

Université européenne de Bretagne

Université Rennes 2

UFR ALC - Master Musique et Musicologie



**DU JAZZ DANS LA PRODUCTION HIP-HOP**  
**Analyse de *To Pimp a Butterfly* de Kendrick Lamar**

---

**Paul Transon**

---

Mémoire de Master  
Sous la direction d'Emmanuel Parent

Mai 2022



## REMERCIEMENTS

J'aimerais d'abord remercier sincèrement Emmanuel Parent. Sa passion et sa pédagogie ont assurément influencé mon orientation professionnelle, et ce, dès les premiers cours de licence.

Je remercie aussi Hervé Lacombe et Antoine Bonnet pour leur disponibilité et leurs conseils, ainsi que toute l'équipe pédagogique du département de musicologie de l'Université Rennes 2 pour ces années de découvertes stimulantes.

Enfin, j'adresse un remerciement tout particulier à mes parents, Sandrine Langlois et Nicolas Transon, pour leur soutien, autant moral que financier, et pour la raison peu futile qu'est de m'avoir transmis la passion qui régira désormais ma vie.



## AVERTISSEMENT

Dans ce mémoire, les extraits musicaux, schémas et autres représentations graphiques seront regroupés sous le nom de « figures » et apparaîtront dans une table unique. Celles dont l'auteur n'est pas précisé ont été réalisées ou relevées par nos soins. Les notes de bas de page, à l'exception de celles intervenant dans le dernier chapitre, sont numérotées par sous-chapitres. Les mentions « op. cit. » et « art. cit. » sont quant à elles employées par chapitre.

Nous serons amenés à employer le vocabulaire emic du rap dont la plupart des mots sont issus de la langue anglaise. Aussi nous prendrons la liberté de conjuguer ces mots en français pour plus de fluidité (Exemple : « il a samplé » ou « différents *flows* »). Les quelques abréviations que nous utiliserons sont les suivantes : « BPM » pour « battements par minute », « t. » pour « temps » et « m. » pour « mesure(s) ». Nous utiliserons la notation musicale dite « anglo-saxonne » pour représenter les accords.



## INTRODUCTION

Alors que le rap entame la cinquième décennie de son existence, de nombreuses tendances se dessinent quant à son histoire. C'est aujourd'hui un genre mature qui dispose de sous-genres, de grands noms et d'une géographie mondiale. Il n'a de cesse de se renouveler, faisant apparaître de nouveaux styles comme récemment la trap, qui a largement conquis la scène *mainstream*. Pourtant, Kendrick Lamar, un des rappeurs contemporains les plus célèbres et influents, souvent introduit comme le premier rappeur récompensé d'un prix Pulitzer, sort en 2015 un album surprenant. Dans cet album, *To Pimp a Butterfly*<sup>1</sup>, Kendrick Lamar et son équipe de production nourrissent leur musique de jazz mais aussi de funk, de soul, de reggae et de rap « *old school* », soit un éventail fournit de genres musicaux africain-américains à la gloire passée. Ces genres fusionnent avec la musique de Lamar de façons aussi diverses que complexes et mettent l'accent sur leur parenté avec le rap actuel. Un tel choix venant d'un rappeur moderne à la telle notoriété n'est pas anodin et fait écho, d'une part, à la notion de *Great Black Music*, théorisée par l'Art Ensemble of Chicago dans les années 1960 et voulant réunir sous une même appellation les musiques issues de l'ensemble des diasporas africaines de par le monde. D'autre part, le jazz, majoritairement présent dans *To Pimp a Butterfly*, n'est pas sans rappeler le mouvement « *jazz rap* » du début des années 1990, dont les pionniers comme A Tribe Called Quest ou The Roots se mirent en quête d'une musique plus subtile, empruntant au jazz de sa réputation, pour s'extirper de l'image négative que parents et politiques attribuaient au mouvement hip-hop à ses débuts. Kendrick Lamar est, lui, originaire de Compton en Californie, une ville justement célèbre pour avoir été le berceau du gangsta rap à la fin des années 1980, un genre particulièrement dénoncé pour sa violence verbale, la misogynie dans ses paroles ou son affiliation au crime organisé de Los Angeles. *To Pimp a Butterfly* est donc un enchevêtrement d'influences dont le mélange a non seulement pour effet d'ancrer le rap dans le paysage musical africain-américain mais aussi de créer, à l'oreille et lorsque l'on s'approche un peu plus près de sa construction, une œuvre très élaborée.

Ce mémoire a donc pour vocation d'expliquer comment se manifeste la sophistication dans le rap à partir d'un corpus réputé comme sophistiqué et de situer *To Pimp a Butterfly* par

<sup>1</sup> Kendrick Lamar, *To Pimp a Butterfly*, (68'16), Los Angeles : Top Dawg Entertainment & Aftermath & Interscope, 2012.

rapport aux expériences déjà menées par le rap pour se rapprocher d'autres genres musicaux. Cela nécessitera de répondre à plusieurs questions préliminaires. Pour commencer, nous devrons définir les éléments qui font la sophistication d'une *œuvre* musicale pour le mélomane et le musicologue. Nous aurons aussi besoin d'établir des paramètres pour discerner comment s'opèrent la fusion du rap avec les différents genres évoqués plus tôt. Aussi, dans le contexte moderne de production musicale, nous tâcherons de distinguer la part de responsabilité de chacun des membres de l'équipe de production. Pour ce faire, nous détaillerons dans un premier temps ce contexte si singulier dans lequel s'inscrit *To Pimp a Butterfly* en rappelant les caractéristiques musicales du gangsta rap de Compton et les liens que le rap a déjà pu entretenir avec le jazz et la musique acoustique, puis nous introduirons Kendrick Lamar et son album dans ce contexte. Dans un deuxième temps, nous ferons l'analyse musicologique des instrumentales de l'ensemble des morceaux de l'album. À ce titre, nous nous avancerons aussi loin que le permettent la simple schématisation et les quelques représentations musicales de la production qu'a pu développer la musicologie jusqu'ici (nous les détaillerons dans ce même deuxième chapitre). Même si nos recherches se concentrent fondamentalement sur la production hip-hop, nous élargirons ce raisonnement à la représentation du *flow*, dont l'analyse constitue une part fondamentale de la musicologie du rap. Enfin, dans un troisième temps nous pousserons la réflexion sur ce que font apparaître de telles collaborations en termes d'unité des musiques africaine-américaines et de sophistication du rap.

Certaines notions seront indispensables à notre analyse et notre raisonnement. Tout d'abord, le *musème*<sup>2</sup>, l'unité minimale d'expression musicale popularisée par Philip Tagg et la *synecdoque de genre*<sup>3</sup> qui désigne l'ensemble des règles et des traits caractéristiques d'un genre, nous permettrons d'isoler les éléments musicaux de notre corpus faisant allusion à d'autres genres africain-américains. Lorsqu'il s'agira du jazz, nous utiliserons les *jazz codes*<sup>4</sup>, des *musèmes* faisant allusion au jazz énumérés par Justin A. Williams, pour comparer notre

---

<sup>2</sup> Philip Tagg, « Towards a Sign Typology of Music », Université de Trento, *Secondo convegno europeo di analisi musicale*, p. 369-378, 1992.

<sup>3</sup> Philip Tagg, « Gestural interconversion and connotative precision », *Film International*, vol. 3, Université de Montréal, 2005, p. 20-31.

<sup>4</sup> Justin A. Williams, « The Construction of Jazz Rap as High Art in Hip-Hop Music », *The Journal of Musicology*, 27/4, 2010, p. 435-459.

corpus au mouvement jazz rap. La *transphonographie*<sup>5</sup>, transférée depuis la littérature dans les *popular music studies* par Serge Lacasse, et ses déclinaisons (notamment l'*interphonographie* et l'*hyperphonographie*) seront également décisives pour qualifier la nature de ces allusions stylistiques. Enfin, tentant de définir la sophistication dans le rap, nous serons amenés à nous pencher sur la notion d'*authenticité*<sup>6</sup> des musiques populaires avancée par Justin A. Williams.

## État de la recherche

Le rap occupe aujourd’hui une place importante au sein des *popular music studies*. Nous en introduirons donc seulement les écrits fondamentaux pour la suite de notre recherche. Pour commencer, Justin A. Williams a rédigé un article qui fera ici référence sur les rapports entre jazz et rap<sup>7</sup>. D’autres de ses écrits, notamment sur la notion d'*intertextualité*<sup>8</sup>, nous seront aussi bénéfiques. Nous nous intéresserons de près aux livres de Loren Kajikawa et Eithne Quinn qui détaillent respectivement les circonstances des premiers enregistrements de rap<sup>9</sup> et l’apparition du style gangsta<sup>10</sup> de manière très rigoureuse. Les travaux de Maxence Déon sur le *sampling*<sup>11</sup> seront, eux aussi, essentiels pour notre analyse. Pour ce qui est des écrits concernant directement l’analyse du rap, nous prendrons en compte ceux de Kyle Adams, Oliver Kautny, Olivier Migliore ou encore Marc Chemillier. Les travaux de ces derniers seront détaillés en introduction de notre propre analyse de *To Pimp a Butterfly* (voir Chapitre 2.1.1). Nous n’exclurons pas les écrits précurseurs des *popular music studies* comme ceux de Philip Tagg et Serge Lacasse et ceux de la recherche sur le rap par Robert Walser, Adam Krims et leurs homologues français Jean-Marie Jacono et Christian Béthune. Les

---

<sup>5</sup> Serge Lacasse, « Une introduction à la transphonographie », *Volume!*, 7/2, 2010, p. 31-57.

<sup>6</sup> Justin A. Williams, *Rhymin’ and Stealin’*, *Musical Borrowing in Hip-Hop*, The University of Michigan Press, 2013.

<sup>7</sup> Justin A. Williams, « The Construction of Jazz Rap as High Art in Hip-Hop Music », art. cit.

<sup>8</sup> Justin A. Williams, « Intertextuality and Lineage in The Game’s “We Ain’t” and Kendrick Lamar’s “M.A.A.d. City” », *The Pop Palimpsest: Intertextuality in Recorded Popular Music*, p. 291-312, University of Michigan Press, 2018 ; « Intertextuality, sampling, and copyright », *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, Cambridge University Press, 2015, p. 206-222.

<sup>9</sup> Loren Kajikawa, *Sounding Race in Rap Songs*, University of California Press, 2015.

<sup>10</sup> Eithne Quinn, *Nuthin’ but a « G » thang: the culture and commerce of gangsta rap*, New York : Columbia University Press, 2005.

<sup>11</sup> Maxence Déon, *Les enjeux du sampling dans la musique hip-hop*, Château-Gontier : Aedam Musicae, 2020 & « L’échantillonnage comme choix esthétique. L’exemple du rap », *Volume!*, 8/1, 2011, p. 277-301.

travaux de ce dernier ainsi que ceux de Paul Gilroy, Emmanuel Parent ou encore Ta-Nehisi Coates nous permettrons de tirer des conclusions sur les particularités de notre corpus.

À ce propos, la recherche et la littérature critique au sujet de Kendrick Lamar est particulièrement fournie pour un artiste dont la carrière internationale vient juste de célébrer ses dix ans. Déjà trois ouvrages biographiques ont été publiées depuis 2020 par Nicolas Rogès<sup>12</sup>, Marcus J. Moore<sup>13</sup> et Miles Marshall Lewis<sup>14</sup>. Dans la sphère scientifique, l'œuvre de Kendrick Lamar a non seulement été abordé par des sociologues et des musicologues mais aussi *via* la théologie avec Matthew Linder<sup>15</sup> et James D. McLeod Jr.<sup>16</sup> et la médecine si ce n'est que de façon anecdotique avec Benjamin Oldfield<sup>17</sup>. *To Pimp a Butterfly* reste, de tous ses albums, le plus concerné par la recherche en sociologie. Bettina L. Love<sup>18</sup> a par exemple étudié l'implication de Kendrick Lamar dans la promotion des mouvements de changement social comme Black Lives Matter et d'autres abordent son retentissement social de manière plus générale comme Jeff Chang<sup>19</sup> et Jacob Sillyman<sup>20</sup>. Les paroles de ses morceaux restent tout de même bien plus abordées que leurs instrumentales. Nathalie Graham<sup>21</sup> en a analysé la narration, et Jacqueline Fortier<sup>22</sup>, les modifications vocales de Kendrick Lamar qui appuient cette narration. Robin Attas<sup>23</sup> a aussi décrit leurs facultés pédagogiques pour aborder des

---

<sup>12</sup> Nicolas Rogès, *Kendrick Lamar : De Compton à la Maison Blanche*, Marseille : Le Mot et le Reste, 2020.

<sup>13</sup> Marcus J. Moore, *The Butterfly Effect: How Kendrick Lamar Ignited the Soul of Black America*, New York : Atria Books, 2020.

<sup>14</sup> Miles Marshall Lewis, *Promise That You Will Sing About Me: The Power and Poetry of Kendrick Lamar*, New York : St. Martin's Press, 2021.

<sup>15</sup> Matthew Linder, « “Am I Worth It?”: The Forgiveness, Death, and Resurrection of Kendrick Lamar », *Toronto Journal of Theology*, 33/1, 2017, p.107-112.

<sup>16</sup> James D. McLeod Jr., « If God Got Us: Kendrick Lamar, Paul Tillich, and the Advent of Existentialist Hip Hop », *Toronto Journal of Theology*, 33/1, 2017, p.123-135.

<sup>17</sup> Benjamin Oldfield, « “When You Got The Yams”: Kendrick Lamar and the Language of Power in Clinical Encounters », *The Journal of the American Medical Association*, 319/16, 2018.

