Volume !

La revue des musiques populaires

8 : 1 | 2011

Peut-on parler de musique noire ?

L'échantillonnage comme choix esthétique. L'exemple du rap

Sampling as an Aesthetic Choice. The Example of Rap

Maxence Déon

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/1307>

DOI : 10.4000/volume.1307

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 30 mai 2011

Pagination : 277-301

ISBN : 978-2-913169-29-6

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Maxence Déon, « L'échantillonnage comme choix esthétique. L'exemple du rap », *Volume !* [En ligne], 8 : 1 | 2011, mis en ligne le 15 mai 2013, consulté le 21 mars 2023. URL : <http://journals.openedition.org/volume/1307> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.1307>

Tous droits réservés

L'échantillonnage comme choix esthétique. L'exemple du rap

Par

Maxence Déon

université Paris Sorbonne – Paris IV

iaspm
INTERNATIONAL ASSOCIATION FOR THE STUDY OF POPULAR MUSIC

Prix annuel jeune chercheur
IASPM bFé

Résumé : La musique hip-hop est aujourd'hui l'une des musiques populaires qui rencontrent le plus de succès sur l'ensemble de la planète. Elle a à ce titre réussi à imposer le procédé de composition musicale qu'est l'échantillonnage, ou *sampling*, malgré certaines critiques féroces et un système juridique et commercial basé sur le droit d'auteur et peu enclin à ce type de pratique. Ce procédé existe dans d'autres genres musicaux, mais il faut admettre que la musique hip-hop est celle qui l'a rendu populaire. Bien que donné pour mort selon certains artistes et chercheurs, il apparaît au contraire par le prisme de l'analyse musicale que le *sampling* est en fait plus qu'indispensable à la composition hip-hop. L'esthétique sonore de certains artistes n'est en effet envisageable qu'avec les possibilités de l'échantillonnage, et cela implique de la part du musicien des capacités musicales particulières. Aujourd'hui que le *sampling* n'est plus le seul procédé que connaît la composition de musique hip-hop, il faut donc le considérer comme un choix esthétique que fait le musicien en sachant très bien quelles sont les possibilités et les conséquences qu'un tel choix implique.

Mots clés : *échantillonnage (sampling) – hip-hop – rap – esthétique sonore – A Tribe Called Quest – Wu-Tang Clan.*

L'échantillonnage, ou *sampling*, est un procédé compositionnel que l'on retrouve dans de nombreux courants musicaux, des musiques savantes aux musiques pop. Parmi ces dernières, le rap est un genre qui a notamment beaucoup fait évoluer cette pratique, la diffusant sans compromis sur l'ensemble de la planète. Depuis toujours remise en cause, souvent pour des raisons extramusicales, cette technique de l'échantillonnage est même depuis quelques années donnée pour morte selon certains artistes et chercheurs. En remettant ce constat en question et en cherchant des réponses par l'analyse musicale, nous pouvons voir que non seulement l'échantillonnage est l'une des bases de la composition rap, mais qu'il est également à l'origine d'une esthétique sonore qu'il serait impossible d'envisager avec des instruments conventionnels ou même avec des synthétiseurs. Il apparaît également que pour maîtriser les techniques de composition à base de samples, le musicien hip-hop doit faire preuve d'un talent musical particulier. Dès lors, nous pouvons considérer que le *sampling* est un choix esthétique que fait en connaissance de cause le musicien en sachant que cela sera pour lui un moyen de créer une musique à la sonorité particulière.

La mort du sampling ?

Dans un article de 2006 intitulé « Giving Up Hip-hop's Firstborn, A Quest for the Real after the Death of Sampling », Wayne Marshall commence par exposer les raisons légales qui font que le procédé d'échantillonnage dans le milieu musical du hip-hop est désormais de plus en plus marginalisé, procédé pourtant issu des origines de ce mouvement musical et essentiel à son authenticité revendiquée¹. Marshall nous présente ensuite l'exemple édifiant de la quête paradoxale du groupe The Roots, connu pour jouer du rap avec une formation instrumentale, qui afin d'affirmer leur authenticité et leur appartenance au mouvement hip-hop vont vouloir sonner comme si leur musique était faite à base de samples, usant

1. Deux propos soutenus tout au long du livre de Joseph Schloss, 2004.

notamment de techniques de jeu et d'enregistrement (à la batterie surtout) permettant cette sonorité, et utilisant également en fin de compte des samples.

Plus globalement, il est vrai que depuis le début des années 1990, le *sampling* a eu tendance à d'abord ne plus être le seul moyen de faire du rap (notamment avec le *G-Funk* de la côte ouest-américaine²) jusqu'à devenir complètement oublié par les styles les plus récents (par exemple le *crunk* du sud des États-Unis [Blondeau, Hanak, 2007 : 41]). Et bien qu'il arrive d'entendre les pionniers du hip-hop dire parfois qu'ils auraient préféré utiliser de véritables instruments s'ils en avaient eu les moyens³ et que les premiers disques de rap furent d'abord joués avec des instrumentistes de studio⁴, le procédé de composition principal du rap demeure à l'origine celui de l'échantillonnage. Car si l'histoire du hip-hop nous montre une tendance grandissante à vouloir utiliser des instruments *live* (Dr Dre et le *G-Funk*, The Roots, Marley Marl⁵, plus récemment le *crunk*, mais également en dehors des États-Unis⁶), l'échantillonnage n'est au final jamais abandonné. Premièrement, le sampleur est toujours utilisé, c'est lui qui permet à ces musiciens de composer et structurer leurs morceaux (quand bien même il y a utilisation d'instruments *live*)⁷. Mais également, l'échantillonnage de sons déjà existants (surtout disques vinyles, mais également films, discours, émissions télévisées,

