agora », 1995 [1922], p.28-52.
- Weber, Max. *Sociologie de la musique: les fondements rationnels et sociaux de la musique*. Paris: Métailié, 2010.
- Williams, Justin A., « Theoretical Approaches to Quotation in Hip-Hop Recordings ». *Contemporary Music Review* 33, n° 2 (4 mars 2014): 188-209. <https://doi.org/10.1080/07494467.2014.959276>.

Williams, Justin A., éd. *The Cambridge companion to hip-hop*. Cambridge companions to music. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 2015.

Woods, Tim, *Beginning Postmodernism*. Beginnings. Manchester: Manchester Univ. Press, 1999.

Publicités

« A midi production studio in box - MPC60 », février 1988, 132.

« Arp Omni-2 Advertising ». *Contemporary Keyboard*, mars 1978, 50.

« MPC Electronics Music Percussion Computer “Play What You Feel...” » *Keyboard Magazine*, décembre 1983.

« “Orchestra for sale ?” Fairlight CMI », février 1982, 15.

« The Roland RS-505 “It Starts as a Symphony Orchestra” ». *Contemporary Keyboard*, septembre 1979, 5.

« TR-606 Drumatix, TB-303 Bassline ». *Keyboard Magazine*, avril 1982, couverture.

« “Your Personal Orchestra” - Sequential Circuits Inc. » *Keyboard Magazine*, février 1984, 50-51.

Émissions

L'Hebdo, diffusée sur France Ô, groupe France Télévision, 2008-2009.

Hip-hop, l'histoire avec deux grands H, Netflix, 2016.

Le Monde de Léa, groupe TF1 télévisions, 1996-1997.

On est pas couché, diffusée sur France2, avec Laurent Ruquier, groupe France Télévision, 2006-2020.

Rap Business, par Marc Bettineli, suite de vidéos éditées pour Le Monde, 2020.

Salut les Terriens!, groupe Canal +, avec Thierry Ardisson, 2006-2021.

Saveur Bitume – quand le rap est engagé, Arte Production, 2019.

Taratata, diffusée sur France2, groupe France Télévision, 1993-2021.

Sites internet de références

<http://www.whosampled.com>

<http://www.discdogs.com>

<http://www.youtube.com>

<http://www.lemonde.fr>

<http://www.liberation.fr>

<http://www.vox.com>

<https://retrosynthads.blogspot.com/>

<http://netflix.com>

Index

- A\$AP Ferg..... 87
A\$AP Rocky 87
Ableton 58, 151, 152, 153, 155
Afrika Bambaataa 79, 117, 118, 119, 124,
127, 128, 136
Afrikaa Bambaataa..... 25, 47
Akhenaton 71, 72, 88, 147, 148, 212
Allosonie 45, 124, 204
Anthony and the Johnsons..... 88
Antonio Vivaldi..... 24
Aphex Twin..... 97, 212
Archiphonographie 85, 86, 87, 97, 103, 104,
203, 207
Arnalds 159
Arsenik v, 123, 169
Autosonie 45, 84, 117, 203, 204
Bach..... 74, 88, 111, 115, 169
Beastie Boys..... 76
Beat..... 24, 53, 66, 129, 206
Beatles 88, 107, 108, 215
Beatmakers 55, 172
Beethoven 60, 104, 105, 106, 107, 108, 109,
110, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 125,
204, 207, 212, 215
Berio 60, 62
Berlioz 60
Beyoncé..... 21, 23, 89, 212
bling-bling 36, 174, 175
Bobby McFerrin 24
Borodine 60, 121
Busta Rhymes..... 35, 75, 212
Capital culturel 35, 75, 91
Ceos..... 131
Charles Ives..... 96
Charleston..... 21, 123, 154
Chopin ... 23, 24, 98, 122, 187, 191, 192, 217
Chostakovitch..... 190
Chuck Berry 105, 106, 110, 212
Citation 33, 41, 66, 67, 68, 70, 83, 84, 92,
106, 122
Clément Janequin 43, 44, 220
Collage 37, 88, 92, 96
Contrôleurs 155, 156
Corpus 42, 55, 56, 74, 85, 86, 87, 89, 97,
103, 117, 118, 136, 172
De Falla..... 111, 112
De La Soul66, 115, 130
Deadi177
Debussy.....60, 121
Deen Burbigo.....177
Demi-Portion.....177
Disco24, 81, 113, 114
DJ Kool Herc24, 79, 117
Dr. Dre22, 73
Échantillon 23, 36, 41, 44, 45, 47, 74, 88,
89, 97, 111, 114, 116, 117, 118, 119, 121,
122, 126, 127, 136, 148, 152, 153, 154,
155, 158, 159, 162, 169, 175, 181, 182,
183, 184, 187, 193, 194, 202, 204, 236
Échantillonnage 23, 26, 34, 35, 37, 38, 41,
42, 43, 44, 45, 46, 47, 51, 53, 58, 59, 64,
77, 83, 84, 85, 87, 92, 103, 104, 114, 116,
117, 118, 119, 123, 124, 126, 129, 130,
132, 137, 140, 143, 144, 146, 150, 152,
153, 156, 161, 162, 176, 177, 181, 183,
184, 185, 187, 188,191, 202, 204, 208,
210, 236
Échantillonneurs 25, 34, 44, 118, 129, 134,
136, 147, 148, 156, 162
Ekseption..... 111, 112, 116, 212
Electric Light Orchestra...108, 109, 111, 212
Eminem73, 74, 85
Enregistrement 23, 24, 43, 85, 88, 90, 118,
183, 185, 203
Establishment.....38, 106
Esthétique 21, 24, 65, 68, 69, 86, 87, 91, 92,
94, 115, 179, 181, 182, 184, 216
Ethnographie173, 204
Fabe.....37, 165
Fabert126, 127, 148, 177, 178, 184
Fat Boys212
Fauré120
Funk22, 24, 77, 81, 96, 112
Furax Barbarossa187, 192, 193, 194
Gerry Mulligan.....98
Gershwin111