<sup>18</sup> Bettina L. Love, « Good Kids, Mad Cities: Kendrick Lamar and Finding Inner Resistance in Response to Ferguson USA », *Cultural Studies*, 16/3, 2016.

<sup>19</sup> Jeff Chang, *We Gon' Be Alright : Notes On Race And Resegregation*, New York : Picador, 2016.

<sup>20</sup> Jacob Sillyman, « Loving You Is Complicated : The Aesthetics of Personal and Political Tension in Kendrick Lamar's *To Pimp a Butterfly* », University of South Carolina Honors College, 2017.

<sup>21</sup> Nathalie Graham, « What Slaves We Are : narrative, trauma, and power in Kendrick Lamar's roots », Indiana University Press, Transition, 122, 2017, p. 123-132.

<sup>22</sup> Jacqueline Fortier, *Les modifications vocales de Kendrick Lamar dans l'album To Pimp a Butterfly et leur apport au texte*, mémoire de master, sous la direction de Serge Lacasse, Université de Laval (Québec), 2019.

<sup>23</sup> Robin Attas, « Music Theory as Social Justice: Pedagogical Applications of Kendrick Lamar's *To Pimp a Butterfly* », *Music Theory Online (MTO)*, 25/1, 2019.

sujets comme le racisme aux États-Unis dans l’enseignement et John Lawrie<sup>24</sup> a souligné la distinction entre leurs résonances culturelle et personnelle. Parmi les écrits axés sur la musicologie et les *popular music studies*, figurent un second mémoire de master par Dilshan Weerasinghe<sup>25</sup> envisageant *To Pimp a Butterfly* dans son ensemble pour traiter de son impact culturel en incluant quelques éléments musicaux. Deux articles, par Sayeed Joseph<sup>26</sup> et Will Fulton<sup>27</sup>, s’approchent un peu plus de notre démarche en se penchant sur l’ancrage de cet album dans la tradition du blues et de la musique noire. Enfin, James Bungert<sup>28</sup> a étudié la notion de « *double conscience* » et le *signifying* dans « King Kunta », troisième piste de l’album. D’autres musicologues ont simplement pris comme exemple des morceaux de Kendrick Lamar pour parler du rap dans sa globalité. C’est le cas de Justin Williams<sup>29</sup>, que nous avons déjà présenté, et de John J. Mattessich<sup>30</sup>.

---

<sup>24</sup> John Lawrie, « “I Remember You Was Conflicted”: Reinterpreting Kendrick Lamar’s *To Pimp a Butterfly* », *Sydney Undergraduate Journal of Musicology*, 6/3, 2016.

<sup>25</sup> Dilshan Weerasinghe, « We Gon’ Be Alright: Race, Representation, and Jazz Rhetoric in Kendrick Lamar’s *To Pimp a Butterfly* », mémoire de master, Halifax : Dalhousie University, 2019.

<sup>26</sup> Sayeed Joseph, « “We Gon’ be Alright”: Mental Health and the Blues in Kendrick Lamar’s *To Pimp a Butterfly* », en ligne, *Ethnomusicology Review*, 2018, consulté le 30 déc. 2020.

<sup>27</sup> Will Fulton, « The Performer as Historian: Black Messiah, *To Pimp a Butterfly*, and the Matter of Albums », *American Music Review*, 44/2, Brooklyn College of the City University of New York, 2015.

<sup>28</sup> James Bungert, « “I got a bone to pick”: Formal Ambivalence and Double Consciousness in Kendrick Lamar’s “King Kunta” », *Music Theory Online (MTO)*, 25/1, 2019.

<sup>29</sup> Justin A. Williams, « Intertextuality and Lineage in The Game’s “We Ain’t” and Kendrick Lamar’s “M.A.A.d. City” », art. cit.

<sup>30</sup> John J. Mattessich, « This Flow Ain’t Free: Generative Elements in Kendrick Lamar’s *To Pimp a Butterfly* », *Music Theory Online (MTO)*, 25/1, 2019.



## CHAPITRE 1 : KENDRICK LAMAR PARMI LES RAPPEURS

### 1 - Le rap

#### 1.1.1 Rap et musique acoustique

Voilà plusieurs années déjà que le rap règne sur le marché de la musique aux États-Unis<sup>1</sup>. Cependant, si aujourd’hui les avis à son sujet sont bien moins hostiles qu’ils ont pu l’être, le rap a souvent vu son image ternie par ses origines. Comme d’autres genres musicaux cantonnés dans leurs premières années à une jeune communauté, il a de nombreuses fois fait l’objet de polémiques, méprisé par les parents et les politiques qui pointent du doigt la vulgarité et la misogynie dans ses paroles. S’ajoute à cela la crainte que la violence de l’environnement dans lequel la culture hip-hop a émergé soit véhiculé par sa musique et une certaine incompréhension face à la nouveauté du *sampling* ou l’esthétique du chanté-parlé. Le *sampling*, ainsi longtemps considéré au même titre que le plagiat, a partiellement été abandonné vers la fin des années 1990 après le durcissement des droits d’auteurs avant d’être drastiquement limité en 2005 par le procès *Bridgeport Music Inc. v. Dimension Films*<sup>2</sup>, qui condamna des centaines de *beatmakers* ayant samplé George Clinton, le chanteur des groupes The Parliaments et Funkadelic, qui collabore pourtant avec Kendrick Lamar sur l’album qui constitue notre corpus.

Pour parer ces contraintes juridiques, mais également des limites technologiques et même par pur désir esthétique, certains *beatmakers* ont recouru à la musique acoustique. Sylvia Robinson, productrice de ce qu’on considère aujourd’hui comme le premier enregistrement de rap, « Rapper’s Delight<sup>3</sup> » par le Sugarhill Gang, a fait appel à des musiciens, bassiste, guitariste, claviériste et batteur pour recréer ce qui n’était alors qu’une performance « *live* » de mixage<sup>4</sup>. En effet, les premiers « *samplers* » comme l’Emulator ou le

<sup>1</sup> Selon le rapport de Nielsen Music en 2017, une entreprise de suivi de la diffusion de la musique : « Pour la première fois, le R&B/Hip-Hop est devenu le genre le plus dominant aux États-Unis ». Traduit de « *For the first time ever, R&B/Hip-Hop became the most dominant genre in the U.S.* ».

<sup>2</sup> Brice Miclet, *Sample ! Aux origines du son Hip-Hop*, Marseille : Le Mot et le Reste, 2018, p. 31.

<sup>3</sup> The Sugarhill Gang, « Rapper’s Delight », (14’45), single, New York : Sugarhill Records, 1979.

<sup>4</sup> « La co-propriétaire de Sugar Hill Records et productrice Sylvia Robinson travailla avec des musiciens de studio pour enregistrer la partie musicale du morceau. ». Traduit de « [...] Sugar Hill Records co-owner and producer Sylvia Robinson worked with studio musicians to record the song’s musical track. ». Loren Kajikawa, *Sounding Race in Rap Songs*, University of California Press, 2015, p. 23.

Fairlight CMI sont encore inabordables pour des *MCs* en début de carrière (le prix d'un Fairlight CMI est à l'époque de 30 000 dollars quand le budget pour l'enregistrement de « Rapper's Delight » ne dépasse pas 750 dollars<sup>5</sup>). La diffusion du rap aux États-Unis pourtant fulgurante, les technologies adéquates pour le *sampling* peineront encore quelques années à se rendre accessible. Elles seront sans cesse rendues obsolètes par la complexification des techniques des *beatmakers* et ce qu'on appelle « l'affordance<sup>6</sup> », le décalage entre les capacités de la machine et son utilisation, avant l'avènement du numérique.

En 1992, Dr. Dre, éminent rappeur et producteur de la sphère rap sur lequel nous aurons l'occasion de revenir dans ce mémoire, embauche lui aussi des musiciens pour son nouvel album. Cette fois, c'est en quête d'une meilleure qualité de son que le *beatmaker* va faire ce choix. Après certaines transformations, comme la séparation d'une voix dans un morceau, le son d'un échantillon musical perd de sa qualité ou développe des parasites sonores, ce qui constraint Dr. Dre à limiter le nombre de ces transformations. Pour contourner cela, il fait rejouer la voix en question par un musicien et l'enregistre lui-même.

D'autres rappeurs et groupes, après que le véritable *sampling* n'ait plus été qu'une technique d'élaboration d'instrumentale parmi d'autres, ont commencé dans les années 1990 à s'entourer de musiciens réguliers. Si certains n'étaient appelés que pour la musique vivante afin de compléter la performance scénique, d'autres comme Questlove, étaient membre à part entière du groupe. Questlove, batteur du groupe de rap The Roots, fut un pionnier de la batterie hip-hop et apporta beaucoup à la technique de son instrument. Sa grande maîtrise de la batterie intéressa le monde du jazz et l'amena même à collaborer avec le saxophoniste Joshua Redman en 2005<sup>7</sup>, important représentant de la scène jazz contemporaine.

C'est donc à ce moment, alors que la dimension acoustique se développait à nouveau dans le rap, que des rappeurs ont commencé à se rapprocher du jazz et que des échanges entre les deux genres ont pu s'amorcer. Comme nous le verrons, la dimension acoustique dans *To Pimp a Butterfly* est motivée par les mêmes raisons esthétiques.

---

<sup>5</sup> Brice Miclet, *Sample ! Aux origines du son Hip-Hop*, op. cit., p. 15.

<sup>6</sup> Mark J. Butler & Emmanuel Parent & Baptiste Bacot, « Rythme, affordance, enregistrement, ontologie de la performance dans l'EDM : de nouveaux objets d'étude pour la musicologie », traduit de l'anglais par Baptiste Bacot, *Volume!*, 15/2, 2019, p. 123-138.

<sup>7</sup> Joshua Redman, *Momentum*, (57'31), New York : Nonesuch, 2005.

### 1.1.2 Rap et jazz (Partie I)

La musique de *To Pimp a Butterfly* semble en partie devoir sa réputation d'intellectuelle et de sophistiquée au jazz qui s'en dégage. Nous verrons ici que rap et jazz sont des genres musicaux très proches, que ce soit par leur tradition, leur progression ou leurs valeurs esthétiques. Cela donne lieu à de nombreuses équivalences entre les deux genres, dont certaines s'avèrent même ambiguës après leur fusion. Pour comprendre la particularité de cet album, il est indispensable de se remémorer et d'analyser l'évolution et l'état de leur relation.

Les rappeurs vont s'intéresser au jazz pour diverses raisons. La première étant que cette nouvelle génération des années 1980 succède à celle des années 1960, particulièrement marquée par le jazz et ce qui en découle. C'est pourquoi il n'est pas rare qu'un rappeur assume de justifier le choix d'un sample de jazz par les goûts musicaux de ses propres parents<sup>8</sup>. Butterfly, rappeur et producteur de Digable Planets confesse :

« J'ai fait avec ce que j'avais autour de moi. Et beaucoup étaient des vieux disques de mon père, qui s'avéraient souvent être du jazz. Tout le concept de "Nous sommes un groupe de jazz" n'est pas arrivé comme ça. Sauf que DJ Premier a eu une grosse influence et lui samplait beaucoup de jazz.<sup>9</sup> »

Nasir Bin Olu Dara Jones, alias Nas lui-même, n'est autre que le fils du trompettiste de jazz Olu Dara. Dans les années 1980, ce dernier joua notamment avec Henry Threadgill<sup>10</sup> et collabora même avec Nas à la fin des années 1990<sup>11</sup>. Il reçut son nom, comme Tupac Shakur, des différentes religions d'origine africaine de leurs parents activistes africain-américains, reniant les noms de leurs ancêtres esclaves. D'autre part, le principe du *crate digging*<sup>12</sup> a pu lui aussi pousser les *beatmakers* à sélectionner des morceaux de jazz pour leurs

---

<sup>8</sup> Justin A. Williams, « *The Construction of Jazz Rap as High Art in Hip-Hop Music* », *The Journal of Musicology*, 27/4, 2010, p. 441-442.

<sup>9</sup> Traduit de « *I just went and got the records that I had around me. And a lot of those were my dad's shit, which was lots of jazz. The whole concept of "We're a jazz group" didn't go down like that. Except that DJ Premier was a big influence, and he sampled a lot of jazz.* ». Brian Coleman, *Check the Technique: Liner Notes for Hip-Hop Junkies*, New York : Villard, 2007, p. 391-392.

<sup>10</sup> Henry Threadgill, *When Was That?*, (41'03), Chicago : About Time, 1982.

<sup>11</sup> Olu Dara, « Jungle Jay », (5'02), *In the World: From Natchez to New York*, New York : Atlantic, 1998 ; Nas, « Life's a Bitch », (3'30), *Illmatic*, New York : Columbia, 1994.

<sup>12</sup> Littéralement « creuser dans les bacs », il désigne la manière dont les *beatmakers* se mettent en quête de trouver des morceaux qui n'aient pas encore été samplés.

instrumentales. Maxence Déon ajoute que « la musique hip-hop s'est dès ses débuts construite sur l'éclectisme<sup>13</sup> » et donc que le jazz était aussi samplé suivant cette norme.

C'est à la fin des années 1980 qu'apparaît véritablement cette vogue du jazz dans la sphère rap. Elle donnera naissance à un genre à part entière dans l'industrie musicale : le jazz rap (nous verrons dans le Chapitre 3.1.2 que cette catégorisation, arbitraire et instaurée pour des raisons pratiques, n'est cependant pas revendiquée par la plupart de ses représentants). La fusion dans le jazz rap est réciproque : on y retrouve un répertoire de musique créée par des musiciens issus de la sphère rap d'une part, comme Guru ou A Tribe Called Quest, et par des musiciens issus de la sphère jazz de l'autre, comme Miles Davis ou Bradford Marsalis. Les musiciens de jazz souvent étiquetés comme tels et cloisonnés à leur style, le jazz rap est cependant devenu un sous-genre propre au rap. Certaines expérimentations de *jazzmen* ont quant à elles été libellées « jazz fusion », une catégorie qui, avec le temps, s'est axée sur l'œuvre de Miles Davis. Nous verrons ici que l'intégration dans un de ces styles, jazz ou rap, des éléments caractéristiques de l'autre, se fait de façons différentes avec des éléments intégrés variés.