2. Les rappeurs West Coast, à la suite du novateur et chef de file qu'est Dr Dre, ont ajouté à la palette sonore de la production de rap à base de samples des sons d'instruments *live* particuliers (notamment certains sons de synthétiseurs) qui seront la marque stylistique du style de rap *G-funk* (Krimms, 2000 : 74-75 ; Cachin, 2006 : 84).
3. Grandmaster Flash aurait par exemple dit cela au batteur des Roots (Marshall, 2006 : 872).
4. Mashall, 2006 : 874-875 ; Schloss, 2004 : p. 51-52).
5. Ce producteur va parfois faire rejouer les samples qu'il a sélectionnés pour ses compositions par des musiciens de studio afin d'éviter d'avoir les frais d'interprétation à régler et de ne payer que ceux d'éditions (Fernando, 2000 : 278).
6. Un article sur le hip-hop allemand fait par exemple le même constat, comparant les méthodes de productions de la deuxième moitié des années 1990, utilisant un sampleur, avec celles de 2005, utilisant synthétiseurs et ordinateurs (Elflein, 2006 : 11-30) ; en France, dès 1996 sortait avec succès le premier album de Doc Gynéco, enregistré avec un groupe de studio.
7. Voir également la façon dont travaillent les artistes filmés dans le documentaire West Coast Theory

etc.) ne disparaît pas non plus. Certes des musiciens qui ont commencé à faire de la musique dans les années 1980 et ayant donc appris la musique *par* le *sampling* continuent aujourd'hui de l'utiliser⁸, mais des producteurs plus jeunes également : Kanye West, Madlib, RJD2, Cool & Dre⁹, et même Timbaland et The Neptunes, réputés pour composer sur instruments, continuent d'utiliser de temps à autres les possibilités de l'échantillonnage. Ce procédé est également encore très vivace chez les musiciens électro, notamment en France (par exemple Daft Punk et Justice).

Pourtant, dès les débuts, le *sampling* semblait promis à un avenir incertain. Entre incompatibilité avec les systèmes juridiques en place qui donnera lieu à de très nombreux procès (Marshall, 2006 : 868 ; Fernando, 2000 : 276) et mépris de la part des autres membres de la communauté musicale (théoriciens, critiques, musiciens¹⁰), l'échantillonnage, tel que les rappeurs le concevaient, paraissait être une anomalie dans le monde de la musique. Les critiques ont par exemple toujours eu tendance à préférer la « musicalité » chez les rappeurs travaillant avec des orchestres, ce qui laisse penser que ceux travaillant à base de samples auraient moins de « musicalité »¹¹. De plus, l'utilisation de musiques préexistantes ayant donné naissance à un système juridique qui coûte souvent très cher, on ne peut désormais plus considérer cette pratique comme une contrainte financière¹². Composer à partir d'un matériau musical déjà existant peut en ce sens coûter plus cher que de le faire avec un matériau original composé pour l'occasion. En survolant ces constats qui apparaissent lapidaires,

(2009), ou encore une vidéo du producteur français 20Syl sur YouTube (<http://www.youtube.com/watch?v=8OhDC5GUJYw>, consultée le 26 décembre 2009).

8. Citons RZA, Q-Tip, Pete Rock et même Dr Dre.
9. À ne pas confondre avec Dr Dre, le duo de producteurs Cool & Dre s'est formé au début des années 2000 et a produit entre autre les rappeurs The Game, Ja Rule ou Fat Joe.
10. Comme en témoignent par exemple les propos des musiciens du World Saxophone Quartet (Desse, SBG, 1993 : 101-103).
11. Voir les exemples de Wyclef Jean, qui joue de la guitare (Schloss, 2004 : 76-77) et, encore une fois, des Roots (Blondeau et Hanak, 2007 : 70).
12. Schloss confirme cela en ajoutant qu'un sampleur et une collection de disques coûtent cher (2004 : 29).

on peut alors se demander pourquoi le *sampling* reste d'actualité. La raison est que ce n'est ni le système juridique ni l'avis des autres qui motivent ces musiciens, mais la poétique et l'esthétique de cette musique. Dans son enquête ethnographique déjà citée, Joseph Schloss démontre bien que l'utilisation de disques vinyles est pour ces musiciens un gage d'authenticité (nous sommes donc là du côté de la poétique) ; il ouvre également le débat sur l'esthétique, puisqu'il nous explique qu'à l'oreille des producteurs, du hip-hop composé sans samples ne sonne pas authentique.

Si l'absence de samples sonne donc comme une lacune à l'oreille de certains producteurs attachés à cette tradition, c'est que la présence de ceux-ci apporte des éléments sonores particuliers. Proposons-nous ici de chercher quelques pistes afin de comprendre en quoi l'utilisation de samples, à l'origine contrainte sociale¹³, est devenue un choix.

« Je suis un créateur, qu'on ne revienne pas là-dessus »¹⁴

Avant d'analyser concrètement un exemple de la sonorité d'une musique composée à base de samples, discutons un peu du statut du compositeur d'un producteur de hip-hop. En effet, le musicien travaillant à base de samples souffre souvent, nous l'avons dit plus haut, d'un manque de reconnaissance. La distinction entre professionnels de la musique et artistes est sur ce point questionnée par Catherine Rudent (2005 : 147-166). Il résulte de sa réflexion sur le DJ que ce dernier devient artiste à partir du moment où il ne se contente plus de présenter des disques à la radio (rôle commercial) mais qu'il les passe en discothèque en innovant constamment pour ce qui est des questions d'enchaînement, de superposition des disques, etc. (rôle d'artiste). Le producteur de rap s'inscrit donc d'emblée dans la catégorie

-
13. Notamment due aux impossibilités financières de créer une véritable vie musicale dans les ghettos pauvres, d'où l'usage de DJs plutôt que de groupes. (Béthune, 2003a : 69-70). Ce propos rejoint directement ce que Grandmaster Flash raconte (cf. supra note 3).
14. Propos du producteur RZA parlant des problèmes qu'il peut avoir en tant que fervent praticien du *sampling*. (Blondeau et Hanak, 2007 : 64).

de l'artiste car il ne se contente pas de « passer des disques », il s'attache à organiser de façon structurée des sons issus de disques. La question n'est donc pas de savoir s'il « s'approprie » ces sons qui ne sont à la base pas à lui, mais d'admettre que le résultat est bel et bien *son* travail et non celui des musiciens échantillonnés. Le procédé d'échantillonnage nous fait entendre une *autre* musique que celle qui est échantillonnée :

« Échantillonner c'est donner à voir – ou en l'occurrence à entendre – sur un autre plan une (ou plusieurs) qualité(s) que, pour diverses raisons, l'objet échantillonné n'est pas actuellement en mesure de faire valoir. » (Béthune, 2004 : 71)

Illustrons concrètement cette idée avec un exemple simple. Le célèbre « C.R.E.A.M. » du Wu-Tang Clan convient ; en effet, la boucle principale de ce titre est tout simplement l'introduction mise en boucle d'un titre d'un groupe peu connu de la firme Stax, « As Long as I've Got You » des Charmels. Le tempo, dans le titre du Wu-Tang Clan, est légèrement accéléré (de 86 bpm à 90 bpm), et il en résulte une transposition du sample d'un peu moins d'un demi-ton au dessus. Au-delà de cette transposition (qui en soi modifie déjà la qualité du son ¹⁵), ce qu'il est intéressant et important de noter ici est la façon dont le résultat de la mise en boucle diffère de l'original alors que rien du contenu musical n'a été modifié : rien n'est changé par rapport à l'échantillon d'origine, si ce n'est cette transposition/accélération, une mise en avant prononcée des fréquences basses (certainement pour alourdir la grosse caisse, élément rythmique prépondérant ¹⁶), ainsi que de temps en temps (notamment durant les refrains) une voix d'homme vocalisant sur des voyelles sans texte. La partie de batterie, de basse, la mélodie de piano, l'accord joué sur le premier temps et résonnant durant l'ensemble des deux mesures : RZA, le producteur du Wu-Tang Clan, n'ajoute rien à cela.