Grandmaster Flash..... 24, 67, 79, 212
 Grieg..... 187, 192, 193, 194
 Groove..... 153, 154, 204
 Handsome Boy 98, 115, 213
 Héritage24, 36, 84, 91, 103, 108, 112, 114,
 117, 124, 134, 176, 177, 178, 179, 202
 Hippocampe Fou 177
 Hopsin 98
 IAM..... 71, 88, 121, 122, 147
 Interphonographie 85, 92, 96, 203
 Intertexte..... 33, 34
 Intertextualité 33, 45, 76, 83, 84, 94
 J Dilla 139
 Jacques Pastel..... 131
 Jay-Z..... 21, 23, 89, 147, 212, 213
 Jazz 22, 77, 111, 158, 209
 Jedi Mind Tricks..... 24
 Jimmy Page 98
 Joey Starr..... 122, 166
 John Oswald 44, 220
 Juvenile..... 53, 213
 Kacem Wapalek 177, 179, 180, 182
 Kanye West 121, 129, 213
 Kendrick Lamar..... 22, 23, 213
 Kerry James..... 76, 213
 Kool Shen..... 98, 121, 122, 166, 167, 214
 Logiciel..... 88, 151, 153, 154, 155, 159
 Ludwig Göransson 87
 Madonna..... 41, 213
 Maes 80, 213
 Mahler 60
 Malcriah D'Zousa 98, 213
 Mannie Fresh..... 53
 Marxisme..... 63
 Matérialité . 34, 126, 128, 144, 148, 184, 204
 McEinar 120
 Médine..... 37, 124, 213
 Ménélik..... 121, 213
 Messiaen..... 44
 Méthodologie 68
 MIDI..... 131, 132, 144
 Moula 175
 Mozart 24, 55, 97, 112, 122, 159, 215
 MPC 126, 129, 139, 140, 141, 142, 143,
 144, 146, 147, 148, 150, 151, 153, 182,
 184, 221, 225, 235, 236
 Murphy 112, 113, 114, 116, 215
 Musème.....95, 96, 116, 202, 206
 N.W.A.81, 97, 214
 Najar.....57, 130, 177, 182, 183
 NAMM..... 133
 Nas97, 121, 214
 Nekfeu..... 124, 188
 Nicki Minaj87
 NTM..... 79, 98, 122, 123, 166, 168, 214
 Numérique 88, 89, 92, 139, 150, 154, 157,
 162, 205
 ORCH546, 47, 118, 136, 218
 Orchestre 22, 23, 60, 87, 89, 117, 118, 134,
 136, 137, 159, 162, 179, 184
 P'n'P 173, 187, 188, 193
 Pachelbel 120, 121
 Pad..... 149, 220
 Pamart 124, 125
 Pharell Williams.....22, 35, 75
 Phonogramme23, 24, 85, 90, 91, 92, 93, 97,
 161, 182, 204, 205
 Plateformes57, 130, 172
 Politique 37, 38, 42, 61, 62, 63, 72, 74, 76,
 77, 79, 106, 167, 169, 172, 202, 205
 Populaire 23, 46, 51, 70, 73, 75, 76, 81, 97,
 98, 103, 104, 105, 106, 108, 112, 117,
 123, 156, 186, 202, 204, 207, 223
 Postcolonialiste43
 Postmodernisme 33, 50, 51, 60, 61, 62, 63,
 64, 65, 67, 69, 70, 71, 73, 74, 77, 78, 81,
 186, 202, 204, 218, 222, 223
 Prince Paul66, 67, 115, 130, 131, 156
 Psy 4 de la rime..... 124
 Public Enemy77, 79, 121
 Puff Daddy35
 Queen67
 R.A.The Rugged Man98
 Rachmaninov 112
 Rap 22, 24, 26, 37, 38, 47, 71, 72, 73, 79,
 122, 124, 125, 146, 165, 168, 175, 187,
 188, 189, 192, 194, 209, 216, 218, 219,
 221, 222, 223, 226
 Ravel59, 60, 190
 Réappropriation.....41, 46
 Respighi44
 Réutilisation 23, 29, 44, 46, 55, 57, 58, 60,
 62, 66, 96, 103, 108, 110, 114, 116, 117,
 121, 179, 182, 183, 192, 203, 204

Rimsky-Korsakov.....	60	Synthétiseurs 21, 25, 110, 111, 114, 134,	
Rolling Stone.....	105	136, 156	
Saint-Saëns	60, 121	Tchaïkovsky	105, 112
Salt'n Pepa.....	97	Tchami	174, 175, 190
Sampling 24, 25, 34, 35, 41, 42, 44, 45, 46,		Temporalité.....	148, 154, 162, 204
47, 56, 64, 103, 117, 120, 126, 161, 172,		The Carters.....	21, 212
180, 183, 185, 187, 188, 204, 205, 207,		Thundercat	22
208, 218		Tomaso Albinoni	24
Schubert.....	174, 175, 190	Transphonographie 33, 45, 46, 69, 83, 85,	
Scred Connexion	177	86, 91, 93, 94, 166, 204, 221	
S-Crew.....	177	Trap.....	21, 123, 188
Scylla.....	124, 187, 192, 193, 194, 214	Tunisiano.....	169
Sear.....	73	Turntabilism.....	46, 47
Sémantique 67, 70, 83, 89, 110, 179, 193,		Tyler the Creator.....	97
207		Vald 23, 24, 38, 72, 124, 128, 170, 171, 174,	
Sensinverse.....	173	175, 187, 190, 192, 194, 215	
Seth Gueko	124	VHB	114, 116, 117, 120, 215
Shurik'n.....	122, 214	Vinyles ...	25, 45, 55, 119, 126, 130, 158, 182
Simulacres	59, 61	Vivaldi.....	v, 24, 36, 120, 187, 188
Sinik	98, 214	Warren G.....	121
So Jack.....	173	Whitacre.....	159
Spectrax.....	173	Will.i.am	97
Strauss	60	Winstons	97, 127
Stravinsky.....	47, 117, 118, 136	Wonder.....	67, 143
Studio 22, 73, 109, 119, 122, 129, 131, 145,		Xzibit.....	120, 215
157, 183, 184, 221, 225		Young M.C.	98, 215
Sugarhill Gang.....	67, 97, 214	Youssoupha.....	36, 37, 73, 168, 187, 215
Switch.....	97, 214	Youtube.....	58, 107, 130, 147
Synthétiseur.....	134, 139	Yo-yo Ma	24
		Zimmer.....	157, 159

Annexes

Annexe 1 : Illustrations supplémentaires

4. SIGNAL LISTS

This section describes the signals present in each conductor of each interconnecting cable in the C.M.I. System when functioning normally. Refer to Figure 2 for cable identification.