## Méthodes de fusion du rap

Il est important de prendre du recul quant à l'appellation « fusion » lorsqu'il s'agit du rap. Le jazz rap en est *a priori* une, cependant, il est dans la nature du rap d'emprunter à d'autres genres puisque lui-même découle du *Djing*, dont les *setlists* ne sont pas obligatoirement uniformes en terme de genre. Ainsi le rap s'est principalement construit en empruntant au funk mais il serait absurde de parler de « funk rap » pour autant.

En étudiant la question depuis une perspective centrée sur le rap, puisant des matériaux dans le jazz, l'on peut diviser les méthodes de fusion en trois catégories : « symbolique », « idéologique » et « ontologique ». La première s'accapare le jazz par des éléments musicaux perçus instinctivement comme des signes distinctifs du jazz. C'est ce que Justin Williams appelle, dans son article « The Construction of Jazz Rap as High Art in Hip-Hop Music », les « *jazz codes*<sup>14</sup> », une notion inspirée des écrits de Philip Tagg et de la

<sup>13</sup> Maxence Déon, *Les enjeux du sampling dans la musique hip-hop*, Château-Gontier : Aedam Musicae, 2020, p. 41.

<sup>14</sup> Traduit de « *jazz codes* ». Justin A. Williams, « *The Construction of Jazz Rap as High Art in Hip-Hop Music* », art. cit., p. 443.

*synecdoque de genre*<sup>15</sup>. La plupart se discernent par le *sampling* du son des instruments phares du jazz tels que la contrebasse en *pizzicato*, la trompette à sourdine *Harmon mute* ou le saxophone. D'autres *jazz codes* peuvent être l'utilisation de ses couleurs d'accords (les accords à superstructure ou substitution de tierce en particulier), le rythme *swing*, *etc...* Toutefois, le jazz a de nombreuses fois été samplé sans que l'artiste n'exprime sa volonté de véritablement le fusionner avec le rap. Encore une fois, le sample fait partie de l'essence du rap et par conséquent, ne représente pas une condition suffisante pour parler de fusion. Par exemple, ce n'est pas le sample de la guitare de Luiz Bonfá sur « *Runnin'*<sup>16</sup> » de The Pharcyde qui fait de ce morceau, un morceau de jazz rap ; l'extrait bouclé n'évoque que peu le jazz et The Pharcyde n'est en rien un groupe de jazz rap. En revanche, le sample de celle de Bucky Pizzarelli dans « *Dynamite!*<sup>17</sup> » de The Roots ou de la contrebasse de Dennis Irwin du fameux combo d'Art Blakey dans « *Rebirth of the slick (Cool Like Dat)*<sup>18</sup> » de Digable Planets et « *Oodles of O's* » de De La Soul sont de parfaits exemples de *jazz codes* car ils font suite à de nombreuses preuves d'une volonté, par leurs artistes, de faire allusion au jazz.

La deuxième catégorie regroupe les créations inspirées par l' « idéologie du jazz comme musique savante<sup>19</sup> ». En effet, le bebop de Dizzy Gillespie, le free jazz de Cécil Taylor et plus tard, le néo-bop de Wynton Marsalis ont l'un après l'autre contribué à l'image d'un genre intellectuel et sophistiqué que l'on attribue aujourd'hui au jazz, au même titre que la musique savante occidentale. Certains rappeurs vont donc appliquer à leur musique les préceptes qui ont valu au jazz cette reconnaissance. L'expérimentation et l'esprit d'avant-garde vont ainsi se propager dans le rap et donner lieu à des innovations aujourd'hui pleinement constitutives de la tradition du style comme l'album concept et les *skits*<sup>20</sup> ou la complexification des paroles, du rythme et des instrumentales. Pour reprendre des exemples déjà cités, *De La Soul is Dead* est un album concept typique contant sous la forme d'un livre

<sup>15</sup> Traduit de « *genre synecdoche* ». Philip Tagg, « Towards a Sign Typology of Music », Université de Trento, *Secondo convegno europeo di analisi musicale*, 1992, p. 369-378.

<sup>16</sup> The Pharcyde, « *Runnin'* », (4'56), *Labcabincalifornia*, Los Angeles : Delicious Vinyl, 1995.

<sup>17</sup> The Roots, « *Dynamite!* », (4'46), *Things Fall Apart*, Chicago : MCA, 1999

<sup>18</sup> Digable Planets, « *Rebirth of the Slick (Cool Like Dat)* », (4'22), *Reachin' (A New Refutation of Time and Space)*, New York : Pendulum & Elektra, 1992.

<sup>19</sup> Traduit de « *jazz art ideology* ». Justin A. Williams, « The Construction of Jazz Rap as High Art in Hip-Hop Music », *The Journal of Musicology*, 27/4, 2010, p. 437.

<sup>20</sup> Les *skits* sont des mises en scène phonographiques de l'artiste, particulièrement présentes dans le rap, qui s'intègrent souvent dans la trame d'un album. Ils ne sont pas considérés comme des morceaux de musique mais constituent souvent une piste à part entière.

audio pour enfant, l'histoire de Jeff, qui trouve dans une décharge l'album de De La Soul. D'autre part, l'intitulé même de l'album *Reachin' (A New Refutation of Time and Space)* par Digable Planets est lui aussi très évocateur de cette idéologie.

La troisième quant à elle, aspire à retrouver l'ontologie même du jazz et notamment sa tradition acoustique. Pour se faire, les rappeurs invitent simplement des musiciens de jazz à les accompagner. Ainsi, l'essence du jazz, l'improvisation, l'interaction, sont injectées dans leur musique. L'exemple le plus frappant reste la série des volumes de *Jazzmatazz*<sup>21</sup>. Dans ces albums, Guru invite des confrères de renom à rapper sur des instrumentales dans lesquelles des musiciens de jazz jouent par-dessus un *beat* hip-hop épuré. Ceux-ci font l'effort d'adapter leur jeu à l'esthétique hip-hop par la répétition de motifs courts ou la simplification du langage à une simple gamme par sample. Le *featuring* de Ron Carter sur « Verses From the Abstract<sup>22</sup> » d'A Tribe Called Quest, même s'il n'y a guère de liberté d'improvisation, est un autre aperçu de cette expérience.

## Jazz fusion

Comme évoqué plus tôt, quelques musiciens de jazz s'essayent eux aussi au hip-hop à cette époque et, comme ce fut le cas pour la plupart des fusions avec le jazz, les premières traces de telles expériences nous viennent de Miles Davis. Son album *Doo-Bop*<sup>23</sup>, sortit en 1992 à titre posthume, fait l'expérience du jazz rap. Miles y collabore avec le jeune Easy Mo Bee, rappeur et producteur, et improvise sur ses instrumentales. Toutefois, son jeu de trompette reste « classique » et ne présente pas d'innovations majeures pour s'intégrer pleinement dans les différentes productions. À l'inverse, Brandford Marsalis, lui, a su mettre le doigt sur la parenté qui existe entre le rap et le jazz. Pourtant, lui et son frère Wynton ne considérait pas encore le rap comme de la musique ou même les rappeurs comme des musiciens en 1995<sup>24</sup>. Brandford explique — de façon quelque peu maladroite — son mépris ainsi :

---

<sup>21</sup> Guru, *Jazzmatazz*, série d'albums, New York : Chrysalis & Virgin & 7 Grand, 1993-2007.

<sup>22</sup> A Tribe Called Quest, « Verses From the Abstract », (3'59), *The Low End Theory*, New York : Jive, 1991.

<sup>23</sup> Miles Davis, *Doo-Bop*, (40'02), New York : Columbia, 1992.

<sup>24</sup> Robert Walser, « Rhythm, rhyme, and rhetoric in the music of Public Enemy », *Ethnomusicology*, 39/2, University of California at Los Angeles, 1995, p. 195.

« Moi j'ai du mal à accepter le point de vue sur le monde d'un gamin de dix-neuf ans qui n'est jamais sorti de Brooklyn ! Tout ce qu'il a vu vient du carrefour où il vit. Ou de la télévision. Ça veut dire qu'il ne sait rien, alors comment peut-il avoir une vue politique ?<sup>25</sup> »

En plus d'avoir collaboré avec Guru sur « Transit Ride<sup>26</sup> » et avec Public Enemy sur « Fight the Power<sup>27</sup> », il présente son propre groupe de jazz rap en 1994 : Buckshot LeFonque. Comme c'était le cas dans *Jazzmatazz*, mais cette fois du point de vue d'un musicien de jazz, Brandford Marsalis rassemble des *jazzmen* néanmoins familiers avec l'électrification du jazz et invite des adeptes du hip-hop comme 50 Styles: The Unknown Soldier ou DJ Premier. Malgré ce renversement de situation, les musiciens se prêtent contre toute attente au jeu du rap. Ils calquent leurs improvisations, en grande partie régies par des gammes pentatoniques « blues », sur l'esthétique du *flow* et les opposent à l'occasion de « James Brown Part I & II<sup>28</sup> », un hommage à l'homme le plus samplé au monde, dans un « *battle* » instrumental. Le principe de la « joute » et celui de l'*ego trip* sont déjà présents dans le jazz depuis l'apparition du bebop. Les *boppers* s'affrontaient par chorus interposés en exhibant leur maîtrise de l'instrument et de l'harmonie. Il est fort probable dans ce morceau que Brandford Marsalis et David Sanborn veuillent consciemment faire allusion à leurs équivalents hip-hop.

### Traditions parallèles

C'est lors de telles collaborations que transparaissent de nombreuses similitudes et équivalences entre les éléments musicaux des deux genres. Tout d'abord, un élément central du rap, le *flow*, a progressivement revêtu le même intérêt que le « son » des *jazzmen*. Comme ce dernier, il est devenu le reflet de la personnalité musicale de l'artiste. Chaque rappeur a sa façon unique de rapper comme chaque *jazzman* a sa façon unique de jouer et tous sont reconnus ainsi. De même, rap et jazz accordent tous deux une importance capitale à la répétition d'une boucle. Elle se matérialise dans le rap par le sample et dans le jazz, par le retour de la grille. S'ajoute à cela la collaboration elle-même. Que ce soit à travers le système du *leader* et de ses *sidemen*, du repérage de musiciens ou des albums « rencontre », le jazz a

<sup>25</sup> Traduit par Christian Béthune dans *Le rap : Une esthétique hors la loi*, Paris : Autrement, 2003, p. 36.

<sup>26</sup> Guru, « Transit Ride », (3'58), *Jazzmatazz Vol. 1*, New York : Chrysalis, 1993.

<sup>27</sup> Public Enemy, « Fight the Power », (5'23), *Do the Right Thing: Original Motion Picture Soundtrack*, Spike Lee, réa., Los Angeles : Motown, 1989.

<sup>28</sup> Buckshot LeFonque, « James Brown Part I & II », (4'56), *Music Evolution*, New York : Sony Music, 1997.

toujours encouragé le partage, une valeur intimement liée à sa tradition orale. Le rap, lui aussi participant de cette tradition, a développé ce principe à travers le *featuring* et la constitution de collectifs et de groupes comme Grandmaster Flash and the Furious Five, N.W.A. ou le Wu-Tang Clan. La différence entre ces groupes et ceux de funk ou de rock par exemple est que leurs membres jouent tous du même instrument ; exactement comme les *jazzmen* lorsqu'ils amorcent leur chorus. Ils ne jouent alors plus du piano, de la batterie ou du trombone mais s'exprime par le jazz, libérés de tout rôle au sein du groupe. De plus, les membres d'un groupe de rap se permettent de courtes interventions pendant le couplet du soliste pour appuyer son propos, comme il est précisément de coutume dans le jazz, et l'improvisation détient une place importante dans chacun de ces deux styles. Tout rappeur qui se respecte est capable d'improviser un couplet. Ainsi, lors d'une session « *freestyle* », le fonctionnement hiérarchique d'un groupe de rap est quasiment identique à celui d'un combo de jazz. Cette analogie s'étend aux morceaux. Les morceaux de rap ne sont que dans de très rares cas interprétés par une autre personne que leur auteur. En assimilant encore une fois le *flow* au son du *jazzman*, l'interprétation d'un couplet de rap pourrait s'apparenter à celle d'un chorus de jazz ce qui, si ce n'est pour l'appréhension des techniques d'improvisation, n'a que peu d'intérêt dans un style anti-académique comme le rap<sup>29</sup>. Cependant, l'instrumentale du morceau quant à elle, est beaucoup plus susceptible d'être reprise. Des morceaux à succès comme « *The Message*<sup>30</sup> » ou « *C.R.E.A.M.*<sup>31</sup> » ont vu propulsées leurs productions au rang de « *standard* », accompagnant les rappeurs débutants dans leurs premières *mixtapes* et servant de support à de nombreux *battles*.

Au-delà de ces caractéristiques plus musicales, rap et jazz présentent aussi des points communs d'ordres sociologique, historique et économique. Tous deux ont atteint le rang de premier genre écouté au monde (le jazz à la fin des années 1920 et le rap, à la fin des années 2010). Le jazz rap lui-même, par sa volonté de fusionner le rap avec un style à la connotation intellectuelle, ne fait que suivre le chemin que pris le jazz avec le *third stream* 35 ans auparavant. De plus, beaucoup de rappeurs, dans les quartiers pauvres et violents dont ils sont

<sup>29</sup> Il est cependant arrivé, dans les années 1920 notamment, que des *soli* soient repris par les *jazzmen* pour des raisons esthétiques et pratiques. Le 33 tours de l'époque permettant d'enregistrer seulement trois minutes de son, le solo se devait d'être le plus *efficace* possible. La reprise était donc un moyen de s'en assurer.