15. La qualité du son est également altérée dès l'échantillonnage, lors du passage de données acoustiques à des données numériques (Blondeau et Hanak, 2007 : 24 ; Poschardt, 2002 : 247-248).

16. Dans le répertoire du rap, c'est la grosse caisse qui est le plus souvent (et même dans l'écrasante majorité des cas) l'objet de variations tandis que la caisse claire reste invariablement sur les second et quatrième temps de la mesure à 4/4.

Fig. 1. Wu-Tang Clan, « C.R.E.A.M. », boucle principale / The Charmels, « As Long as I've Got You », introduction ¹⁷

Si l'on peut effectivement apprécier la qualité de boucle à cette séquence musicale, on le doit plus à RZA qu'aux compositeurs et musiciens du morceau des Charmels. En effet, ce passage musical n'est présent que dans l'introduction, et encore, seulement le début de celle-ci, dans « As Long as I've Got You », où il n'est joué que lors des deux premières mesures. Cette introduction qui comporte cette ligne mélodique de piano si caractéristique (qui a très bien pu être improvisée) est basée sur le schéma harmonique suivant : deux mesures sur l'accord de Fm7 (celles de la boucle), deux mesures sur celui de G^bM7, et enfin arrivée en s^b mineur, tonalité du couplet.

17. N'a pas été noté dans ce relevé la partie de cymbale ride, en croches régulières, qui déjà difficile à entendre dans l'échantillon original ne s'entend pas dans « C.R.E.A.M. » où les aigus sont en retrait ; est absent également du relevé l'accord de Fm7 sur le premier temps joué par la guitare avec un effet trémolo. Dernier détail, le relevé est ici indiqué en fa mineur, comme dans le morceau d'origine, la hauteur du sample dans « C.R.E.A.M. » étant imprécise (car transposée numériquement par le biais d'un sampleur).

Or, si l'on trouve cette ligne de piano si caractéristique, c'est parce que l'on a désormais dans l'oreille la façon dont elle sonne, mise en boucle. L'écoute du morceau de rap modifie notre rapport au morceau original. Dans le fond, on retrouve ici la leçon de Pierre Schaeffer, qui nous apprenait déjà au milieu du vingtième siècle, grâce à la technique du sillon fermé, que tout objet sonore mis en boucle sonnera de façon nouvelle par rapport à l'échantillon sonore dans son contexte original. C'est bien le cas ici, où la mise en boucle de ces deux mesures nous fait découvrir une nouvelle musique à laquelle les créateurs du titre « As Long as I've Got You » n'avaient certainement pas pensé.

Cette « recontextualisation » a été expérimentée à l'extrême durant les années 1989/1990 par des artistes tels que De La Soul, Public Enemy ou encore les Beastie Boys : il n'est pas rare que les samples soient reconnaissables (même parfois très connus), mais leur foisonnement et leur situation dans un contexte neuf nous donnent une nouvelle composition à chaque fois et nous fait entendre ces airs connus sous un regard étonnamment nouveau ¹⁸.

Il existe évidemment des cas d'échantillonnage relativement peu créatifs où, comme le fait remarquer Dai Griffith (2002 : 51-64), la mise en boucle de ce qui est déjà à l'origine une boucle donne une musique qui reste proche de l'original ; Joseph Schloss (2004 : 79-100) fait également cette remarque à propos du travail de Puff Daddy. On peut dire que nombre des titres produits par ce dernier sont peu créatifs (nous ne parlons bien évidemment ici que de la partie instrumentale) dans le sens où il ne décompose presque pas les samples qu'il sélectionne (il y a donc par conséquent peu de re-composition), et également dans le sens où il sample de cette façon des morceaux qui sont déjà très connus. Ainsi ne pratique-t-il pas le *digging in the crates*, cette pratique traditionnelle de DJ hip-hop qui consiste à chercher les disques les plus rares possibles pour en faire la matière première de ses propres productions (Schloss, 2004 : 167-168). Pour reprendre le propos de Chuck D., membre et leader de Public Enemy, il sample des tubes pour refaire de nouveaux tubes avec la même musique (Blondeau, Hanak, 2007 :

18. Ce propos fait écho à ceux de Christian Béthune dans son chapitre « La musique rap est-elle standardisée ? » (2004 : 76-78).

L'échantillonnage comme choix esthétique

132-133)¹⁹. Le *sampling* peut ainsi être, dans les cas où le producteur a les moyens financiers d'obtenir les droits pour de tels samples, un moyen commercial assez efficace pour faire un tube « à coup sûr ».

Dans tous les cas, le statut de créateur (et bien souvent de compositeur) peut être selon nous accordé aux producteurs de rap. Il ne serait de plus pas inapproprié d'ajouter que leurs façons d'utiliser des samples les place au rang de « novateurs ». Ils s'inscrivent en cela, consciemment ou non, dans la lignée de penseurs de la musique comme Cage ou Schaeffer, mais s'approchent aussi par exemple des artistes d'électro²⁰ ; bien entendu dans ces deux cas la visée esthétique n'est en rien comparable, mais les procédés se rejoignent souvent. Les cultures diffèrent (RZA n'a *a priori* rien en commun avec Schaeffer), les résultats sonores également, mais la méthode est comparable (Pierre Schaeffer comme RZA utilisent des disques préexistants et vont s'ingénier par tous les moyens à en sortir des sons les plus nouveaux possibles). On peut dire que les poétiques sont semblables, mais les esthétiques sont éloignées.

En ce qui concerne plus particulièrement le rap, voyons maintenant en quoi le fait d'être à base de samples issus de disques préexistants est à l'origine de procédés compositionnels et d'une esthétique sonore élaborés et originaux.