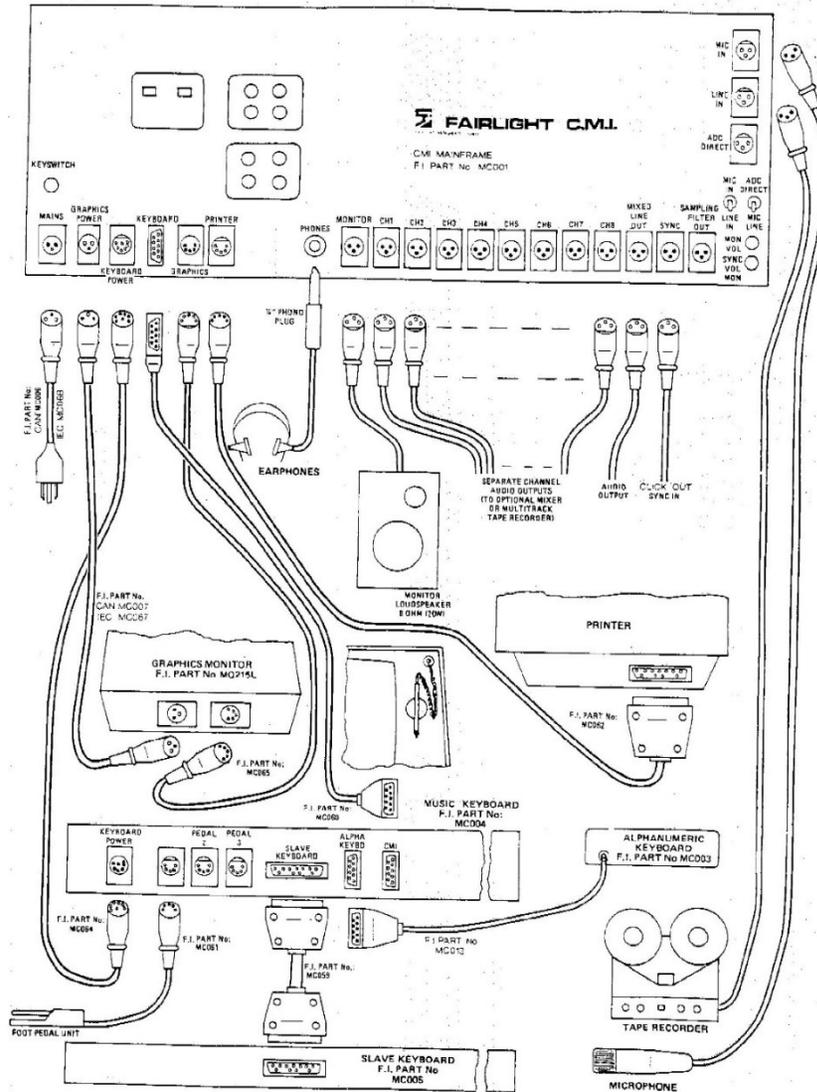


Figure 2 C.M.I. SYSTEM INTERCONNECTION CABLES

Figure 1 Schéma montrant les possibilités d'entrées audio du Fairlight CMI

Roland

Understanding
Technology
Series

Subject:
The Concept
of Programmable
Performance

**ProForm
Series**

The new Roland ProForm Series is a group of inter-related products, each providing a specific musical function. Like individual members of a band, each of the ProForm products can sync with others in the series to produce a totally programmable musical performance. The first of the products in the ProForm Series are the TR-606 Drumatix and the TB-303 BassLine.



TR-606 Drumatix

The Drumatix is a totally programmable drum synthesizer sequencer. The Drum sounds available on the TR-606 include: Bass, Snare, Lo and Hi Toms, Cymbal, Open and Closed Hi Hat. Each sound has its own level control for total mix flexibility.

With the Drumatix, you can program 32 different Rhythm Patterns which can be arranged to play up to 8 complete Rhythm Tracks (songs). After the Track has been programmed, the TR-606 can easily sync to other ProForm products, or many other products to play the complete drum track of the composition.

Roland
We Want You to
Understand the Future

TB-303 BassLine

As the Drumatix is to the drums, the TB-303 is to the Bass, a fully programmable Bass synthesizer sequencer. The remarkable stable synthesizer section features full voice flexibility with dual waveforms and controls for: Tuning, VCF Cutoff, Resonance, Envelope Modulation and Decay. The programmable Accent and Slide functions bring true bass technique capabilities to the TB-303.

The ProForm Series is bound to appeal to any creative person for writing music, practicing, or simply communicating ideas to other musicians. Each of the products (and there

are more to come), is battery operated with AC adapter capability, totally portable, furnished with a carrying case, and also contains a built-in headphone amplifier which lets you plug in a set of phones and write and practice music anywhere.

Figure 2 « TR-606 Drumatix, TB-303 Bassline ». Keyboard Magazine, avril 1982, couverture – <https://retrosynthads.blogspot.com/>

The Roland RS-505



It Starts as a Symphony Orchestra.

A symphony orchestra is a pretty complex affair. For a keyboard instrument to approximate the range of a symphony it has to be a lot more than just strings. The Roland RS-505 provides the ability to truly orchestrate music through the layering of many symphonic elements. Woodwinds, Horns, Strings and Bass voicings come to life with incredible richness and brilliance.

But orchestration is really just the beginning, as the RS-505's three unique tone-generating sections can be used any number of ways, for any number of effects—as a bass synthesizer, a lead instru-

ment, or as a full range keyboard like a piano or harpsichord. The three sections can be played singly or together, and can independently be assigned to either half of the keyboard.

The key to the RS-505's flexibility lies within its polyphonic Synthesizer section. When contoured by the wide-range VCF, the Synth section produces full-bodied brass and woodwinds. The addition of the unique pitch-shift feature gives horns an added dimension of reality. The String and Bass sections produce voices that are warm, natural, and controllable.

But beyond its applications as an orchestration device, the RS-505 will doubtless find its way into

most of your music—comping rhythm parts, doubling bass lines, performing solos—it's that versatile, and it sounds that good.