<sup>30</sup> Grandmaster Flash and the Furious Five, « *The Message* », (7'10), single, Englewood (New Jersey) : Sugar Hill, 1982.

<sup>31</sup> Wu-Tang Clan, « *C.R.E.A.M.* », (4'12), *Enter the Wu-Tang (36 Chambers)*, New York : Loud, 1994.

issus, étaient appuyés et promus par un gang comme les premiers *jazzmen* l'étaient par les gangsters dans le Chicago des années 1920<sup>32</sup> et l'on peut faire un parallèle certain entre les deux atmosphères précaires dans lesquels jazz et rap évoluent à leurs débuts. Des environnements qui sont assurément à l'origine d'un dernier trait commun aux deux genres et peut-être le plus évident : l'engagement politique. Celui-ci, s'il ne concerne pas l'entièreté des sous-genres du jazz, a fortement influencé ses musiciens dans les années qui précédèrent l'abolition de la ségrégation et l'égalité des droits aux États-Unis. D'une façon sensiblement moins subtile que le hard bop et ses pionniers comme Max Roach, Art Blakey et Charles Mingus ou certaines figures du free jazz comme Lester Bowie et Ornette Coleman, le rap a toujours été un support de choix pour véhiculer des idées. Loren Kajikawa explique :

« La pratique consistant à agencer un ensemble particulier de paroles sur un arrangement musical stable a accordé aux paroliers de hip-hop une nouvelle liberté créative et a finalement conduit à la diversité thématique, aux formes narratives plus longues et aux prouesses poétiques de la musique hip hop et du rap plus récent.<sup>33</sup> ».

Certaines idéologies leurs sont même communes comme l'afrofuturisme de Sun Ra et Afrika Bambaataa que l'on retrouvera dans *Black Panther: The Album*<sup>34</sup> par Kendrick Lamar. La « conscience<sup>35</sup> » du rap, semble d'ailleurs être un de ces facteurs qui fait sa sophistication.

Le jazz rap s'est donc forgé une image sophistiquée en s'inspirant du jazz ou en l'injectant dans sa musique. Cependant, il apparaît aujourd'hui que cette image relevait plus d'une volonté alternative comme ce fut le cas pour le rock au début des années 1970. Les rapprochements possibles entre le jazz et le rap à cette époque n'ont jamais pleinement été exploités et cela s'explique en grande partie par leur incompréhension mutuelle. Depuis, le jazz rap s'est retranché sur la scène *underground*, mais cette incompréhension s'est dissipée, laissant place à de nouvelles collaborations plus fructueuses comme nous en verrons dans *To Pimp a Butterfly*. Les expériences qui ont pu être menées par les rappeurs dans les années

<sup>32</sup> Ronald L. Morris, *Wait Until Dark: Jazz and the Underworld, 1880-1940*, [1<sup>re</sup> éd. 1980], traduit de l'anglais par Jacques B. Hess, Paris : Le Passage, 2016.

<sup>33</sup> Traduit de « [...] the practice of matching a stable musical arrangement to a particular set of lyrics granted hip hop lyricists new creative license and eventually led to the thematic diversity, longer narrative forms, and poetic prowess of more recent hip hop and rap music. ». Loren Kajikawa, *Sounding Race in Rap Songs*, University of California Press, 2015, p. 38.

<sup>34</sup> Kendrick Lamar, *Black Panther: The Album*, (49'19), bande originale de film, Los Angeles : Top Dawg & Aftermath & Interscope, 2018.

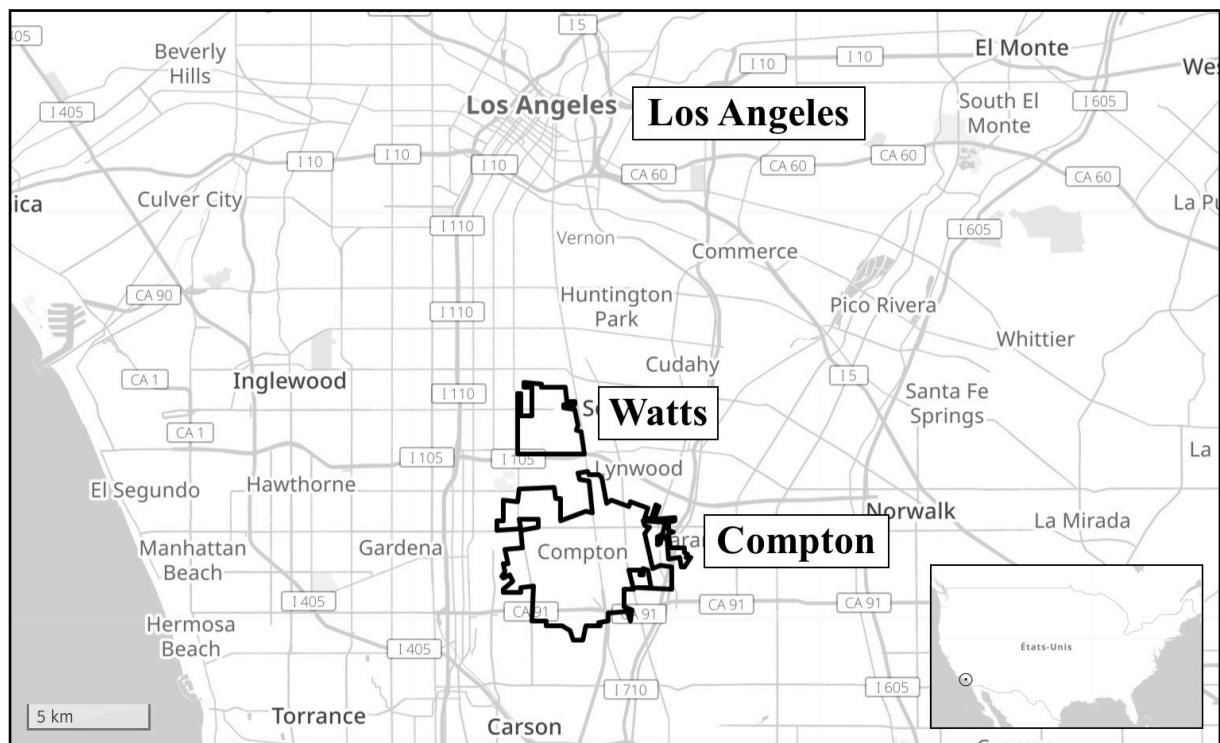
<sup>35</sup> On parle de rap conscient pour désigner un rap dont les paroles sont engagées politiquement, qu'elles sont destinées à éveiller la conscience de l'auditeur.

1990 restaient soit discrètes, soit très attachées au genre d'origine des artistes. À l'inverse, les musiciens présents dans *To Pimp a Butterfly* sont des habitués du rap et l'inspiration du jazz dans l'album s'en trouve beaucoup plus maîtrisée et aboutie. Elle n'est cependant pas la seule à l'inscrire profondément, dans la continuité des musiques africaines-américaines. En effet, dans la presse musicale et parmi ses congénères, Kendrick Lamar se voit attribuer une sorte de légitimité. Cette reconnaissance, il la doit à sa ville natale de Compton, en Californie, bastion du rap « *west coast* », à laquelle il fait référence de nombreuses fois dans ses créations.

### 1.1.3 Compton et le gangsta rap

## Histoire de Compton

L'histoire de la « Compton » comme elle est décrite dans les morceaux des rappeurs locaux commence dans le Los Angeles des années 1920, où une large population d'Africain-Américains, résultante de l'exode qui suivit la ratification du XIII<sup>e</sup> amendement et l'abolition de l'esclavage (1865), est contrainte une fois de plus de déménager après de nombreuses manifestations du Ku Klux Klan. L'atmosphère raciste du comté les incite à se regrouper dans le quartier de Watts, faisant pour ainsi dire fuir ses habitants blancs vers le centre-ville. L'isolement de cette population va avoir pour conséquence de plonger le quartier dans une extrême pauvreté, entraînant avec elle violence et activités illégales. La tension y grandira jusqu'à déclencher en 1965, l'une des plus violentes émeutes du pays au bilan de près d'un millier de blessés et autant de bâtiments détruits. Les événements des « *Watts Riots* » vont faire une nouvelle fois migrer la population au sud du quartier, dans la ville de Compton (voir Figure 1).



**Figure 1 :** Carte des quartiers entre Los Angeles et Compton. OpenStreetMap, consulté le 3 fév. 2022.

La violence perdurant dans ce nouveau lieu, le crime va progressivement s'organiser sous la forme de gangs qui s'approprieront le contrôle des différents quartiers de la ville. En 1969, une partie d'entre eux se regroupent sous le nom de « Crips » et seront imités en 1972 par leurs rivaux, les Bloods. Ces deux alliances de gangs se partagent encore aujourd'hui les quartiers de Watts et Compton. Compton, elle, conserve ce train de vie jusqu'en 1980, où les choses s'intensifient avec le début des ravages du crack aux États-Unis, créant une nouvelle source de revenus pour les gangs qui ainsi renforcent leur emprise sur la ville. La population de Compton est alors constituée à 75% d'Africains-Américains et 21% d'Hispaniques<sup>1</sup> (la tendance de cette répartition va cependant s'inverser à la fin du XX<sup>e</sup> siècle pour atteindre 68% d'Hispaniques et 29% d'Africains-Américains en 2020). Bien que Compton multiplie aujourd'hui les efforts pour faire évoluer sa situation, elle reste pour l'heure bien semblable à ce qu'elle a pu être. En 2020, 20,5% de sa population vivait en dessous du seuil de pauvreté (soit 19 627 personnes pour une population totale de 95 740 personnes au 1<sup>er</sup> avril 2020), le double de la moyenne aux États-Unis<sup>2</sup>.

### Apparition du gangsta rap

C'est dans cet environnement que va se développer le gangsta rap. Le rap naissant s'est déjà propagé sur la côte ouest des États-Unis mais ce n'est alors qu'un genre essentiellement conçu pour la danse. Nicolas Rogès, après son enquête, souligne à ce propos le rôle central des disquaires indépendants dans la propagation du rap à Compton<sup>3</sup>. C'est là que les rappeurs cherchaient leur prochain sample, découvraient d'autres artistes et déposaient leurs *mixtapes*. Ainsi, des rappeurs comme Ice-T ou Schoolly D, aux textes plus axés sur le récit de la vie dans leur quartier, vont parvenir aux oreilles d'un groupe de Compton : N.W.A.. Leur premier album, *Straight Outta Compton*<sup>4</sup>, qui porte d'emblée la signature de leur ville natale connaîtra un grand succès aux États-Unis. Il pose en 1988 ce qui deviendra les bases du

<sup>1</sup> Yohann Le Moigne, « “From A Ghetto To A Barrio” : Les Enjeux de la Succession Ethnique à Compton (Californie) », en ligne, Urbanités Amérique du Nord, 2014, consulté le 5 sep. 2021, p. 1-2.

<sup>2</sup> United States Census Bureau, site internet, consulté le 22 jan. 2022.

<sup>3</sup> Nicolas Rogès, *Kendrick Lamar : De Compton à la Maison Blanche*, Marseille : Le Mot et le Reste, 2020.

<sup>4</sup> N.W.A., *Straight Outta Compton*, (60'27), Los Angeles : Ruthless & Priority & EMI, 1988.

gangsta rap (Eithne Quinn explique que la diffusion du gangsta rap à la fin des années 1980 est grandement stimulée par la politique de *celebrity endorsement*<sup>5</sup> des liqueurs St. Ides<sup>6</sup>).

D'un point de vue purement musical, le gangsta rap ne s'éloigne alors guère de ce qui se fait déjà sur la côte Atlantique. Hormis la rivalité qui s'installe progressivement entre les industries « *East Coast* » et « *West Coast* », c'est dans sa démarche et son message qu'il se distingue. Le principe est simple : raconter par le rap la vie à Compton à la façon d'Ice-T dans « 6 'N The Mornin'<sup>7</sup> », un morceau ayant grandement inspiré N.W.A. et considéré comme à l'origine du gangsta rap. Les paroles vont donc naturellement traduire la violence du quartier et dénoncer les actions racistes de la police de Los Angeles.

L'appellation « gangsta » est un point essentiel du genre. Pour Christian Béthune, cette attitude du gangster découlerait de l'exercice clandestin de la culture africaine-américaine depuis le temps de l'esclavage, lequel aurait fait de la culture et de la délinquance, une paire tacite pour les Africain-Américains : « De la part d'un esclave, prendre une attitude (*to have an attitude*) constitue aux yeux des maîtres une insolence suffisante pour justifier un châtiment corporel.<sup>8</sup> ». De plus, le cinéma Hollywoodien, à partir des années 1970, va grandement influencer l'image populaire du gangster, mêlant allure et pouvoir, inspirant respect et crainte. « C'est dimanche et tu descends Crenshaw dans une putain d'Impala de '64.<sup>9</sup> » dit Dr. Dre pour conseiller Easy-E sur son *flow* dans *Straight Outta Compton*. Les rappeurs vont s'approprier ces préceptes, adoptant du gangster l'attitude. Eithne Quinn ajoute que cette attitude qui se répand chez les jeunes Africains-Américains de Compton est aussi influencée par la culture carcérale que d'anciens détenus rapportent avec eux dans leur communauté<sup>10</sup>. Si celle-ci est entièrement assimilée par le crime organisé, jusqu'au *drive-by shooting*<sup>11</sup>, ce n'est pas le cas pour tous les rappeurs de Compton qui pour certains, dont les membres de N.W.A., ne sont pas associés à un gang (Ice-T est quant à lui affilié aux Crips).