-
19. Des exemples de ce type d'échantillonnage chez Puff Daddy sont évidents dans des titres comme « Can't Nobody Hold Me Down », « I'll Be Missing You », « Been Around the World », où sont respectivement samplés « The Message » de Grandmaster Flash & the Furious Five, « Every Breathe You Take » de The Police et « Let's Dance » de David Bowie. Ce dernier titre semble particulièrement propice à la production de nouveaux tubes car il a été à nouveau samplé d'une manière proche de l'original par Craig David pour son single « Hot Stuff (Let's Dance) » en 2007.
 20. Dans l'« electro », l'usage fréquent de samples est également un idiome compositionnel fondateur, cette musique se basant cependant sur un langage et une esthétique très différents. Voir à ce sujet l'article de Christian Béthune (2003b), où il explique bien ce qui diffère entre rap et techno : l'esthétique, et pourrait-on dire la mentalité, la fonction de ces musiques ; les procédés créatifs ne sont en revanche pas tant éloignés.

Le son du rap à base de samples

Ne revenons pas sur les pratiques de DJ originelles qui sont à la base de l'utilisation de disques dans la production hip-hop, ni sur les raisons sociales et historiques invoquées²¹. Passons directement à l'analyse de cette production. Dans une communication en partenariat avec Vincent Rouzé à l'occasion d'une réflexion sur le caractère instrumental du sampleur (Déon, Rouzé, 2009), nous avons tenté de mettre en évidence quelques procédés de création à partir de l'instrument sampleur. Plusieurs points ont été dégagés : l'utilisation de samples crée de nouvelles contraintes auxquelles les artistes vont proposer de nouvelles solutions ; si l'on peut parler de décomposition de samples, on peut dès lors parler de (re)composition lors de leur utilisation dans un nouveau contexte ; mais surtout, le travail sur le son, sur la qualité et les caractéristiques sonores d'un morceau, semble être une priorité chez ces artistes.

Ce travail sur le son n'est évidemment pas nouveau, et a toujours été lié à l'identité personnelle d'un musicien, dans toute les musiques : on parle de « couleur » stravinskienne ou debussyste, on observe chez Miles Davis une recherche sur le timbre plus que sur la virtuosité, on connaît les efforts de production effectués par des groupes tels que les Beatles (lire à ce sujet les travaux d'Olivier Julien (1999a, 1999b), et on voit les musiciens savants s'enfermer dans leurs studios ou chercher des nouvelles façons d'approcher les instruments afin d'en sortir les sonorités les plus inouïes. Citons simplement les célèbres exemples de John Cage préparant son piano et de Pierre Schaeffer cherchant à faire de tout échantillon sonore un son potentiellement musical. À chaque fois le « son » doit rappeler *qui* l'on est en train d'entendre : ce n'est pas un simple orchestre symphonique, c'est un orchestre wagnérien ; ce n'est pas le son d'une simple basse électrique, c'est le son que Jaco Pastorius en tire, et personne d'autre. C'est la leçon que tire Philippe Rousselot de sa fine analyse du rapport entre le musicien du répertoire qu'il nomme « libre » et son instrument²².

21. Nous nous référerons à ces sujets au chapitre « It's about playing records » de Schloss (2004 : 25-61).

22. Un ouvrage allemand plus récent propose de nombreux articles qui vont également dans ce sens (Phleps, Appen, 2003). Le « répertoire libre » est le vaste ensemble où s'empilent et se mélangent le jazz, le rock, le blues et toutes leurs variantes. Le rap en fait évidemment partie, et en sont donc exclues les musiques

L'échantillonnage comme choix esthétique

Appliquons donc ces idées à l'analyse d'un morceau de rap à base de samples issus de disques préexistants : « What Really Goes On » d'A Tribe Called Quest. En lisant les crédits de l'album *Beats, Rhymes and Life*, dont est issu le morceau en question, on apprend que ce titre est composé par K. Fareed, L. Bonner, G. Webster, A. Noland, M. Jones, R. Middlebrooks, W. Morrison, M. Pierce et B. Napier, et qu'il comporte un sample du titre « Pain » du groupe Ohio Players, ainsi qu'un autre sample issu de « Make it Funky » de James Brown. La lecture des crédits de l'album *Pain* des Ohio Players, dont est issu le titre éponyme, nous apprend en retour que Bonner, Webster, Noland, Jones, Middlebrooks et Morrison sont en fait les compositeurs du morceau « Pain », et les notes du livret de la réédition CD nous expliquent que Napier et Pierce sont respectivement trompettiste et tromboniste sur *Pain*, et sont donc également crédités pour « What Really Goes On » ; James Brown, lui, ne l'est pas. Reste donc Kamaal Fareed, qui n'est autre que Q-Tip, le leader d'A Tribe Called Quest, qui ici produit donc seul le titre « What Really Goes On », c'est-à-dire qu'il est le créateur de la partie instrumentale, mais également des paroles ; il est d'ailleurs le seul MC à rapper sur ce morceau²³.

« What Really Goes On » est d'apparence très simple, au niveau du fond comme au niveau de la forme. Commençons par cette dernière afin de passer ensuite au plus intéressant (le fond) : il s'agit d'une banale forme refrain-couplet-refrain-couplet-refrain. Cependant les refrains ne sont pas tous identiques, tout comme sont différents également les deux couplets. Nous verrons en quoi après l'analyse de l'extrait samplé. Simplifions pour l'instant aux schémas harmoniques suivants :

- Couplet : boucle de deux mesures suivant la grille Gsus4|Fsus4.
- Refrain : boucle de deux mesures suivant la grille Gsus4|Gsus4/F (la ligne de basse du couplet est en fait conservée, tandis que l'harmonie reste sur Gsus4).

Au sein de ce schéma harmonique qui n'est jamais contrarié va se produire, paradoxalement, une multitude de subtiles variations. Paradoxalement, car le morceau a tout pour

ethniques et la musique de tradition savante (Philippe Rousselot, 1995 : 105-130).

23. Les autres voix qui interviennent pour les refrains sont certainement faites par le même Q-Tip.

paraître statique : il n'est composé que de ces deux schémas harmoniques simples (deux accords seulement) constitués avec à peine deux mesures retravaillées du morceau samplé. S'il est impossible de savoir véritablement comment Q-Tip a mis en place ce *beat*, une écoute attentive nous apprend beaucoup, et nous fait notamment découvrir que si le schéma harmonique est effectivement minimaliste, sa constitution est plus élaborée qu'elle ne le laisse entendre.