In fact, the only thing that's more amazing than its performance is its price—just \$1695.00. The Roland RS-505. It can start a lot of things for you. RolandCorp U.S.A., 2401 Saybrook Ave., Los Angeles, CA 90040 (213) 685-5141

 **Roland**
We Design the Future

Figure 3 « The Roland RS-505 "It Starts as a Symphony Orchestra" ». Contemporary Keyboard, septembre 1979, p.5 – <https://retrosynthads.blogspot.com/>

...of many different
current? Have you
to do multi-track
tic for corrections,
g in a first class re-
omestic quality,
ability. The Six-
is in memory, it's
ordable. \$1095.00

YOUR
...e it features real
Propriet synthesiz-
rogrammable 64-voice

Your Personal Orchestra

Other Six-Trak features include an on-board multi-mode prog-
gator which orders you the speed of appoggiating a chord in the tra-
ditional up-down manner or in the new "assign" mode. This lets you
appoggiate notes in whatever order the keys are initially depressed.
Another powerful performance feature of this instrument is the
Six-Trak's new "Stick" mode. This playing mode lets you layer up
to six different instrument sounds on top of each other and play all
six sounds in unison from the Six-Trak keyboard. There are two
"Stick" locations provided for instantaneous access to your favorite
stick patches.

**IT'S EXPANDABLE AND
IT'S EASY!**
In today's fast paced music environ-
ment "expandability" is an important
feature of professional equipment. The
Six-Trak is easily expanded into an ad-
vanced music system, featuring digital
drums, and greater digital recording capa-
bility. The complete *Traks Music System*
is composed of the Six-Trak synthesizer,
the Drumtraks digital drum box, and the
Model 64 Sequencer package. This sys-
tem can be tailored to fit your specific
music needs one step at a time as you
can afford it.

All you need to hook up your Six-Trak
synthesizer with your Drumtraks drum
machine is one standard MIDI cable. And
when you're ready, the Model 64 plugs
directly into a Commodore 64 computer
and connects to your Six-Trak through
MIDI. It's easy!

And because we designed the Six-Trak to provide you with all of
the features you require from a synthesizing instrument, the Six-Trak
also comes equipped with Polyglide, Filter FM, Noise (very important
for creating many effects), three envelopes per voice, inverted envelope
options, and mod wheels (of course).

**THE MODEL 64, YOUR
COMPUTER CONNECTION**
The Model 64 is the first Six-Trak
featuring MIDI. When you plug
it becomes a powerful digital
equipped synthesizer 4400Hz
complex songs. The Model 64
Record, Playback, Transpose
tracks per sequence, and Aut
even sync your playing to yo
Operation is simple. For port
signed for use with or without
recorder you can save your
suggested retail.

All in all, the *Traks Music*
more play.

We Listen to Music
SEQUENTIAL
CIRCUITS INC.

For a full Six-Trak catalog including the
Model 64, contact Sequential Circuits
Inc., 3651 N. First St., San Jose,
CA 95131.

*The Commodore 64 is a registered trademark of Commodore International Inc.

Figure 4 « "Your Personal Orchestra" - Sequential Circuits Inc. » Keyboard Magazine, février 1984, p. 50-51 – <https://retrosynthads.blogspot.com/>



Figure 5 : Histoire des MPC en images issue de : <https://www.akaimpc.com/sitemap.html>

Annexe 2 : Évolution technologique des MPC

Nom	Année	Canaux	Fréquence d'échantillonnage	Résolution	Longueur maximale de l'échantillon
MPC60	1988	Mono seulement	40 kHz	16bit	13.1 secondes
MPC3000	1994	Mono et Stéréo	44.1 kHz	16bit	21.9 secondes en mono 10.9 secondes en stéréo
MPC2000	1997	Mono et Stéréo	44.1 kHz	16bit	21.9 secondes en mono 10.9 secondes en stéréo
MPC2500	2005	Mono et Stéréo	44.1 kHz	16bit	136 secondes en mono
MPC Studio	2013	Mono et stéréo	44.1 kHz à 96 kHz	16bit	19min et 59 secondes (mono ou stéréo)
MPC Live	2017	Mono et stéréo	44.1 kHz à 96 kHz	8, 16, 24, ou 32bit	19min et 59 secondes (mono ou stéréo)

Figure 6 Évolution technologique des MPC (1988-2017)

Annexe 3 : Guide d'entretien et questionnaire

Procédure

Les données récoltées au long de cette thèse l'ont été en trois temps distincts. Premièrement, les entrevues faites en personne ont été construites en deux phases : une soumission à un questionnaire et une session d'écoute et réaction face à deux œuvres de musiques classiques et deux musiques hip-hop en faisant leur échantillonnage, respectivement : le *Nocturne op.9 n°1 en Sib mineur* de Frédéric Chopin (1846) samplé dans *Elle me regarde* de Vald (2014) et le *Concerto pour piano* de Edvard Grieg (1868) samplé dans *Erreurs génétiques* de Scylla et Furax Barbarossa (2013). Deuxièmement, les interrogés en ligne ont été soumis à une suite de questions imitant la procédure en présentiel et aux écoutes des quatre œuvres sus-mentionnées. Enfin, ces entrevues ont été complétées par des échanges, moins formels, au grès de notre parcours d'enquêteur, de conférencier, notamment des échanges en ligne et de vive voix avec des producteurs divers.

Le questionnaire lorsqu'il était donné en présentiel se déroulait de façon semi-dirigé à travers trois types de questions :

- Les questions générales, écrites, consistant à poser des questions ouvertes qui permettent aux interrogés de s'exprimer sur le sujet. Celles-ci servent surtout à clarifier le cadre, le contexte entourant l'interrogé.
- Les questions spécifiques, écrites, qui permettent d'obtenir des informations plus détaillées sur des sujets abordés au fil de conversation.
- Les questions de suivi, utilisées pour clarifier des propos ou recentrer le débat sur le sujet principal.