<sup>5</sup> Campagne marketing qui consiste à montrer l'approbation de célébrités ou d'artistes pour un produit.

<sup>6</sup> Eithne Quinn, *Nuthin' but a « G » thang: the culture and commerce of gangsta rap*, New York : Columbia University Press, 2005, p. 45-48.

<sup>7</sup> Ice-T, « 6 'N The Mornin' », (3'45), single, Los Angeles : Techno Hop, 1986.

<sup>8</sup> Christian Béthune, *Pour une esthétique du rap*, Paris : Klincksieck, 2004, p. 43.

<sup>9</sup> Traduit de « *It's a motherfuckin' sunday, and you're cruisin' down Crenshaw in a motherfuckin' 64.* ». Gary F. Gray, réa., *N.W.A.: Straight Outta Compton*, (147'), 2015.

<sup>10</sup> Eithne Quinn, *Nuthin' but a « G » thang: the culture and commerce of gangsta rap*, op. cit., p. 45-48.

<sup>11</sup> Procédé d'assassinat qui consiste à tirer sur la victime depuis un véhicule en marche.

Ces derniers n'assimilent de la « *gangsta attitude* » que l'image permettant de légitimer leurs propos.

### Le tournant G-funk

Avec N.W.A., le gangsta rap gagne rapidement une renommée internationale, s'imposant aux côtés du rock, comme le nouveau genre de la jeunesse. En 1992, après la séparation du groupe, Dr. Dre sort son premier album en solo intitulé « *The Chronic* ». Il y collabore avec Snoop Dogg, rappeur lui aussi originaire de Compton. Le *flow* de Snoop Dogg est très particulier, calme, voire nonchalant, et s'adapte difficilement aux instrumentales incisives des premiers morceaux de gangsta rap. Son attitude à lui et sa façon de se vêtir le rapprochent plus du stéréotype d'un chanteur de reggae que de celui d'un gangster et sa vocation s'éloigne quelque peu de celle de N.W.A. ; à la violence et la dénonciation, Snoop Dogg préfère vanter ses plaisirs : le cannabis, le sexe et l'argent. Dr. Dre compose dans *The Chronic* des productions à son image, plus flegmatiques, empruntant leur sensualité à des morceaux de funk dont il sample la quasi-totalité des voix. La « P-funk » de George Clinton inspirera à ce tournant du rap son nom de « G-funk » (pour « gangsta funk »).

La G-funk va grandement contribuer à la diversification du rap dans les années 1990 en revisitant plusieurs de ses caractéristiques musicales, toujours dans l'optique d'une musique plus relaxée et sensuelle. D'abord le tempo est légèrement réduit, passant d'une moyenne approximative de 99 bpm dans *Straight Outta Compton* à 95 bpm dans *The Chronic*. À cela s'ajoutent des retards rythmiques beaucoup plus prononcés, notamment sur les fins de vers et les rythmes syncopés. Car là où Easy-E et Ice Cube ne rappaient qu'en croche ou double-croches, accentuant chaque temps, Snoop Dogg lui, n'hésite pas à jouer avec des syncopes et des divisions irrégulières. Cet emprunt aux ingrédients qui furent les fondements du *swing* transforme drastiquement la silhouette du *flow*. La comparaison est frappante (voir Figures 2-3) : il suffit de faire jouer ces relevés par une simple caisse claire pour s'apercevoir que le rap de Snoop Dogg, au début de « *Nuthin' But A 'G' Thang*<sup>12</sup> », sonne comme un

---

<sup>12</sup> Dr. Dre, « *Nuthin' But A 'G' Thang* », (3'59), *The Chronic*, Los Angeles : Death Row & Interscope & Priority, 1992.



Figure 2 : Relevé du rythme des paroles de « Nuthin' But A 'G' Thang », m. 5-8.

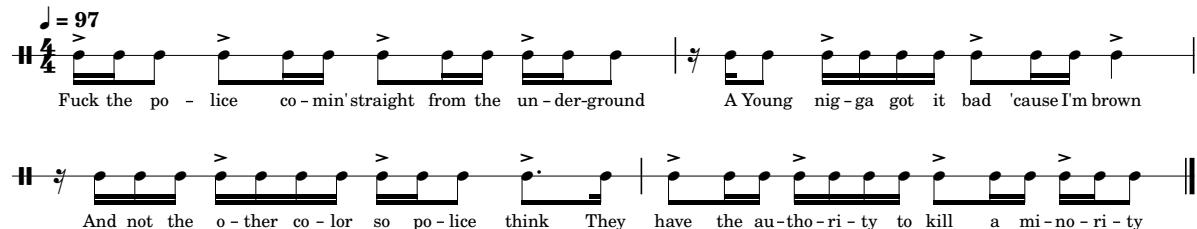


Figure 3 : Relevé du rythme des paroles de Ice Cube dans « Fuck Tha Police », m. 1-4.

chorus de jazz, quand la célèbre déclaration d'Ice Cube dans « Fuck Tha Police<sup>13</sup> » revêt des airs de tambour militaire.

*The Chronic* démocratise aussi ce qu'on appelle le « *G-funk whistle* » (ou « *West Coast lead* »), une phrase mélodique aiguë au son ininterrompu qui se répète avec le sample principal d'un morceau. Celui de « Nuthin' But A 'G' Thang », joué au clavier Minimoog par Dr. Dre, est une reprise exacte de la phrase des violons dans le morceau samplé, « I Wanna Do Something Freaky To You<sup>14</sup> » de Leon Haywood, mais d'autres comme celui de « The Chronic » dans le même album, relèvent de la pure invention. On entend un *lead* pouvant s'apparenter au *G-funk whistle* dès 1991, dans « Alwayz Into Somethin'<sup>15</sup> » d'N.W.A.. Ce modèle de ligne mélodique va séduire de nombreux rappeurs dans les années 1990 au point de devenir emblématique du son *west coast*. On en retrouve dans les morceaux de 2Pac et Notorious B.I.G. (pourtant représentant de la côte est) entre autres. Il n'est donc pas étonnant que la bande originale de *Grand Theft Auto: San Andreas*<sup>16</sup>, un jeu vidéo recréant la vie d'un membre de gang dans une ville imaginaire inspirée de Los Angeles, reprenne ce principe pour correspondre à son environnement. On constate en les comparant, que la plupart des *G*-

<sup>13</sup> N.W.A., « Fuck Tha Police », (5'43), *Straight Outta Compton*, Los Angeles : Ruthless & Priority & EMI, 1988.

<sup>14</sup> Leon Haywood, « I Wanna Do Something Freaky To You », (3'55), single, Los Angeles : 20th Century, 1975.

<sup>15</sup> N.W.A., « Alwayz Into Somethin' », (4'24), *Niggaz4Life*, Los Angeles : Ruthless & Priority, 1991.

<sup>16</sup> Young Maylay, « San Andreas Theme Song », (6'09), *Grand Theft Auto: San Andreas*, bande originale de jeu vidéo, Edimbourg : Rockstar North, 2004.

Lead: Treble clef, G major (two sharps), 4/4 time, tempo 94 BPM. The part consists of eighth-note patterns and some sixteenth-note figures.

Basse: Bass clef, A major (one sharp), 4/4 time. The part consists of eighth-note patterns.

Figure 4 : Relevé du *lead* dans « Nuthin' But A 'G' Thang » de Dr. Dre.

Lead: Treble clef, B-flat major (one flat), 4/4 time, tempo 97 BPM. The part features eighth-note patterns and sixteenth-note figures.

Basse: Bass clef, A major (one sharp), 4/4 time. The part consists of eighth-note patterns.

Figure 5 : Relevé du *lead* dans « San Andreas Theme Song » de Young Maylay.

Lead: Treble clef, G major (two sharps), 4/4 time, tempo 90 BPM. The part consists of eighth-note patterns and sixteenth-note figures.

Basse: Bass clef, A major (one sharp), 4/4 time. The part consists of eighth-note patterns.

Figure 6 : Relevé du *lead* dans « Only God Can Judge Me » de 2Pac.

Lead: Treble clef, G major (two sharps), 4/4 time, tempo 85 BPM. The part consists of eighth-note patterns and sixteenth-note figures.

Basse: Bass clef, A major (one sharp), 4/4 time. The part consists of eighth-note patterns.

Figure 7 : Relevé du *lead* dans « Big Poppa » de Notorious B.I.G..

Lead: Treble clef, B-flat major (one flat), 4/4 time, tempo 89 BPM. The part features eighth-note patterns and sixteenth-note figures.

Basse: Bass clef, A major (one sharp), 4/4 time. The part consists of eighth-note patterns.

Figure 8 : Relevé du *lead* dans « The Chronic » de Dr. Dre.

*funk whistles* suivent un mode éolien comme beaucoup de morceaux de funk<sup>17</sup> (voir Figures 4-8)<sup>18</sup>. « The Chronic<sup>19</sup> » superpose même un *lead* en sol# éolien, à une basse en sol éolien. Un procédé qui par les dissonances qu'il entraîne, donne au morceau l'aspect « *dirty* » dont beaucoup de rappeurs sont friands. Robert Walser parle d' « *abrasion* » et cite Brandford Marsalis qui déclarait après avoir travaillé avec Public Enemy sur « *Fight The Power* » :

« Ils ne sont pas musiciens et ne prétendent pas l'être, ce qui rend les choses plus faciles. Comme ce morceau en la mineur me semble-t-il, il va vers un accord de D<sup>7</sup> et je crois, si je me souviens

<sup>17</sup> Alf Björnberg, « De l'harmonie éolienne dans les musiques populaires contemporaines », traduit de l'anglais par Olivier Julien, *Volume!*, 11/2, 2015, p. 123-133.

<sup>18</sup> 2Pac, « Only God Can Judge Me », (4'57), *All Eyez on Me*, Los Angeles : Death Row & Interscope, 1996. Notorious B.I.G., « Big Poppa », (4'13), *Ready to Die*, New York : Bad Boy & Arista, 1995.

<sup>19</sup> Dr. Dre, « The Chronic », (1'57), *The Chronic*, Los Angeles : Death Row & Interscope & Priority, 1992.

bien, qu'ils ont mis une partie du solo en la mineur sur le D<sup>7</sup> ou des passages du D<sup>7</sup> sur l'accord de la mineur à la fin. Ça sonne donc très différent et plus ça sonne non conventionnel, plus ils aiment ça.<sup>20</sup> »

Le gangsta rap dans son ensemble est avec le temps devenu *le son* de la côte ouest, indissociable de l'esthétique du rap local. Les assassinats de 2Pac en 1996 et de Notorious B.I.G. en 1997 vont cependant mettre fin à son âge d'or et une nouvelle génération de rappeurs s'imposera à travers Jay-Z, 50 Cent et Eminem à la fin des années 1990. À Compton, le rap est néanmoins demeuré incontournable et l'influence immense du gangsta rap est encore perceptible dans certains morceaux actuels.

C'est au début des années 2010 qu'apparaît dans les *hits parades* internationaux un tout jeune label : Top Dawg Entertainment (TDE). Ses artistes, parmi lesquels Kendrick Lamar, vont introniser un nouveau rap *west coast*.

---

<sup>20</sup> Traduit de « *They're not musicians, and don't claim to be which makes it easier to be around them. Like, the song's in A minor or something, then it goes to D<sup>7</sup>, and I think, if I remember, they put some of the A minor solo on the D<sup>7</sup>, or some of the D<sup>7</sup> stuff on the A minor chord at the end. So it sounds really different. And the more unconventional it sounds, the more they like it.*

». Robert Walser, « Rhythm, rhyme, and rhetoric in the music of Public Enemy », *Ethnomusicology*, 39/2, University of California at Los Angeles, 1995.

## 2 - Kendrick Lamar

### 1.2.1 Influences et vocation

Anthony Tiffith, alias Top Dawg, base son studio à Carson, au sud de Compton, une ville bien plus paisible. Il doit son intérêt pour la production à son oncle, Mike Concepcion, qui lui-même réussit en produisant des groupes comme Blackstreet après s'être éloigné des Crips dont il ne fut pas moins que l'un des fondateurs. Top Dawg lui, s'est fait connaître en produisant The Game et Juvenile avant de fonder Top Dawg Entertainment. Il y recrute le jeune Kendrick Lamar, « K-Dot » à l'époque, âgé de 15 ans en 2003, et produira ses cinq premières *mixtapes*. Ce dernier s'adonne alors à l'imitation des *grands du rap* et à la compréhension du monde dans lequel il vit. Dans un entretien relevé par Nicolas Rogès, il confie : « Je sonnais comme Snoop Dogg, Jay Z, ou DMX, jusqu'à ce que je trouve ma propre voix.<sup>1</sup> ». Cette formulation appuie clairement le rapport évoqué plus tôt entre *flow* et « son », comme l'entendent les musiciens de jazz et révèle un point important de l'appréhension du jazz et du rap et de l'affiliation qu'elle occasionne entre les musiciens. En 2005, Jay Rock rejoint le label suivi d'Ab-Soul en 2006 et ScHoolboy Q en 2009. Avec Kendrick Lamar, ces trois rappeurs vont former un collectif au sein même de TDE : Black Hippy. À la différence d'un groupe, comme N.W.A. ou le Wu-Tang Clan, ce collectif ne collabore que sous la forme de *featurings* dans les albums de ses membres ; Il n'a produit aucun album en son nom propre. L'ensemble des albums de Kendrick Lamar contient donc naturellement des *featurings* avec ScHoolboy Q, Ab-Soul et Jay Rock et réciproquement. Au cours de l'année 2011, chacun d'entre eux sortira son premier album studio : d'abord *Setbacks*<sup>2</sup> de ScHoolboy Q, *Longterm Mentality*<sup>3</sup> d'Ab-Soul, *Section 80*<sup>4</sup> de Kendrick Lamar puis *Follow Me Home*<sup>5</sup> de Jay Rock. Top Dawg Entertainment commence ainsi à se faire un nom à travers la pays jusqu'à ce que deux piliers du rap américain, Dr. Dre lui-même et Jimmy Lovine, fondateur d'Interscope Records et son collaborateur de longue date, s'intéressent particulièrement au plus jeune du groupe et décident chacun de co-produire avec leurs labels respectifs son

<sup>1</sup> Traduit par Nicolas Rogès dans *Kendrick Lamar : De Compton à la Maison Blanche*, Marseille : Le Mot et le Reste, 2020, p. 76.