The musical score is arranged in a system with seven staves, each labeled on the left. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The staves are: Voix (Vocal), Trompette (Trumpet), Saxophone, Piano (Grand Piano), Basse (Bass), Caisse claire (Congas), and Grosse caisse (Drum). The vocal line includes the lyrics "you got to be a lit - tle bit...". The instrumental parts feature various rhythmic patterns, including triplets and syncopation, characteristic of funk music.

Fig. 2. Ohio Players, « Pain », 3'32"-3'37".

De l'exemple musical précédent, deux mesures de « Pain », ne sont utilisées par Q-Tip que les six premiers temps (première mesure + première moitié de la seconde). On entend au timbre du morceau rap qu'il a filtré les samples avec un filtre passe-haut ; le but était vraisemblablement d'atténuer les fréquences basses (la rythmique) du sample afin qu'il puisse créer ses propres lignes de batterie et de basse. Cette dernière a un son très percussif, possiblement dû à l'échantillonnage d'une note de basse sur laquelle se trouvait également un coup de grosse caisse (issu peut-être du même morceau « Pain », mais nous ne pouvons pas l'affirmer).

La musique du refrain est basée sur la répétition du *riff* de trompette ; le filtrage effectué sur l'échantillon fait que l'on n'entend pas vraiment le saxophone, et la voix (« You got to be ») est également peu audible, masquée par la nouvelle rythmique, mise en avant dans le mixage, et par la superposition des voix de Q-Tip (on l'entend néanmoins si l'on tend bien l'oreille). Remarquons immédiatement que le fait de travailler avec des samples implique donc la contrainte d'accepter le son dans son ensemble : on aura beau le filtrer dans tous les sens, un son aura souvent des caractéristiques « parasites » avec lesquelles il faudra bien avoir à faire ; en l'occurrence ici la voix du chanteur des Ohio Players n'est visiblement pas souhaitée par Q-Tip, mais peu importe, elle est là, et cela n'empêche en rien ce dernier de produire son morceau.

Faisons tout de suite également la remarque de la recontextualisation : si, dans le morceau d'origine, ce *riff* est également en boucle toutes les deux mesures, et quatre fois en tout, comme le refrain du titre rap, sa position dans les deux morceaux est radicalement différente. Dans « Pain », il s'agit d'un pont transitoire, modulant de *sol* majeur à *sol* mineur²⁴, et instaurant une période de calme après un passage agité, sachant que le calme ne va pas rester car l'agitation revient relativement vite durant ces huit mesures transitoires. En n'échantillonnant que le premier *riff* pour reconstituer sa répétition quatre fois, et non l'ensemble des huit mesures de « Pain », Q-Tip garde donc uniquement le mode mineur, ainsi

24. Il ne s'agit pas à proprement parler de musiques tonales, mais nous passons dans « Pain » d'un mode où la tierce de l'accord dans l'accompagnement harmonique est majeure pour arriver dans un passage où elle est mineure.

que l'atmosphère calme de ce très bref passage, atmosphère qui dure donc tout le morceau, la dynamique de « What Really Goes On » étant la même du début à la fin.

À ce *riff* (qui dure la première mesure de la boucle) est ajouté l'accord de Gsus4 joué sur chaque temps des deux mesures ; le son de cet accord est très particulier car son attaque n'est pas entendue, il s'agit de la résonance seulement d'un accord de Gsus4, certainement issu du même passage de « Pain » afin d'avoir un son homogène, mais nous ne pouvons que supposer cela (car là encore, impossible de savoir exactement).

Passons désormais à la musique du couplet. Nous l'avons dit plus haut, elle est basée sur une boucle harmonique de deux mesures : Gsus4|Fsus4. L'accord est celui des deux premiers temps de la seconde mesure de l'extrait échantillonné :

Fig. 3. Ohio Players, « Pain », 3'35", accord de Gsus4.

Q-Tip a sélectionné ces deux temps car ils sont ceux où est relativement isolé l'accord de piano. Ne sont pas notées ici les lignes de basse et de batterie, qui, nous l'avons dit, sont mises en retrait par un filtrage des graves et par les nouvelles parties de basse et batterie ajoutées par Q-Tip ; ne sont pas notées non plus les résonnances des cuivres, qui n'attaquent pas de notes sur ces deux temps. Or, bien qu'ils ne s'entendent pas *a priori*, ces sons (cuivres, basse, batterie) font partie de l'échantillon et sont donc constituants du son foisonnant de « What Really Goes On ». Ce n'est pas le son d'un accord de piano que l'on entend, mais un son bien plus complexe, qu'il serait tout simplement impossible d'obtenir avec des instruments acoustiques. Cela est extrêmement important pour l'esthétique de ce titre.

Q-Tip a donc composé cette grille (Gsus4|Fsus4 est bel et bien la grille qu'il a créée, elle n'existait pas dans « Pain ») en n'échantillonnant que ces deux temps et en transposant le sample un ton en dessous pour la seconde mesure. En admettant que chaque note sur l'exemple suivant représente l'échantillon à la hauteur à laquelle la note fondamentale de l'accord est entendue (*sol* puis *fa*), si sur son sampleur Q-Tip joue ceci :

On entendra donc ²⁵ :

Cette séquence musicale possède donc d'emblée deux détails mélodico rythmiques marquants : l'arrivée de la fondamentale sur le contretemps (tous les deux temps) au piano, et le son très particulier de la voix qui débute sa phrase et qui est immédiatement coupée, ce qui crée un effet qui ne pourrait pas s'obtenir en utilisant un vrai chanteur. Gageons même sans risque que Q-Tip n'aurait pas eu l'idée d'ajouter de tels éléments à sa grille d'accord s'il l'avait jouée sur un clavier traditionnel. Remarquant d'ailleurs ce détail rythmique de la voix, Q-Tip va prendre conscience des possibilités de variation que cet élément apporte. En effet, la boucle n'est jamais

25. Logiquement, lorsqu'un sample est transposé, la vitesse s'en trouve modifiée (comme nous l'avons vu plus haut avec « C.R.E.A.M. »), et ce changement est d'ailleurs souvent audible dans le rap (voir Déon, Rouzé, 2009) ; cependant, Q-Tip a vraisemblablement transposé ici le sample sans en modifier la vitesse, chose également faisable avec les possibilités du numérique.

entendue telle que notée ci-dessus. Q-Tip va décider de jouer cette grille de deux façons différentes²⁶ :

- soit en s'arrangeant simplement pour supprimer le son de la voix (0'37"-1'02", 2'02"-2'22"), ce qui donnerait logiquement au sampleur :

Fig. 5a

et qui nous fait donc entendre :

Fig. 5b

- soit en souhaitant effectivement garder le son de la voix comme sur l'exemple 4, mais sur l'harmonie de *sol* uniquement (0'22"-0'37", 1'02"-1'16", 2'22"-2'47 et 3'17"-3'23"). Sur cette variante, il ajoute également le son d'un accord sur le contretemps du troisième temps de chaque mesure.