Profils des interrogés

Nom, prénom, pseudonyme, identification	Type de rencontre	Année de naissance	Formation musicale	Statut, métier	Lieu de la rencontre	Date de la rencontre
Éric Najar	En personne	1989	Guitare et solfège en école privée	Producteur, compositeur hip-hop professionnel	Paris	Mars 2019
Kacem Wapalek	En personne	Non communiqué	Autodidacte	Rappeur, compositeur professionnel	Paris	Mars 2019
Antonin D'amours	En personne	2002	Autodidacte	Compositeur, rappeur, interprète amateur	Montréal	Janvier 2021
P'n'P – Pierre Peneau	En personne	1995	Aucune	Rappeur amateur	Montréal	Mars 2021

Lionel Fabert	En personne	1988	Guitare et solfège en école privée	Compositeur professionnel	Montréal	Juillet 2021
Anonyme	En ligne	inconnue	inconnue	Promoteur événementiel	France	Mars à Juin 2020
Henry Philips, Hrshie	En ligne	inconnue	inconnue	Rappeur amateur	Montréal	Mars à Juin 2020
Mathéo	En ligne	2001	Aucune	Consommateur de rap, étudiant en langues étrangères	France	Mars à Juin 2020
Charles, Karlbang	En ligne	inconnue	inconnue	Guitariste, musicien professionnel, collaborateur Stupeflip	France	Mars à Juin 2020
Jean-Luc Picard	En ligne	inconnue	inconnue	inconnu	inconnu	Mars à Juin 2020
Anonyme	En ligne	inconnue	inconnue	Compositeur amateur	inconnu	Mars à Juin 2020
Llo Sigma	En ligne	inconnue	inconnue	Compositrice, auditrice amateur	inconnu	Mars à Juin 2020
Tahra Alilou	En ligne	1995	Guitare et solfège conservatoire	Rappeuse professionnelle	France	Mars à Juin 2020
Grégory Cuq, DJ Oune	En ligne	inconnue	inconnue	Compositeur, <i>beatmaker</i> , amateur	France	Mars à Juin 2020
Phaï	En ligne	Inconnue	Inconnue	Compositeur, <i>beatmaker</i> , amateur	France	Mars à Juin 2020
Spectrax	En personne	1995	Autodidacte	Rappeur, beatboxeur professionnel	Montréal	Septembre 2021
Sensinverse	En personne	1989	Autodidacte	Rappeur professionnel	Montréal	Septembre 2021
Motus	En personne	1991	Musicologie universitaire	Compositeur de musique électronique professionnel	Montréal	Septembre 2021
Jamal Jackson	En personne	1984	Autodidacte	Rappeur, compositeur, vidéaste professionnel	Montréal	Septembre 2021

Questionnaire

- De manière générale, que vous évoque la musique classique ?

Vise à identifier l'objet musical ici désigné. Le but ici est d'éclaircir à quoi renvoie cette désignation musique classique pour l'artiste. S'il est facile d'émettre l'hypothèse que le hip-hop est, sans doute, bien défini dans l'esprit de l'artiste, il convient de cerner ce que l'on entendra comme étant musique classique – ou savante – dans la suite de l'échange.

- Êtes-vous familier avec celle-ci ?

Permet d'évaluer le degré de proximité du sujet avec le milieu de la musique classique.

- Pensez-vous qu'il y est un lien entre la musique hip-hop et la musique savante ? Si oui, quelle idée en avez-vous ?

Dans un champ plus large, cette question vise à faire apparaître durant l'entrevue le lien possible entre la musique classique et la musique hip-hop avant d'aborder ce lien au sein des pièces données à entendre.

- Selon vous, quel apport pourrait être amené par la réutilisation de la musique savante dans le hip-hop à travers l'échantillonnage ?

Interroge le sujet sur sa vision du possible apport d'une telle musique.

- Quelles sont, selon vous, les causes de l'utilisation de la musique classique dans le hip-hop ?

Questionne le choix de la musique classique. Vient interroger la pertinence du choix de cette musique.

- Pensez-vous que les auditeurs de hip-hop aujourd'hui perçoivent une affiliation quelconque entre la musique du passé et la musique d'aujourd'hui ?

Permet une projection et une interrogation de la réception du phénomène.. Les artistes, organisateurs ou producteurs étant généralement au fait de ce qui va plaire ou pas au public, cette interrogation vise à comprendre si le processus d'identification à la musique classique peut être en lien avec la demande du public.

(Écoute : Nocturne op.9 no.1 en Sib mineur de Frédéric Chopin, environ deux minutes pour entendre les deux thèmes utilisés par l'échantillonnage).

- Que vous évoque cette musique ?

(Écoute Elle me regarde de Vald dans NQNT, 2014, environ le même temps d'écoute pour saisir l'entièreté des thèmes utilisées)

- De nouveau, que vous évoque cette écoute ?
- L'usage de la musique de Frédéric Chopin vous semble-t-elle participer au propos musical ? Si oui, de quelle façon ?

Même procédure à répéter pour le duo : *Concerto pour piano* de Edvard Grieg et *Erreurs génétiques* de Scylla et Furax Barbarossa.

Autres idées de questions de suivi :

- Qu'avez-vous entendu ?
- Avez-vous entendu de la musique classique ?
- Qu'apporte l'échantillonnage classique à cette chanson selon vous ?
- Pourquoi l'artiste aurait-il fait ce choix selon vous ?
- Le mélange est-il réussi ou pas selon vous, et pourquoi ?
- Pour vous qu'est-ce que la musique classique ?

Annexe 4 : Titres des chansons réutilisant de la musique classique

3.1. Tableau chronologique

Planet Rock	Afrika Bambaataa	The Tommyboy Story, Vol. 1	1982	Danse infernale du Roi Katschei – Oiseau de Feu	Igor Stravinsky	1910
Beethoven's Fifth	The VHB	Street wave (Hip-Hop Version)	1984	Symphonie n°5	Ludwig Van Beethoven	1808
Sogenfri-Rap	MC Einar	Den Nye Stil	1988	Concerto n°3 en <i>fa</i> majeur, op. 8, RV 293, Automne	Antonio Vivaldi	1723
Paparazzi	Xzibit	All the speed of life	1996	Pavane, op. 50	Gabriel Fauré	1887
K.I.M.	EPMD feat Keith Murray and Redman	Back in business	1997	Symphonie no. 40 (3 ^e mouvement)	Wolfgang Amadeus Mozart	1788
C U When U Get There	Coolio feat. 40 Thevz	My Soul	1997	Canon en <i>ré</i> Majeur	Johan Pachelbel	1680
Prince Igor	The Rapsody, Warren G et Sissel Kyrkjebo	The Rapsody Overture	1997	Le Prince Igor	Alexandre Borodine	1890
Je me souviens	Ménélik	Je me souviens	1997	Canon en <i>ré</i> majeur	Johan Pachelbel	1680
Boxe avec les mots	Arsenik	Quelques gouttes suffisent	1998	Quia Respexit Humilitatem – Magnificat en <i>ré</i> majeur BWV 243	Johan Sebastian Bach	1728 – 1731
D contract	Hocus Pocus	Seconde formule	1998	Symphonie no. 9, "Du nouveau monde", 1 st mouvement, Adagio, allegro moto	Antonin Dvorak	1893
That's my people	Suprême NTM	Suprême NTM	1998	Prélude Op. 28, no. 4 en <i>mi</i> mineur	Frédéric Chopin	1839
La Fin Du Monde	N.A.P.	La Fin Du Monde	1998	"Dies Iræ" Messe de Requiem en <i>ré</i> mineur II	Wolfgang Amadeus Mozart	1791
Les miens	Shurik'n	Ou je vis	1998	Symphonie no. 5	Pyotr Ilyich Tchaikovsky	1888
Evreything's gonna be alright	Sweetbox	Sweetbox	1998	Air sur la corde de sol	Johan Sebastian Bach	1731 (?)
Ik Ben De man	Spookrijders	Djax	1999	Symphonie no. 1 en <i>ré</i> majeur,	Gustav Mahler	1888