<sup>2</sup> ScHoolboy Q, *Setbacks*, (67'10), Los Angeles : Top Dawg Entertainment, 2011.

<sup>3</sup> Ab-Soul, *Longterm Mentality*, (58'18), Los Angeles : Top Dawg Entertainment, 2011.

<sup>4</sup> Kendrick Lamar, *Section 80*, (59'44), Los Angeles : Top Dawg Entertainment, 2011.

<sup>5</sup> Jay Rock, *Follow Me Home*, (68'57), Los Angeles : Top Dawg Entertainment & Strange & Fontana, 2011.

deuxième album, *Good Kid, M.A.A.D City*<sup>6</sup>, qui propulsera une fois pour toute TDE en tête des classements Billboard Top Rap Albums à chaque nouvelle sortie.

Black Hippy fait partie de cette nouvelle génération de rappeurs qui pour la première fois, peut avoir une vue d'ensemble sur ce qui a pu se faire avant eux. Raphaël Da Cruz, journaliste musical interrogé dans le cadre de *Kendrick Lamar : De Compton à la Maison Blanche* explique :

« TDE est représentatif de ce qui s'est passé à la fin des années deux mille-début des années deux mille dix. Toute une scène a émergé grâce à internet et faisait un rap post-régional. Le leader de ce phénomène était A\$AP Rocky, un New-Yorkais, influencé par le Wu-Tang Clan, la scène de Houston et les Three 6 Mafia, à Memphis. TDE a incarné ça aussi : le producteur préféré de ScHoolboy est Alchemist, son rappeur préféré est Nas. Ab-soul a beaucoup écouté Joe Budden et la première trace discographique de Kendrick se fait sur une instru' de Jay-Z. [...] Ils sont arrivés avec une esthétique qui n'est plus aussi normée géographiquement et scéniquement, en mangeant et digérant tout ce qu'il s'est fait avant eux. [...] Ils représentent une génération de rappeurs de Los Angeles qui commence à se défaire de ce son G-Funk dont il était difficile de s'éloigner. En s'implantant de la pop scandinave sur « Bitch, Don't Kill My Vibe<sup>7</sup> » ou les cuivres baroques de Woodkid sur « Spiteful Chant<sup>8</sup> » pour Kendrick, les Digi+Phonics<sup>9</sup> montrent qu'ils n'ont plus de barrières.<sup>10</sup> »

En effet, bien que Black Hippy soit appuyé par deux des plus grands noms du rap *west coast*, et qu'ils s'appliquent dans leur musique, comme Ice-T et N.W.A, à dénoncer la situation de Compton, il s'avère que leurs influences viennent de l'ensemble des États-Unis. L'héritage du gangsta rap est bien présent dans leurs créations mais très peu musicalement. Kendrick Lamar lui-même en atteste :

« On en est arrivés à un point où on en avait marre d'entendre des gens nous dire que la Côte Ouest n'a qu'un son. Que des *snares* super lourdes, des batteries qui claquent, et ce côté relax et gangsta. On aura toujours ça en nous, je l'ai moi. [...] Mais maintenant, on veut aller au niveau suivant, penser en dehors du cadre. On a d'autres styles qui viennent de L.A. et qui forment une musique différente.<sup>11</sup> »

<sup>6</sup> Kendrick Lamar, *Good Kid, m.A.A.d City*, (68'16), Los Angeles : Top Dawg Entertainment & Aftermath & Interscope, 2012.

<sup>7</sup> Kendrick Lamar, « Bitch, Don't Kill My Vibe », (5'10), *Good Kid, m.A.A.d City*, Los Angeles : Top Dawg Entertainment & Aftermath & Interscope, 2012.

<sup>8</sup> Kendrick Lamar, « Spiteful Chant », (5'21), *Section 80*, Los Angeles : Top Dawg Entertainment, 2011.

<sup>9</sup> Équipe de production regroupant Dave Free, Soundwave, Tae Beast et Willie B qui travaillent principalement pour les rappeurs de TDE à Carson (voir Chapitre 2.2.1).

<sup>10</sup> Nicolas Rogès, *Kendrick Lamar : De Compton à la Maison Blanche*, op. cit., p. 174-175.

<sup>11</sup> Traduit par Nicolas Rogès. *Ibid.*, p. 172.

## Prix Pulitzer de Musique

Le Prix Pulitzer de Musique est une récompense de grande renommée décernée depuis 1943 à un artiste américain ayant produit une œuvre musical « distinguée » dans l'année. À la différence des Grammy Awards qui eux, saluent morceaux et albums selon leurs ventes et leur impact culturel, ce prix est souvent invoqué aux États-Unis pour saluer l'extrême qualité d'une pièce et l'intelligence de son compositeur. Cependant, son jury a souvent été controversé lorsqu'il s'agit de musique non-savante. Le jazz, lui, n'a été récompensé d'un Pulitzer qu'en 1997, à l'occasion de *Blood on the Fields*<sup>12</sup> par Wynton Marsalis — si l'on omet Gunther Schuller trois ans plutôt, compositeur blanc ayant mené avec Miles Davis le mouvement third stream. Duke Ellington, souvent indiqué comme le plus légitime à s'en voir gratifié avait déclaré après un faux espoir en 1965 cette fameuse phrase : « Le sort ne tient pas à ce que je suis trop célèbre trop jeune.<sup>13</sup> ». Il est alors âgé de 66 ans. Si un prix était fortement attendu pour récompenser le jazz, il n'en est rien des musiques populaires et du rap. Pourtant Kendrick Lamar est choisi en 2018 pour son dernier album, *DAMN.*<sup>14</sup>, deux ans après Henry Threadgill et avant Anthony Davis. Certes, s'il avait fallu saluer pour la première fois une œuvre populaire, *DAMN.* aurait été tout désigné. Danick Trottier relève justement que l'album reste « l'aboutissement le plus réussi des musiques associées au hip-hop quant à leur capacité de renouvellement stylistique et de synthèse des musiques afro-américaines<sup>15</sup> » et que cette remise de prix s'inscrit dans un contexte de tensions raciales aux États-Unis, que Kendrick Lamar aborde avec brio. Il ajoute que l'institution Pulitzer suit à ce moment une « politique de ratrapage<sup>16</sup> » et revoit sa définition de l'excellence musicale et son corpus. Toutefois le Prix Pulitzer se heurte ainsi à une grande confusion. Les musiques populaires et tout particulièrement le rap, ne se prêtent aucunement aux mêmes barèmes que le jazz ou la musique savante. Leurs morceaux sont non seulement l'œuvre de l'artiste mais aussi celle de producteurs, de compositeurs, d'auteurs et d'ingénieurs de mixage. L'institution Pulitzer justifie simplement son choix ainsi :

<sup>12</sup> Wynton Marsalis, *Blood on the Fields*, (150'), New York : Columbia, 1997.

<sup>13</sup> Traduit de « *Fate doesn't want me to be too famous too young.* ».

<sup>14</sup> Kendrick Lamar, *Damn.*, (55'02), Los Angeles : Top Dawg Entertainment & Aftermath & Interscope, 2012.

<sup>15</sup> Danick Trottier, « Pulitzer à Kendrick Lamar: un choix conforme aux valeurs de l'institution », en ligne, Le Devoir, 2018, consulté le 9 déc. 2021.

<sup>16</sup> *Ibid.*

« Enregistrement sortit le 14 avril 2017, une collection de chansons virtuoses unifiée par son authenticité vernaculaire et son dynamisme rythmique qui offre de poignantes images saisissant la complexité de la vie africaine-américaine moderne.<sup>17</sup> »

Cette appréciation trahit l'incompréhension du jury pour le rap. Si Kendrick est ici justement admiré pour ses *bars*<sup>18</sup> engagés, il est confus d'évoquer une notion aussi vague que leur « dynamisme rythmique », surtout venant d'une institution si prestigieuse. C'est avec ce recul que nous considérerons la reconnaissance académique de la musique de Kendrick Lamar. À l'instar du prix Nobel attribué à Bob Dylan en 2016, son prix Pulitzer symbolise toutefois la reconnaissance du rap parmi les musiques complexes et le fait que sa musique en soit à l'origine reste bien entendu, un exploit capital.

### Kendrick Lamar et le jazz

Il est important de connaître la relation de Kendrick Lamar avec le jazz pour comprendre la responsabilité de ses collaborateurs dans l'esthétique de l'album que nous nous apprêtons à analyser. Si elle prend forme dans *To Pimp a Butterfly*, il s'avère que Kendrick Lamar ignorait jusqu'alors l'impact du jazz sur sa musique :

« La majorité des *beats* que je choisissais au début de ma carrière étaient influencés par le jazz, mais je ne le savais pas. Je savais juste que j'aimais ces sons mélodiques, et toutes ces notes différentes, jusqu'à ce que quelqu'un me prenne à part et me dise : “Les disques que tu choisis sont influencés par le jazz. C'est ce que tu aimes, ce que tu préfères, et c'est pour ça que tu les choisis.” La raison pour laquelle je m'y suis réellement intéressé, c'est que je me vois comme un musicien de jazz, utilisant ma voix comme lui son instrument. La façon dont je rythme mes mots, la façon dont je rythme mon *flow*, ce sont les mêmes éléments qu'aux débuts du jazz. Maintenant je mets juste la musique derrière.<sup>19</sup> »

Il confie aussi avoir écouté pour la première fois *A Love Supreme*<sup>20</sup> pendant l'écriture de l'album et plusieurs fois Miles Davis pendant son enregistrement. Dans des morceaux

<sup>17</sup> Traduit de « *Recording released on April 14, 2017, a virtuosic song collection unified by its vernacular authenticity and rhythmic dynamism that offers affecting vignettes capturing the complexity of modern African-American life.* ». The Pulitzer Price, site internet, consulté le 30 sep. 2021.

<sup>18</sup> Terme emic du rap désignant les « vers ».

<sup>19</sup> Traduit de « *The majority of the beat selections that I was picking early on in my career was all jazz-influenced, but I never knew. I just knew I loved these melodic sounds and these different notes, until somebody had to pull me to the side and say, “These are all jazz-influenced records, the sounds that you pick. This is what you like, this is what you love, this is why you like it.” You know? The reason why I really gravitated toward it is because I look at myself as a jazz musician, using my voice as its own instrument. The way I cadence my words, the way I cadence my flow — all these are the same elements from the birth of jazz early on. Now I just put the music behind it.* ». Jay Caspian Kang, « How To Talk About Art When It Pays To Say Nothing », The Fader, en ligne, consulté le 2 nov. 2021.

<sup>20</sup> John Coltrane, *A Love Supreme*, (33'02), New York : Impulse!, 1965.

comme « Ab-Soul's Outro<sup>21</sup> », où Kendrick Lamar collabore déjà avec le saxophoniste Terrace Martin et qui sample « Life Is A Traffic Jam<sup>22</sup> » d'Eight Mile Road, un morceau très *jazzy* avec nul autre que 2Pac en charge de la basse, ou « Rigamortis<sup>23</sup> » samplant « The Thorn<sup>24</sup> » du batteur Willie Jones III, Kendrick Lamar ne met pas encore de nom sur ce que s'avèrent être ses goûts en terme de sample. Toutefois une manœuvre récente de Kendrick Lamar a prouvé son désir de transformer l'image populaire du rap en suivant, consciemment ou non, le chemin du jazz. En 2020, il crée pgLang, une organisation bien particulière. Probablement en réaction aux abus et discriminations de l'industrie musicale, cette entreprise mystérieuse (elle n'a produit qu'un seul album à ce jour) se veut prendre le parti des artistes. Sur la page d'accueil de son site officiel<sup>25</sup>, on peut lire :

« pgLang est multilingue. Notre communauté parle la musique, le film, la télévision, l'art, les livres et les *podcasts* — car parfois nous devons employer différents langages pour faire entendre nos histoires. Des histoires qui parlent à différentes nations, différentes races, différentes générations. C'est pourquoi nos auteurs, chanteurs, réalisateurs, musiciens et producteurs brisent les formats quand nous élaborons nos idées et les réalisent pour les curieux. [...] pgLang s'adonne, en utilisant notre expérience et en subvenant aux besoins de ses nombreux collaborateurs, à créer des histoires toutes aussi accessibles qu'engagées, puis à leurs attribuer le média qui convient. Nous sommes des créateurs — pgLang.<sup>26</sup> »

C'est donc une « communauté», à but tout de même lucratif, visant à employer différents moyens d'expression culturelle pour se faire entendre. Pour l'heure, pgLang n'a produit qu'un album, ce qui nous empêche de réellement cerner ses motivations et objectifs. Mais cette démarche novatrice prenant le contre-pied des labels et maisons de production ordinaires au profit de l'expression tout en portant un regard intellectuel sur les créations de ses membres n'est pas sans rappeler celle de l'Association for the Advancement of

---

<sup>21</sup> Kendrick Lamar, « Ab-soul's Outro », (5'50), *Section 80*, 2011.