Il est donc intéressant de remarquer à quel point la musique de ce morceau (et sa conception) est plus complexe qu'elle n'y paraît à la première écoute, où l'on entend principalement l'harmonie sans prêter forcément attention aux détails rythmiques pourtant extrêmement importants dans la sonorité globale ; ces détails font véritablement vivre la musique de cette

26. Nous pouvons aussi considérer une troisième variation, aux quatre premières mesures du deuxième couplet, où seules sont véritablement entendues les parties de basse et de batterie, les harmonies étant quant à elles très largement mises en retrait dans le mixage (mais néanmoins présentes : on peut les entendre en écoutant attentivement, et remarquer que cela crée une sonorité légère et diffuse assez particulière).

L'échantillonnage comme choix esthétique

boucle (qui ne serait qu'une plate succession de deux accords sans cela), et ils découlent directement de l'utilisation de samples.

Dernier exemple musical qui montre que même l'échantillon le plus déconstruit peut apporter une subtilité inattendue au résultat sonore : lorsque n'est joué que le premier temps du *riff* de trompette (le premier *si*), ce qui arrive à plusieurs reprises tout au long du morceau, on n'entend non pas simplement :

mais plutôt :

La présence de cette voix peut paraître « parasite », mais là encore elle ajoute un élément rythmique qui est appréciable, notamment pour la sonorité très particulière qu'elle apporte. On entend bien ce détail à 1'18'', avant le refrain.

Il est à peu près impossible, disions-nous plus haut, de savoir comment a fait exactement Q-Tip pour créer ce titre. Comment par exemple comble-t-il les trous qui apparaissent dans les relevés ci-dessus (exemple 5) mais qui ne s'entendent pas dans la musique ? Arrêtons donc nous ici pour ce qui est de l'analyse de la piste instrumentale de « What Really Goes On ». Nous avons déjà mis en évidence le principal : le choix de travailler à base de samples est extrêmement important pour la qualité sonore du morceau. En effet, le fait d'utiliser un sample et non un synthétiseur ou un piano qui jouerait la grille telle que notée plus haut permet de créer un nombre élevé d'effets musicaux et sonores.

Joseph Schloss (2004 : 142) précise à ce titre que les producteurs doivent faire attention à ces détails, qui peuvent rendre un sample inutilisable. Ils n'ont en tout cas pas empêché Q-Tip de produire ce morceau et offrent quelques subtilités certainement inattendues au départ. L'inattendu et l'aléatoire sont donc parties prenantes dans la composition à base de samples. Un nouveau parallèle avec John Cage pourrait ainsi être tracé. Pour le rap, donnons l'exemple des samples tirés de disques vinyles, qui, bien souvent, nous font entendre les bruits de craquement de la lecture du disque. Ces bruits mis en boucle vont créer un plan rythmique qui n'est, dans l'idée, pas voulu par le producteur. Cet effet est audible dans « Hand on the Pump » de Cypress Hill où les craquements du vinyle forment sur le sample du refrain le rythme suivant :

Fig. 7. Cypress Hill, « Hand on the Pump », craquements de vinyle

Comme cette notation subjective tente de mettre en évidence, il se dégage en plus du rythme différentes hauteurs audibles. Effet caractéristique de l'utilisation de disques vinyles, son côté aléatoire va finir par être maîtrisé, par exemple dans « Tune You Out » de DJ Spinnna où des craquements seuls de vinyle sont isolés et mis en boucle, créant d'emblée un rythme sur lequel la musique va se dérouler.

Le *sampling* permet en ce sens de créer un langage musical qui va être différent des rappeurs utilisant des instruments traditionnels. En effet, utiliser des samples peut ainsi être une façon de sortir des sentiers battus, entendons par là sentiers rythmiques, mélodiques, sonores... Considérons la caractéristique de l'harmonie et prenons à titre de comparaison « If I Had » d'Eminem, où un synthétiseur joue la répétition ininterrompue des accords de *ré* mineur et de *la* mineur, soit un enchaînement tonique-dominante dans un mode de *ré* mineur naturel²⁷ ; autre exemple, dans le documentaire *West Coast Theory*, on voit un producteur créer sa grille en plaquant au clavier les accords de *la*^b majeur et *ré*^b mineur, soit un

27. Il est possible d'entendre cet enchaînement comme sous-dominante-tonique en *la* mineur.

enchaînement dominante-tonique en *ré*, mineur²⁸. Les sonorités des deux titres sont certes éloignées (le travail sur le son est toujours une priorité) mais le langage est quasi-identique et surtout assez banal. On pourrait ainsi multiplier les exemples²⁹. Or, dès que l'utilisation de samples est en jeu, par exemple avec « What Really Goes On », les accords samplés sont souvent plus complexes que ceux qu'auraient eu tendance à jouer naturellement un musicien, et offrent donc un langage musical différent. Choisir de baser un morceau sur des accords suspendus est moins banal que sur des triades simples. L'ensemble de l'œuvre d'A Tribe Called Quest est d'ailleurs marquée par l'utilisation d'accords chargés ou flous³⁰, souvent tirés des répertoires du jazz et de la soul. On retrouve ainsi sans surprise la question du « *sound* » telle que posée par Rousselot³¹ : A Tribe Called Quest a beau utiliser des samples, ce groupe possède indéniablement *sa* sonorité particulière, due au choix des samples et à leur utilisation.

La sonorité de ce morceau est donc très travaillée et donne naissance à une musique au contenu très original. Une fois choisi, toute une série de transformations ont été appliquées au sample : découpage, filtrage pour masquer les graves, transposition, recomposition d'une façon nouvelle, ou de différentes façons nouvelles, etc. Autant de manipulations qui font que si la musique de ce morceau est tirée concrètement d'un disque préexistant, elle n'existait pas avant pour autant. Les samples existaient (un *riff* de trompette, un agrégat de deux

28. Sur les images, on le voit jouer sur son clavier les accords de *mi*, majeur puis *la*, mineur, soit la même grille transposée à la quarte supérieure (ou quinte inférieure) ; cette transposition est certainement faite automatiquement par le biais du clavier midi lié à un expandeur (*West Coast Theory*, 2009).