				4 ^e mouvement		
The Kind	Delinquant Habits	Merry Go Round	1999	In the Hall of the Mountain King (I dovregubbens hall scène n°7)	Edvard Grieg	1875
Modeling Sucks	Handsome Boy Modeling School	So .. How's Your Girl ?	1999	Symphonie no. 5	Ludwig Van Beethoven	1808
2000 B.C. (Before Can I Bus)	Canibus	2000 B.C.	2000	"Dies Iræ" Requiem Mass en ré mineur II	Wolfgang Amadeus Mozart	1791
Trinity	Jedi Mind Tricks	Violent by Design	2000	Concerto en ré mineur – Allegro	Tomaso Albinoni	1722
Hip-hop forever	Busta flex	Sexe, violence, rap & flooze	2000	Piano Trio en <i>mi bémol</i> majeur, Op. 100, D929, II : Andante con moto	Franz Schubert	1827
La dernière séance	Saïan Supa Crew	X raisons	2001	Piano sonata, no. 21 en <i>do</i> , Op. 53	Ludwig Van Beethoven	1804
Punch My Teeth Out	Max Normal	Songs From the Mall	2001	Piano concerto no. 1	Pyotr Ilyich Tchaikovsky	1874
Aspiring sociopath	Atmosphere	The Lucy Ford	2001	Musique pour cordes, percussions and celesta, Sz. 106, BB 114	Béla Bartok	1936
Coming 2 America	Lucacris	Word of Mouf	2001	"Dies Iræ" Requiem Mass en ré mineur II	Wolfgang Amadeus Mozart	1791
Here I Come	Tech N9ne	Anghellic	2001	Fur Elise	Ludwig Van Beethoven	1810
If these walls could talk	Mobb Deep	not on label	2002	Fur Elise	Ludwig Van Beethoven	1810
Key-Bored	Edan	Primitive Plus	2002	La Marche Turque	Wolfgang Amadeus Mozart	1783
Symphony in X major	Xzibit, Dr. Dre	Man vs. Machine	2002	Concerto Brandebourgeois no. 3	Johan Sebastian Bach	1721
Black Star Line-up	RZA feat Afrob and Sekou	The World according to RZA	2003	Le lac des cygnes, Acte 2, scène Moderato	Pyotr Ilyich Tchaikovsky	1877
Classic	Hieroglyphics	Full Circle	2003	Concerto pour trompette en <i>mi bémol</i> , 3eme mouvement	Joseph Haydn	1796
And so It Burns	Jedi Mind Tricks	Legacy of blood	2004	Symphonie no. 4 en ré mineur	Robert Schumann	1841
Nutcracka	Lunaman	?	2005	The Nutcracker, Act 2, No 1	Pyotr Ilyich Tchaikovsky	1892
Map Your	Busdriver feat	Fear of a Black	2005	Quatuor à	Dimitri	1960

Psyche	Abstract Rude and Ellay Khule	Tagent		cordes no. 8 in <i>do</i> mineur, Mov. 3	Shostakovitch	
Even If It Kills Me	Chino XL	Poison Pen	2006	Symphonie no. 40, K550, (premier mouvementt molto allegro)	Wolfgang Amadeus Mozart	1788
Introduction (Album)	Jedi Mind Tricks	Servants in Heaven, Kings in Hell	2006	Overture Egmont op. 84	Ludwig Van Beethoven	1787
Like you	Kelis	Kelis Was Here	2006	Flûte enchantée - Air de la Reine de la nuit	Wolfgang Amadeus Mozart	1791
Si proche des miens	Sinik feat. Kool Shen	Sang froid	2006	Prélude Op. 28, no. 4 en <i>mi</i> mineur	Frédéric Chopin	1839
Get Down	JBL The Titan feat Superstar, Rebel Agnostic and One Dae	Alien Warfare Vol. 1	2007	Concerto pour 4 violins et violoncelle en <i>si</i> mineur, RV 580	Antonio Vivaldi	1711
Classique	Youssoupha	À chaque frère	2007	Concerto n°2 en sol mineur (presto)	Antonio Vivaldi	1725
Say it to My Face	Young Buck's	Buck the World	2007	"Confutatis" Requiem Mass en <i>ré</i> mineur II	Wolfgang Amadeus Mozart	1791
Target Practice	Nyce Da future, Dj Woo Kid, Kool G. Rap	Shake 'Em Down Music	2008	Scherzo Symphonie No. 9	Ludwig Van Beethoven	1824
Watch ya self	Mobb Deep	The safe is cracked	2009	Toccatà and fugue <i>ré</i> mineur	Johan Sebastian Bach	1704 (?)
Le poids des préjugés	Scred connexion	Ni vu ... ni connu ...	2009	Nocturne no. 20 en <i>do</i> # mineur	Frédéric Chopin	1830
No life	Orelsan	Perdu d'avance	2009	Concerto no. 4 en <i>fa</i> mineur, Op. 8, RV 297, Hiver	Antonio Vivaldi	1723
Me-Time	Busdriver	Jhelli Beam	2009	La Marche Turque	Wolfgang Amadeus Mozart	1783
Rep Yo Shit	P.C.P. (Necro and Jacken)	Soul Assassins : Intermission	2009	Fantaisie – Impromptu, Op. 66, no. 4, en <i>do</i> # mineur	Frédéric Chopin	1834
General Patton	Big Boi	Sir Lucious Left Foot	2010	Aida	Giuseppe Verdi	1871
We Dance On	N-Dubz and Bodyrox	Street Dance	2010	Canon en <i>ré</i> Majeur	Johan Pachelbel	1680
Regeneration	DJ Premier and the Berklee Symphony Orchestra feat Nas	Regeneration OST	2011	Symphonie en <i>do</i> , K. 425, "Linz"	Wolfgang Amadeus Mozart	1783