<sup>22</sup> Eight Mile Road & 2Pac, « Life is A Traffic Jam », (4'25), *Gridlock'd: The Soundtrack*, bande originale de film, 1997.

<sup>23</sup> Kendrick Lamar, « Rigamortis », (2'48), *Section 80*, 2011.

<sup>24</sup> Willie Jones III, « The Thorn », (7'42), *The Next Phase*, New York : WJ3, 2010.

<sup>25</sup> pgLang, site internet, [<https://www.pg-lang.com/>].

<sup>26</sup> Traduit de « *pgLang is multilingual. Our community speaks music, film, television, art, books, and podcasts — because sometimes we have to use different languages to get the point of our stories across. Stories that speak to many nations, many races, and many ages. That is why our writers, singers, directors, musicians, and producers break formats when we build ideas and make them real for the curious. [...] pgLang is focused on using our experiences, and nurturing our many collaborators, to build stories that are equally accessible and engaging then fitting them within the best media. We are creators — pgLang.* ». pgLang, site internet, consulté le 7 oct. 2021.

Creative Musicians en 1965. pgLang achève d'ailleurs son texte de présentation par « Nous sommes des créateurs ». L'AACM et plus particulièrement son groupe phare, l'Art Ensemble of Chicago, avaient prôné, contre la classification des genres instituée par l'industrie musicale, une identité commune pour l'ensemble des diasporas africaines et leur musique : la *Great Black Music* (voir Chapitre 3.1.1). pgLang prône elle l'unité des créations culturelles africaine-américaines autour d'un objectif commun. Là où l'Art Ensemble of Chicago voulait abattre des barrières entre les genres musicaux panafricains, pgLang veux abattre des barrières entre les disciplines culturelles africaines-américaines. Et la création de cette nouvelle organisation n'est pas le seul agissement de Kendrick ayant des similarités avec ceux des *jazzmen* avant lui. En 2014, il profite d'une tournée en Afrique du Sud pour s'imprégner de la culture locale. Il y visite la cellule de Nelson Mandela à Robben Island et se familiarise avec le rap sud-africain, très influencé par le kwaito, un genre local proche du rap. En plus de l'amener à collaborer avec ses représentants sur *Black Panther: The Album*, ce premier voyage de Kendrick Lamar en Afrique lui fait prendre conscience de son aura et de son influence internationale, ou de ce que Paul Gilroy appelle « l'Atlantique noir<sup>27</sup> ». Sur ce point et à son insu, Kendrick Lamar agit exactement comme l'ont fait Lester Bowie au Nigeria<sup>28</sup>, Duke Ellington à l'occasion du Festival Mondial des Arts Nègres à Dakar en 1966, et bien d'autres dans leurs carrières, retournant sur le continent de leurs ancêtres pour y ancrer leur musique. *To Pimp a Butterfly*, sortit l'année suivante, doit en partie son inspiration à ce pèlerinage.

## Clips et films

L'objectif de pgLang, estomper les barrières entre les médias culturels africains-américains, n'est pas un hasard. Le clip a pris une importance immense dans l'industrie de la musique avec l'avènement d'internet et des plateformes de streaming dans les années 2000. Dans certains cas, il est même devenu indissociable du morceau pour lequel il a été créé. Kendrick Lamar ne déroge pas à la règle. Depuis ses dernières *mixtapes*, il a l'habitude de créer lui-même avec Dave Free, producteur chez TDE et son ami d'enfance, une bonne partie

---

<sup>27</sup> Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, [1<sup>re</sup> éd. 1993], traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris : Éditions Amsterdam, 2010.

<sup>28</sup> Emmanuel Parent, *Great Black Music*, Arles : Actes Sud, 2014, p. 19. Fela Kuti, *No Agreement*, (31'08), Brunswick : Decca, 1977.

des clips de ses morceaux qu'ils signent tous deux : « Little Homies ». En 2012, il demande à Khalil Joseph de réaliser un court métrage autour de son deuxième album *Good Kid, m.A.A.d. City* et son intérêt pour le format vidéo le pousse, alors que son succès croît, à immiscer sa musique dans des super-productions comme *I Am Not Your Negro*<sup>29</sup> avec « The Blacker The Berry<sup>30</sup> » issu de *To Pimp a Butterfly* et *Creed II*<sup>31</sup> avec « The Mantra<sup>32</sup> » avant de se voir confier l'entièvre bande originale de *Black Panther*<sup>33</sup>. Le cinéma, par ailleurs, avait dans les années 1970, avec l'industrie du film hongkongais et l'imposante figure de Bruce Lee, séduit les jeunes rappeurs de par ses héros non-blancs combattant le crime au seul moyen d'arts martiaux. L'imaginaire du Wu-Tang Clan, vingt ans plus tard, s'était construit autour de cette culture et avait inspiré le film *Ghost Dog: The Way of the Samurai*<sup>34</sup>. On retrouve étrangement cette tendance chez des artistes plus récents et parmi les musiciens de notre corpus. Kendrick Lamar lui-même, s'est façonné un *alter ego* du nom de « Kung Fu Kenny », qui lui aussi emploie son art à défaire les injustices. Flying Lotus, *beatmaker* de renom qui produisit la première piste de *To Pimp a Butterfly*, a en 2021 collaboré avec la plateforme vidéo Netflix pour réaliser la bande originale de *Yasuke*<sup>35</sup>, un série d'animation racontant les péripéties d'un samouraï africain. Le clip musical de « Them Changes<sup>36</sup> » par le bassiste Thundercat (issu de l'album *Drunk* où ce dernier collabore d'ailleurs avec Kendrick Lamar et Flying Lotus) est lui aussi inspiré de cet imaginaire. Cette tendance est due à la complicité qui s'est installée entre les sphères rap et jazz à Los Angeles ces dix dernières années — sur laquelle nous nous pencherons plus tard (voir Chapitre 3.1.2). La même complicité qui donna naissance à *To Pimp a Butterfly*.

<sup>29</sup> Raoul Peck, réa., *I Am Not Your Negro*, (93'), 2016.

<sup>30</sup> Kendrick Lamar, « The Blacker The Berry », (5'32), *To Pimp a Butterfly*, Los Angeles : Top Dawg Entertainment & Aftermath & Interscope, 2015.

<sup>31</sup> Steven Caple Jr., réa., *Creed II*, (130'), 2018.

<sup>32</sup> Pharrell Williams & Kendrick Lamar, « The Mantra », (4'15), *Creed II: The Album*, bande originale de film, Los Angeles : Ear Drummer & Interscope, 2018.

<sup>33</sup> Ryan Coogler, réa., *Black Panther*, (134'), 2018.

<sup>34</sup> Jim Jarmusch, réa., *Ghost Dog: The Way of the Samurai*, (166'), 1999.

<sup>35</sup> Flying Lotus, *Yasuke*, (43'15), bande originale, Londres : Warp, 2021.

<sup>36</sup> Thundercat, « Them Changes », (3'08), *Drunk*, Los Angeles : Brainfeeder, 2017.

### 1.2.2 *To Pimp a Butterfly*

Le nom de « *To Pimp a Butterfly* » est inspiré du roman d'Harper Lee *To Kill A Mockingbird*<sup>1</sup>, prix Pulitzer de la fiction 1961, contant l'histoire d'un avocat blanc commis d'office pour la défense d'un homme noir accusé d'avoir violé une femme blanche. Avant d'opter pour son nom actuel, Kendrick Lamar voulait intituler son album « *To Pimp A Caterpillar* » dont l'acronyme aurait été « TPAC » et appuyé l'intérêt principal de l'album, l'hommage à son idole première : 2Pac. Il le sample, s'inspire d'un de ses clips et consacre la seconde moitié de « *Mortal Man* » à reconstituer une conversation avec lui à partir d'un ancien entretien. Son estime pour 2Pac, presque une déification, est due à un évènement de son enfance aussi à l'origine de sa vocation à la musique. Lorsqu'il avait huit ans, il assiste avec son père au tournage du clip de « *California Love*<sup>2</sup> » au centre commercial du Compton Swap Meet.

*To Pimp a Butterfly* sort le 16 mars 2015. Il contient 16 titres (voir Figure 9) dont Kendrick Lamar a écrit les paroles pendant la tournée de son album précédent, *Good Kid, m.A.A.d City*, et lors de son voyage en Afrique du Sud. Les instrumentales quant à elles, sont le fruit d'une large équipe de producteurs. En comptant Kendrick Lamar, pas moins de 112 personnes sont créditées dans le livret de *To Pimp a Butterfly*, dont 56 ayant participé à l'écriture et 7 au mixage (voir Annexe 1) — les 49 restants étant uniquement musiciens.

Plusieurs éléments y sont caractéristiques de la tradition du rap. Les *featurings*, par exemple, qui jalonnent la *tracklist*, mais aussi deux « interludes ». Un interlude, dans un album de rap, désigne une piste à part entière qui marque une pause dans l'enchaînement des morceaux. Ce procédé a souvent permis de laisser s'exprimer le *beatmaker* principal de l'album. Les interludes sont donc souvent « instrumentaux ». « For Free? » et « For Sale? » ne le sont pas. D'ailleurs, s'il n'était pas précisé qu'il s'agit d'interludes, aucun élément ne permettrait de les distinguer des autres morceaux. Toutefois, les crédits de l'album montrent bien que ces deux titres sont consacrés aux *beatmakers*. Le premier, « For Free? (Interlude) » est un cas très particulier de fusion avec le jazz (voir Chapitre 2.2.2) que Kendrick Lamar doit essentiellement à sa collaboration avec Terrace Martin. « For Sale? (Interlude) » quant à lui,

<sup>1</sup> Harper Lee, *To Kill A Mockingbird*, Philadelphie : Lippincott, 1960.

<sup>2</sup> Interscope Records, prod., « California Love by 2Pac ft. Dr. Dre », (7'11), clip musical, Youtube, [<https://youtu.be/HaTgQkG3Mmc>], publié le 30 juil. 2011, consulté le 28 fév. 2022.

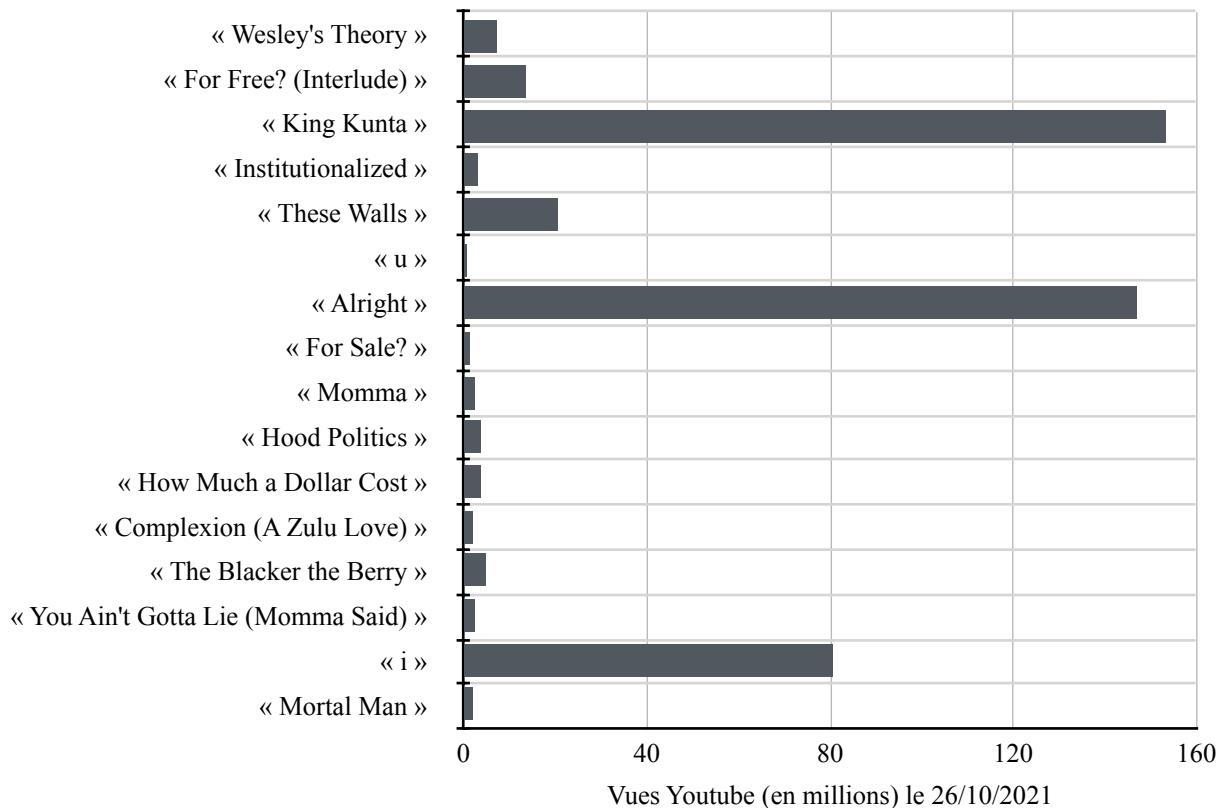
#	Titre	Durée
1	« <b>Wesley's Theory</b> (Ft. George Clinton & Thundercat) »	4:47
2	« <b>For Free?</b> (Interlude) »	2:13
3	« <b>King Kunta</b> »	3:57
4	« <b>Institutionalized</b> (Ft. Bilal, Anna Wise & Snoop Dogg) »	4:32
5	« <b>These Walls</b> (Ft. Bilal, Anna Wise & Thundercat) »	5:01
6	« <b>u</b> »	4:29
7	« <b>Alright</b> »	3:15
8	« <b>For sale?</b> (Interlude) »	4:52
9	« <b>Momma</b> »	4:43
10	« <b>Hood Politics</b> »	4:53
11	« <b>How Much a Dollar Cost</b> (Ft. James Fauntleroy & Ronald Isley)	4:22
12	« <b>Complexion (A Zulu Love)</b> (Ft. Rapsody)	4:23
13	« <b>The Blacker the Berry</b> »	5:29
14	« <b>You Ain't Gotta Lie (Momma Said)</b> »	4:02
15	« <b>i</b> »	5:36
16	« <b>Mortal Man</b> »	12:07

**Figure 9 :** Liste des titres de *To Pimp a Butterfly*.

est le seul morceau qui crédite uniquement Mixed by Ali, ingénieur de mixage principal de Top Dawg Entertainment, dans sa catégorie. De plus, les deux créditent Soundwave, éminent producteur du label, à la production et à l'écriture. Ces quatre collaborateurs sont les plus créditées sur l'ensemble des morceau de *To Pimp a Butterfly*. Cela montre que les deux interludes sont dédiés à l'équipe de production de l'album et que l'appellation d'« interlude » ne désigne pas une simple pause mais bien l'usage traditionnel que l'on peut en faire.