29. Comme l'expliquent Blondeau et Hanak (2007 : 25), le rap est une musique généralement produite dans l'urgence, sur laquelle on revient peu. Cela peut expliquer l'utilisation de clichés harmoniques avec peu d'accords dans ces deux titres.

30. Permettons-nous l'utilisation du terme « flou », dans le sens où il est souvent difficile d'entendre une fonction pour ces accords (étant chargés et recontextualisés) et surtout dans le sens où étant samplés, le son en est rendu « flou », par exemple par des filtrages et/ou des résonances d'autres sons du contexte d'origine de l'échantillon (comme pour l'accord de Gsus4 tiré de « Pain » et utilisé dans « What Really Goes On »).

31. Rousselot préfère utiliser dans son article le terme « *sound* » plutôt que « son », le terme anglais comprenant l'idée de typicité du son bien plus que son homologue français, plus neutre.

temps) certes déjà, mais pas la musique de « What Really Goes On », qui elle est bel et bien composée par Q-Tip. Cela est surtout valable pour le couplet ; en effet, la présence dans le refrain du *riff* de trompette permet de reconnaître l'origine du morceau dont le sample est tiré. Le couplet seul quant à lui ne permettrait pas cela.

Ne développons pas ce point mais ajoutons que l'utilisation de la phrase « I don't know » de James Brown, qui prend évidemment un sens dans le texte rappé de Q-Tip³², apporte certes une dimension symbolique (est-il nécessaire de préciser que James Brown n'est pas n'importe qui aux yeux de la communauté afro-américaine ?), mais met également en avant les qualités musicales de cette voix parlée. Les jeux de spatialisation (tantôt à gauche, tantôt à droite, tantôt au centre) et de rythme (répétition de la première syllabe « I », placement sur le temps ou non, et sur différents temps) au dernier refrain en sont l'exemple : Q-Tip joue avec ce sample de façon musicale.

La production de « What Really Goes On » est en fin de compte relativement simple, l'esthétique d'A Tribe Called Quest se voulant ainsi. Mais l'analyse effectuée ici montre que le résultat sonore est autrement plus complexe et subtil, et cela est dû à l'utilisation maîtrisée des possibilités de l'échantillonnage. Imaginons ainsi quel niveau de subtilité un titre comme « Fight the Power » de Public Enemy peut avoir, à la lumière de l'analyse de Robert Walser. Il nous indique par exemple que le groupe a échantillonné plusieurs sons qu'ils ont superposés et/ou mixés (volume et spatialisation) de façon à obtenir le(s) son(s) de grosse caisse qu'ils recherchaient pour ce morceau (Walser, 1995 : 196). Le foisonnement de samples venus de nombreuses sources différentes est ainsi une caractéristique essentielle de l'esthétique musicale et sonore de Public Enemy.

32. Q-Tip pose la question « What really goes on ? », à laquelle il répond « I don't know » par le biais du sample de James Brown. Il est saisissant d'entendre la différence avec le morceau « I Don't Know » de Slum Village, produit par Jay Dee, ami de Q-Tip à l'esthétique proche, qui utilise le même sample ; malgré cela, la phrase « I don't know » sonne différemment dans un titre et dans l'autre.

Conclusions

Nous avons donc esquissé ici plusieurs des raisons qui font que le *sampling* est un élément musical indispensable à la façon dont sonne cette musique. Bien que cela puisse paraître « passéiste³³ » aux yeux de certains, il est évident que le travail esthétique permis par cette pratique est une priorité pour les producteurs concernés. Les musiciens utilisant et maîtrisant le *sampling* créent bien souvent des sonorités nouvelles. Et c'est encore l'esthétique qui explique que certains artistes vont choisir tantôt de travailler à base de samples, tantôt d'utiliser un *instrumentarium* plus classique en travaillant avec un groupe de studio. C'est là encore le cas de Q-Tip, qui en 2008 sort l'album *The Renaissance*, dont de nombreux morceaux sont produits à base de samples, alors qu'il avait précédemment travaillé avec des musiciens pour son projet *Kamaal the Abstract* (son autre pseudonyme), album sorti en 2009 mais enregistré avant *The Renaissance*. Il est significatif de voir que Q-Tip ne souhaitait pas sortir ces deux projets sous le même nom : il s'agit de deux directions musicales différentes. On observe une évolution semblable chez le rappeur français Oxmo Puccino, qui sort en 2006 un album avec un ensemble de jazz (la musique qui en résulte est un mélange entre rap et jazz avec également des influences pop et rock)³⁴.

Ces deux tendances sont donc depuis longtemps présentes dans le milieu du rap, et leur mélange également³⁵. Le producteur Kanye West en est un exemple : bénéficiant de moyens financiers lui permettant d'utiliser des samples même tirés des plus gros tubes pop, tout comme d'engager des effectifs instrumentaux imposants, il va se créer une esthétique sonore

33. Pour reprendre les mots de Blondeau et Hanak (2007 : 41).

34. Ce dernier ne semble cependant pas vouloir revenir à une production à base de samples, justifiant son choix de travailler avec un groupe pour palier à l'ennui d'une musique programmée (Blondeau et Hanak, 2008 : 116) et sortant en 2009 *L'Arme de Paix*, autre album produit avec un orchestre et sans sampleur.

35. Et ce dès 1989, lorsque Public Enemy invite le saxophoniste Brandford Marsalis à jouer sur « Fight the Power »..

très complète et très demandée ³⁶ ; son utilisation de voix issues de samples qui sont retravaillées, souvent transposées, est notamment très fréquente chez ce musicien et participe incontestablement de la sonorité de sa musique, souvent aisément reconnaissable. La question de l'authenticité qui motiverait l'utilisation de samples n'est certes pas dépassée, et est toujours d'actualité chez certains artistes et fans (donnant lieu à des conversations parfois très virulentes), mais est relativement subjective et se doit en fait d'être recadrée dans la notion de l'esthétique : utiliser des samples ou non n'est pas simplement une volonté d'authenticité mais un choix esthétique, qui devient caractéristique de la sonorité des artistes faisant ce choix.

Bibliographie

BÉTHUNE Christian (2003a), *Le rap : une esthétique hors la loi* [1999], Paris, Éd. Autrement.

BÉTHUNE Christian (2003b), « Sites technologiques, panoramas sonores, les univers esthétiques du rap et de la techno », *Volume ! La revue des musiques populaires*, n° 1(2), p. 43-58.

BÉTHUNE Christian (2004), *Pour une esthétique du rap*, Paris, Klincksieck.