Stupeflip vite !	Stupeflip	The Hypnoflip invasion	2011	Der Freischütz - Overture	Carl Maria von Weber	1821
La petite marchande de porte clefs	Orelsan	Le chant de sirènes	2011	Canon en ré Majeur	Johan Pachelbel	1680
Like Water	Pro Era	PEEP : The aPROcalypse	2012	Liebestraum no. 3 en <i>la bémol</i> majeur	Franz Liszt	1850
Underground Hitz	R.A. The Rugged Man	Legends Never Die	2013	Eine Kleine Nachtmusik	Wolfgang Amadeus Mozart	1787
Brainless	Eminem	The Marshall Mathers LP 2	2013	Tocatta and fugue <i>ré mineur</i>	Johan Sebastian Bach	1704 (?)
Erreurs génétiques	Scylla	Abysses	2013	Concerto pour piano en <i>la mineur</i> op. 16	Edvard Grieg	1868
Elle me regarde	Vald	NQNT	2014	Nocturne Op. 9 no. 1 en <i>si bémol</i> mineur	Frédéric Chopin	1846
Voyou	Fauve feat. Georgio	Vieux frères - Partie 1	2014	Piano Trio en <i>mi bémol</i> majeur, Op. 100, D929, II : Andante con moto	Franz Schubert	1827
SMD	Pink Guy	Pink Season	2017	Piano concerto no. 1	Pyotr Ilyich Tchaikovsky	1874
BODIES	Gazo (feat. Damso)	BODIES (Single)	2022	Nocturne Op. 9 no. 2 en <i>Mi bémol</i> majeur	Frédéric Chopin	1832

3.2. Tableau par compositeurs

Albinoni

Trinity	Jedi Mind Tricks	Violent by Design	2000	Concerto en <i>ré mineur</i> – Allegro	Tomaso Albinoni	1722
---------	------------------	-------------------	------	--	-----------------	------

Bach

Boxe avec les mots	Arsenik	Quelques gouttes suffisent	1998	Quia Respexit Humilitatem – Magnificat <i>ré</i> majeur BWV 243	Johan Sebastian Bach	1728 – 1731
Evreything's gonna be alright	Sweetbox	Sweetbox	1998	Air sur la corde de sol	Johan Sebastian Bach	1731 (?)
Symphony in X major	Xzibit, Dr. Dre	Man vs. Machine	2002	Concerto Brandebourgeois no. 3	Johan Sebastian Bach	1721
Watch ya self	Mobb Deep	The safe is cracked	2009	Tocatta and fugue <i>ré mineur</i>	Johan Sebastian Bach	1704 (?)

Brainless	Eminem	The Marshall Mathers LP 2	2013	Tocatta and fugue <i>ré mineur</i>	Johan Sebastian Bach	1704 (?)
-----------	--------	---------------------------	------	------------------------------------	----------------------	----------

Bartok

Aspiring sociopath	Atmosphere	The Lucy Ford	2001	Musique pour cordes, percussions et celesta, Sz. 106, BB 114	Béla Bartok	1936
--------------------	------------	---------------	------	--	-------------	------

Beethoven

Beethoven's Fifth	The VHB	Street wave (Hip-hop Version)	1984	Symphonie no. 5	Ludwig Van Beethoven	1808
Modeling Sucks	Handsome Boy Modeling School	So .. How's Your Girl ?	1999	Symphonie no. 5	Ludwig Van Beethoven	1808
La dernière séance	Saïan Supa Crew	X raisons	2001	Piano sonata, no. 21 en <i>do</i> Op. 53	Ludwig Van Beethoven	1804
Here I Come	Tech N9ne	Anghellic	2001	Fur Elise	Ludwig Van Beethoven	1810
If these walls could talk	Mobb Deep	not on label	2002	Fur Elise	Ludwig Van Beethoven	1810
Introduction (Album)	Jedi Mind Tricks	Servants in Heaven, Kings in Hell	2006	Overture Egmont op. 84	Ludwig Van Beethoven	1787
Target Practice	Nyce Da future, Dj Woo Kid, Kool G. Rap	Shake 'Em Down Music	2008	Scherzo No. 9 Symphonie	Ludwig Van Beethoven	1824

Borodine

Prince Igor	The Rapsody, Warren G et Sissel Kyrkjebo	The Rapsody Overture	1997	Le Prince Igor	Alexandre Borodine	1890
-------------	--	----------------------	------	----------------	--------------------	------

Chopin

That's my people	Suprême NTM	Suprême NTM	1998	Prélude Op. 28, no. 4 en <i>mi mineur</i>	Frédéric Chopin	1839
Si proche des miens	Sinik feat. Kool Shen	Sang froid	2006	Prélude Op. 28, no. 4 en <i>mi mineur</i>	Frédéric Chopin	1839
Le poids des préjugés	Scred connexion	Ni vu ... ni connu ...	2009	Nocturne no. 20 en <i>do# mineur</i>	Frédéric Chopin	1830
Rep Yo Shit	P.C.P. (Necro and Jacken)	Soul Assassins : Intermission	2009	Fantaisie – Impromptu, Op. 66, no. 4, en <i>do # mineur</i>	Frédéric Chopin	1834
Elle me regarde	Vald	NQNT	2014	Nocturne Op. 9 no. 1 en <i>si bémol mineur</i>	Frédéric Chopin	1846

BODIES	Gazo (feat. Damso)	BODIES (Single)	2022	Nocturne Op. 9 no. 2 en Mi bémol majeur	Frédéric Chopin	1832
--------	--------------------	-----------------	------	---	-----------------	------

Dvorak

D contract	Hocus Pocus	Seconde formule	1998	Symphonie no. 9, "Du nouveau monde", 1 st mouvement, Adagio, allegro moto	Antonin Dvorak	1893
------------	-------------	-----------------	------	--	----------------	------

Fauré

Paparazzi	Xzibit	At the speed of life	1996	Pavane, op. 50	Gabriel Fauré	1887
-----------	--------	----------------------	------	----------------	---------------	------

Grieg

The Kind	Delinquant Habits	Merry Go Round	1999	In the Hall of the Mountain King (I dovregubbens hall scène n°7)	Edvard Grieg	1875
Erreurs génétiques	Scylla	Abysses	2013	Concerto pour piano en <i>la</i> mineur op. 16	Edvard Grieg	1868