BLONDEAU Thomas, HANAK Fred (2007), *Combat Rap*, Bordeaux, Le Castor Astral, coll. « Castor Music ».

BLONDEAU Thomas, HANAK Fred (2008), *Combat Rap II*, Bordeaux, Le Castor Astral, coll. « Castor Music ».

CACHIN Olivier (2006), *Les 100 albums essentiels du rap*, Paris, Scali.

DÉON Maxence, ROUZÉ Vincent (2009), « Le sampleur : de la machine à l'instrument », communication donnée dans le cadre du CIM09 à Paris du 26 au 29 octobre. Actes à

36. On le retrouve derrière des MCs qui sont dans le milieu depuis longtemps, tels que Jay-Z et Common, d'autres arrivés plus récemment, tels que The Game et Kid Cudi, et bien entendu il produit également ses propres albums solos.

- paraître ; une version de l'article est disponible à http://cim09.lam.jussieu.fr/CIM09-en/Proceedings_files/66A-Rouze_deon.pdf (consulté le 14 janvier 2010)
- DESSE, SBG (1993), *Free style*, Paris, Florence Massot et François Millet éditeurs.
- ELFLEIN Dietmar (2000), « «Das Leben eines Gs», Aktuelle Schnittmuster im deutschen HipHop », in Dietrich Phleps, Thomas Helms (ed.), *Cut and paste, Schnittmuster populärer Musik der Gegenwart*, Bielefeld, transcript Verlag, p. 11-30.
- FERNANDO Jr. S. H. (2000), *The New Beats*, Paris, Kargo.
- GOODWIN Andrew (1990), « Sample and Hold : Pop Music in the Digital Age of Reproduction », in Simon Frith, Andrew Goodwin (ed.), *On Record, Rock, Pop, the Written Words*, Oxon, Routledge, p. 258-273.
- GRIFFITH Dai (2002), « Cover Versions and the Sound of Identity in Motion », in Hesmondhalgh David, Negus Keith, *Popular Music Studies*, New York, Oxford University Press Inc., p. 51-64.
- JULIEN Olivier (1999a), « Le son Beatles et la technologie multipiste », *Les Cahiers de l'OMF*, n° 4, Observatoire Musical Français, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), p. 35-52.
- JULIEN Olivier (1999b), « The Diverting of Musical Technology by Rock Musicians : The Example of Double-Tracking », *Popular Music*, vol. 18, n° 3, Cambridge, Cambridge University Press, p. 357-365.
- KRIMS Adam (2000), *Rap Music and the Poetics of Identity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- KRIMS Adam (2003), « Marxist Music Analysis Without Adorno : Popular Music and Urban Geography », in Moore Allan F. (ed.), *Analysing Popular Music*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 131-157
- MARSHALL Wayne (2006), « Giving Up Hip-hop's Firstborn, A Quest for the Real after the Death of Sampling », *Callaloo*, vol. 29, n° 3, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, p. 868-892.
- PHLEPS Thomas, APPEN Ralf (von) (ed.) (2003), *Pop Sounds, Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik : Basics – Stories – Tracks*, Bielefeld, transcript Verlag.

- POSCHARDT Ulf (2002), *DJ Culture*, Paris et Nîmes, Kargo et l'Éclat.
- ROUSSELOT Philippe (1995), « L'homme et l'instrument dans le répertoire libre », *Les cahiers de l'Ircam, Recherche et musique 7 : Instruments*, Paris, Éditions Ircam, p. 105-130.
- RUDENT Catherine (2005), « L'arrangeur, le producteur, le DJ : qu'est-ce qui distingue professionnels de la musique et artistes ? », in Marc Jimenez (ed.), *L'artiste*, Paris, Klincksieck, p. 147-166.
- SCHLOSS Joseph (2004), *Making Beats, The art of sample-based hip-hop*, Middletown, Wesleyan University Press.
- WALSER Robert (1995), « Rhythm, Rhyme, and Rhetoric in the Music of Public Enemy », *Ethnomusicology*, vol. 39, n 2, Champaign, University of Illinois Press, p. 193-217.

Discographie³⁷

- David Bowie, *Let's Dance*, Virgin, 1983, (« Let's Dance »).
- Cypress Hill, *Cypress Hill*, Columbia, 1991 (« Hand on the Pump »).
- DJ Spinna, *Here to There*, Rapster, 2003, (« Tune You Out »).
- Doc Gynéco, *Première Consultation*, Virgin, 2003.
- Craig David, *Trust Me*, Warner, 2007, (« Hot Stuff (Let's Dance) »).
- Eminem, *The Slim Shady LP*, Aftermath/Interscope, 1999, (« If I Had »).
- Grandmaster Flash & the Furious Five, *Grandmaster Flash & the Furious Five*, Sugarhill Records/Teldec, 1984, (« The Message », date de 1982).
- Ohio Players, *Pain*, Westbound Records, 1971, (« Pain »).
- Oxmo Puccino, *Lipopette Bar*, Blue Note/EMI, 2006.
- Oxmo Puccino, *L'Arme de Paix*, Cinq 7/Wagram, 2009.

37. Album, avec le titre particulier concerné entre parenthèses le cas échéant.

The Police, *Synchronicity*, A&M Records, 1983, (« Every Breath You Take »).
Public Enemy, *Fear of a Black Planet*, Def Jam, 1990, (« Fight the Power »).
Puff Daddy, *No Way Out*, Atlantic, 1997, (« Can't Nobody Hold Me Down », « I'll Be Missing You », « Been Around the World »).
Q-Tip, *The Renaissance*, Motown/Universal, 2008.
Q-Tip, *Kamaal the Abstract*, Jive/Sony Music, 2009.
Slum Village, *Fan-Tas-Tic Vol. 1*, Donut Boy/Scenário Records, 1996, édité en 2006, (« I Don't Know »).
A Tribe Called Quest, *Beats, Rhymes and Life*, Jive/BMG, 1996, (« What Really Goes On »).
Wu-Tang Clan, *Enter the Wu-Tang*, Loud/BMG, 1993, (« C.R.E.A.M. »).
« As Long as I've Got You » des Charmels est disponible sur la compilation : *Stax : the soul of hip hop*, Stax/Concord Music, 2009.

Vidéos

« 20Syl – Beat Making Video », (<http://www.youtube.com/watch?v=8OhDC5GUJYw>, consultée le 26 décembre 2009).
Documentaire *West Coast Theory*, (disponible en DVD : Avalanche Productions, Potemkine/Agnes B. DVD, 2009).