Haydn

Classic	Hieroglyphics	Full Circle	2003	Concerto pour trompette en <i>mi bémol</i> , 3 ^{eme} mouvement	Joseph Haydn	1796
---------	---------------	-------------	------	---	--------------	------

Liszt

Like Water	Pro Era	PEEP : The aPROcalypse	2012	Liebesträum no. 3 en <i>la bémol</i> majeur	Franz Liszt	1850
------------	---------	------------------------	------	---	-------------	------

Mahler

Ik Ben De man	Spookrijders	Djax	1999	Symphonie no. 1 en <i>ré</i> majeur 4 ^e mouvement	Gustav Mahler	1888
---------------	--------------	------	------	--	---------------	------

Mozart

K.I.M.	EPMD feat Keith Murray and Redman	Back in business	1997	Symphonie no. 40 (3 ^e mouvement)	Wolfgang Amadeus Mozart	1788
La Fin Du Monde	N.A.P.	La Fin Du Monde	1998	'Dies Iræ' Requiem Mass en <i>ré</i> mineur II	Wolfgang Amadeus Mozart	1791
2000 B.C. (Before Can I	Canibus	2000 B.C.	2000	'Dies Iræ' Requiem Mass	Wolfgang Amadeus	1791

Bus)				en ré mineur II	Mozart	
Coming 2 America	Lucacris	Word of Mouf	2001	'Dies Irae" Requiem Mass en ré mineur II	Wolfgang Amadeus Mozart	1791
Key-Bored	Edan	Primitive Plus	2002	La Marche Turque	Wolfgang Amadeus Mozart	1783
Even If It Kills Me	Chino XL	Poison Pen	2006	Symphonie no. 40, K550, (1er mouvement molto allegro)	Wolfgang Amadeus Mozart	1788
Like you	Kelis	Kelis Was Here	2006	Flûte enchantée - Air de la Reine de la nuit	Wolfgang Amadeus Mozart	1791
Say it to My Face	Young Buck's	Buck the World	2007	"Confutatis" Requiem Mass en ré mineur II	Wolfgang Amadeus Mozart	1791
Me-Time	Busdriver	Jhelli Beam	2009	La Marche Turque	Wolfgang Amadeus Mozart	1783
Regeneration	DJ Premier and the Berklee Symphony Orchestra feat Nas	Regeneration OST	2011	Symphonie en do, K. 425, "Linz"	Wolfgang Amadeus Mozart	1783
Underground Hitz	R.A. The Rugged Man	Legends Never Die	2013	Eine Kleine Nachtmusik	Wolfgang Amadeus Mozart	1787

Pachelbel

C U When U Get There	Coolio feat. 40 Thevz	My Soul	1997	Canon en ré majeur	Johan Pachelbel	1680
Je me souviens	Ménélik	Je me souviens	1997	Canon en ré majeur	Johan Pachelbel	1680
We Dance On	N-Dubz and Bodyrox	Street Dance	2010	Canon en ré majeur	Johan Pachelbel	1680
La petite marchande de porte clefs	Orelsan	Le chant de sirènes	2011	Canon en ré majeur	Johan Pachelbel	1680

Schubert

Hip-hop forever	Busta flex	Sexe, violence, rap & flooze	2000	Piano Trio en <i>mi bémol</i> majeur, Op. 100, D929 : Andante con moto	Franz Schubert	1827
Voyou	Fauve feat. Georgio	Vieux frères - Partie 1	2014	Piano Trio en <i>mi bémol</i> majeur, Op. 100, D929 : Andante con moto	Franz Schubert	1827

Schuman

And so It Burns	Jedi Mind Tricks	Legacy of Blood	2004	Symphonie no. 4 en ré mineur	Robert Schumann	1841
-----------------	------------------	-----------------	------	------------------------------	-----------------	------

Shostakovitch

Map Your Psyche	Busdriver feat Abstract Rude	Fear of a Black Tangent	2005	Quatuor à cordes en <i>do</i> mineur, 3 ^e mouvement	Dimitri Shostakovitch	1960
-----------------	------------------------------	-------------------------	------	--	-----------------------	------

Stravinsky

Planet Rock	Afrika Bambaataa	The Tommyboy Story, Vol. 1	1982	Danse infernale du Roi Katschei, Oiseau de Feu	Igor Stravinsky	1910
-------------	------------------	----------------------------	------	--	-----------------	------

Tchaikovsky

Les miens	Shurik'n	Où je vis	1998	Symphonie no. 5	Pyotr Ilych Tchaikovsky	1888
Punch My Teeth Out	Max Normal	Songs From the Mall	2001	Piano Concerto no. 1	Pyotr Ilych Tchaikovsky	1874
Black Star Line-up	RZA feat Afrob and Sekou	The World according to RZA	2003	Le lac des cygnes, Acte 2, scène Moderato	Pyotr Ilych Tchaikovsky	1877
Nutcracka	Lunaman	?	2005	Casse-noisettes, Acte 2, no. 1	Pyotr Ilych Tchaikovsky	1892
SMD	Pink Guy	Pink Season	2017	Piano Concerto no. 1	Pyotr Ilych Tchaikovsky	1874

Verdi

General Patton	Big Boi	Sir Lucious Left Foot	2010	Aida	Giuseppe Verdi	1871
----------------	---------	-----------------------	------	------	----------------	------

Vivaldi

Sogenfri-Rap	MC Einar	Den Nye Stil	1988	Concerto no. 3 en <i>fa</i> majeur, Op. 8, RV 293, Fall	Antonio Vivaldi	1723
Get Down	JBL The Titan feat Superstar, Rebel Agnostic and One Dae	Alien Warfare Vol. 1	2007	Concerto pour quatre violons et violoncelle en <i>si</i> mineur, RV 580	Antonio Vivaldi	1711
Classique	Youssoupha	à chaque frère	2007	Concerto n°2 en <i>sol</i> mineur (presto)	Antonio Vivaldi	1725
No life	Orelsan	Perdu	2009	Concerto no. 4	Antonio Vivaldi	1723

		d'avance		en <i>fa</i> mineur, Op. 8, RV 297, Winter		
--	--	----------	--	--	--	--

Weber

Stupeflip vite !	Stupeflip	The Hypnoflip invasion	2011	Der Freischütz - Overture	Carl Maria von Weber	1821
------------------	-----------	---------------------------	------	------------------------------	-------------------------	------