### Notoriété et prix

*To Pimp a Butterfly* n'a pas disposé d'une grande tournée internationale car peu de ses titres incitent à la danse et la plupart nécessitent plusieurs musiciens qu'il aurait été coûteux d'emmener aux quatre coins du monde. En outre, il arrive, à sa sortie, en première position des ventes dans tous les pays occidentaux anglophones. L'album et ses singles ont remporté six Grammy Awards. Pour ce qui est de l'appréciation des morceaux par le grand public, nous comparerons leur nombre de « vues » sur la plateforme de streaming vidéo Youtube étant donné qu'elle reste gratuite et partage naturellement ses statistiques d'écoute (voir Figure 10).



**Figure 10 :** Graphique des vues (en million) par morceau de l'album.

Les plateformes de streaming audio sont elles, payantes et refusent de les partager. D'un autre côté, les sites comme Genius, auquel nous avons eu recours dans ce mémoire pour les crédits et les paroles de *To Pimp a Butterfly*, partagent leur statistiques mais sont consultés par une communauté plus mélomane. Ces chiffres sont donc simplement représentatifs du degré de l'atteinte du *mainstream* par les morceaux de l'album. On peut voir que trois morceaux ont particulièrement retenu l'attention : « i », le *single* introductif de l'album, « Alright », qui fit parlé de lui en devenant l'hymne de mouvement Black Lives Matter et « King Kunta », qui rejoint « i » par sa *simplicité* et son allure *dansante* (voir Chapitre 2.2.2).

### Trame de *To Pimp a Butterfly*

Kendrick Lamar n'a jamais enregistré de *skit*. Pour instaurer une trame ou une certaine cohésion des morceaux dans ses albums, il utilise la graphie ou les paroles. Par exemple dans *Untitled Unmastered*<sup>3</sup>, un *EP*<sup>4</sup> sorti entre ses deux derniers albums, tous les morceaux sont

<sup>3</sup> Kendrick Lamar, *Untitled Unmastered*, (34'09), EP, Los Angeles : Top Dawg Entertainment & Aftermath & Interscope, 2016.

<sup>4</sup> Un *EP* (« *extended play* ») est un format entre *single* et album. Il contient entre deux et sept pistes (huit pistes étant le minimum pour qu'un album soit considéré comme tel).

Vers	Piste d'apparition	Piste introduite
I remember you was conflicted Misusing your influence	« King Kunta »	« Institutionalized »
Sometimes I did the same Abusing my power, full of resentment Resentment that turned into a deep depression Found myself screaming in the hotel room	« These Walls »	« u »
I didn't wanna self destruct The evils of Lucy was all around me So I went running for answers	« Alright »	« For Sale? (Interlude) »
Until I came home	« For Sale? (Interlude) »	« Momma »
But that didn't stop survivor's guilt Going back and forth trying to convince myself the stripes I earned Or maybe how A-1 my foundation was But while my loved ones was fighting the continuous war back in the city I was entering a new one	« Hood Politics »	« How Much A Dollar Cost »
A war that was based on apartheid and discrimination Made me wanna go back to the city and tell the homies what I learned The word was respect Just because you wore a different gang color than mine's Doesn't mean I can't respect you as a black man Forgetting all the pain and hurt we caused each other in these streets If I respect you, we unify and stop the enemy from killing us But I don't know, I'm no mortal man Maybe I'm just another nigga	« Mortal Man »	

**Figure 11 :** Apparition des vers par piste.

intitulés « *untitled* » suivi de leur numéro de piste et de leur date d'enregistrement. Dans *DAMN.*, tous les titres, à l'instar de celui de l'album, sont des mots uniques, écrits en majuscule et achevés d'un point. *To Pimp a Butterfly*, lui, est construit en parallèle avec un poème que Kendrick Lamar consacre à Chad Keaton, petit frère d'un de ses amis, tué lors d'un *drive-by shooting* à Compton<sup>5</sup>. Les parties de ce poème apparaissent à la fin d'un morceau pour introduire le suivant. Chaque fois, il est récité depuis le début et une nouvelle partie est ajoutée à chaque occurrence. Les morceaux ont un rapport avec les vers qui les introduisent (voir Figure 11) et peuvent être appuyés par une *mise en scène phonographique*<sup>6</sup> comme le cri au début de « u » faisant suite au vers « Me retrouver à crier dans la chambre d'hôtel ». Cela instaure un système d'*intro* et d'*outro* pour chacun des morceaux.

<sup>5</sup> Marcus J. Moore, *The Butterfly Effect: How Kendrick Lamar Ignited the Soul of Black America*, New York : Atria Books, 2020, p. 20.

<sup>6</sup> Serge Lacasse, « Stratégies narratives dans Stan d'Eminem : le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique », *Protée*, 34/2-3, 2006, p.13.

Comme nous avons pu le voir plus tôt, plusieurs chercheurs se sont penché sur la complexité de la narration dans *To Pimp a Butterfly*. Parmi eux, Jacqueline Fortier a analysé les différentes modifications que Kendrick Lamar applique à sa voix pour appuyer ses propos. C'est pourquoi le peu d'analyse que nous ferons du *flow* dans ce mémoire se concentrera sur son aspect purement musical et sur son rapport à la production.



## CHAPITRE 2 : ANALYSE DE *TO PIMPA BUTTERFLY*

### 1 - Faire l'analyse du rap

#### 2.1.1 Le *flow*

L'analyse contemporaine du *flow* s'est principalement normalisée autour des travaux d'Adam Krims puis de Kyle Adams. Krims se penche sur la question dès l'année 2000 et commence par définir trois catégories pour le *flow* : « chanté », « discursif » et « percussif<sup>1</sup> » (aujourd'hui, étant donné l'évolution du rap et sa diversification, il est nécessaire de relativiser cette catégorisation et d'envisager que des *flows* transcendent ces limites). Ces catégories seront assimilées et approfondies par Adams en 2009 qui lui, séparera les techniques du *flow* en deux groupes. D'abord les techniques « métriques », le placement des rimes et syllabes accentuées, le degré de correspondance entre les unités syntaxiques et métriques et le nombre de syllabes par temps, puis les techniques « d'articulation<sup>2</sup> », le degré de *legato* ou de *staccato* utilisé, celui de l'articulation des consonnes et l'avance ou le retard d'une syllabe par rapport au temps. Ces deux typologies sont les fondements de l'analyse du *flow*.

#### Notation du *flow*

Dans le même article, Adams va mettre au point une notation du *flow* qui reste encore aujourd'hui la plus utilisée (jusqu'alors, on représentait le *flow* à l'aide d'une partition,

1	x	y	z	2	x	y	z	3	x	y	z	4	x	y	z
1	BAS-	ket-	ball		IS		my	FAV-		'rite	sport				I
2	LIKE	the	way	they	drib-	ble	up	and	DOWN	the	court			just	like
3		I'm		the	KING	on		the	MIC-	ro-	phone			so	is
4	DOC-		tor	J		and		MO-		ses		Ma-	lone		I
5	LIKE		slam		DUNKS		('n)	TAKE		it	to	the	hoop		my
6	FAV-		'rite	play		is		the	AL-		ley	oop		I	like the
7	PICK	and		ROLL		I	like	the	GIVE	and		GO		'cause	it's
8	BAS-		ket-	ball		(a)	Mis-	ter	KUR-	tis		Blow			

Figure 12 : Représentation du *flow* de Kurtis Blow dans « Basketball » par Kyle Adams, m. 1-8.

<sup>1</sup> Traduit de « *sung* », « *speech-effusive* » et « *percussion-effusive* ». Adam Krims, *Rap Music and the Poetics of Identify*, Cambridge : Cambridge University Press, 2000.

<sup>2</sup> Traduit de « *metrical techniques* » et « *articulative techniques* ». Kyle Adams, « On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music », *Music Theory Online (MTO)*, 15/5, 2009.

comme le faisait par exemple Robert Walser<sup>3</sup>). Cette notation mets en évidence les techniques métriques, avec les syllabes accentuées en gras et les rimes correspondantes en couleur, selon leur place dans la mesure (voir Figure 12). Les techniques d'articulation, que même la partition ne peut faire apparaître précisément, restent encore décrites sans support instauré, même si certains musicologues proposent des solutions pour pallier ce manque.

John J. Mattessich, lui, s'intéresse à l'agencement du *flow* sur l'instrumentale. À partir de trois morceaux d'ailleurs issus de *To Pimp a Butterfly*, il en a constitué une échelle dont il nomme les extrêmes « rapport dérivatif » et « rapport génératif<sup>4</sup> » — du *flow* avec l'instrumentale. Un *flow* dérivatif sera aligné sur l'instrumentale alors qu'un *flow* génératif suivra un schéma indépendant de celle-ci. Étant donné que dans ce second cas, le *flow* ne suit pas un découpage régulier du temps, il élabore une nouvelle représentation inspirée de celle d'Adams (voir Figure 13) où il accorde ici les syllabes selon leur placement vis à vis du *beat*. Toutefois, le reste des syllabes est placé approximativement et dans le cas d'un *flow* totalement génératif, comme il l'illustre par « For Free? (Interlude) » dans son article, cette représentation dévoile quelques limites.

Pour permettre l'ébauche des techniques d'articulation, seul le diagramme semble adéquat. Olivier Migliore dans son analyse de la prosodie musicale utilise par exemple le phonogramme<sup>5</sup> et détaille dans un article une méthode pour parvenir à une représentation

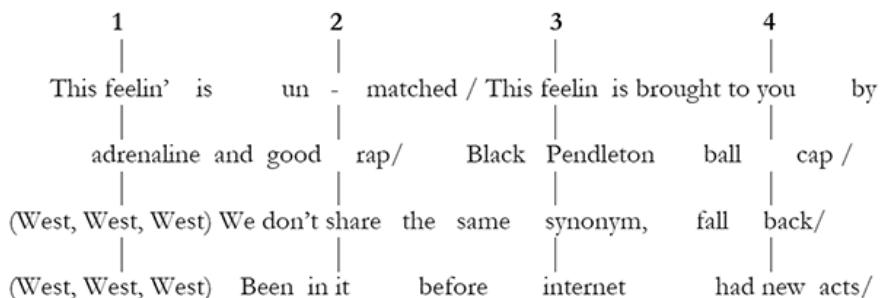


Figure 13 : Représentation du *flow* de Kendrick Lamar dans « Momma » par John J. Mattessich, m. 1-8.

<sup>3</sup> Robert Walser, « Rhythm, rhyme, and rhetoric in the music of Public Enemy », *Ethnomusicology*, 39/2, University of California at Los Angeles, 1995, p. 193-217.

<sup>4</sup> Traduit de « *derivative* » et « *generative* ». John J. Mattessich, « This Flow Ain't Free: Generative Elements in Kendrick Lamar's *To Pimp a Butterfly* », *Music Theory Online (MTO)*, 25/1, 2019.

<sup>5</sup> Olivier Migliore, *Analyser la prosodie musicale du punk, du rap et du reggae français (1977-1992) à l'aide de l'outil informatique*, thèse de doctorat, sous la direction d'Yvan Nommick, Université Paul-Valéry Montpellier, 2016.

objective du rythme<sup>6</sup>. À l'aide de diverses logiciels, il obtient une partition rythmique faisant apparaître un relevé détaché de l'interprétation du musicologue. Jacqueline Fortier, qui étudie la diversité des *flows* de Kendrick Lamar, utilise quant à elle le spectrogramme<sup>7</sup>. Bien que ces représentations soit les plus proches de l'exactitude et les plus adaptées dans ces contextes, leur lecture est rendue difficile par le manque de repères. Leur quête d'objectivité empêche certes l'analyste de mal interpréter un élément musical, mais elle rend surtout difficile un regard humain averti sur d'éventuelles répétitions, *signifyings, etc...*

Cette multiplicité des notations dans l'analyse du rap et leurs imperfections empêche souvent la comparaison simultanée de deux paramètres. De plus, la plupart de ces notations exclut, comme s'il était conventionnel, toute représentation de la hauteur. Pourtant, même si le rap est un de ces exemples qui prouve l'importance première du rythme sur l'harmonie et si la hauteur y revêt un rôle bien moindre que dans la chanson, elle explique tout de même bon nombre de choses, en particulier pour le *flow* chanté mais aussi pour le *flow* percussif. La parole y est certes dans le rythme et non dans la mélodie mais le rap est un « chanté-parlé », et son nuancement de la hauteur n'est pas simplement dû à l'exagération des accents du « parlé » et la prosodie mais bien à un choix esthétique. Oliver Kautny, dans son article « *Lyrics and Flow in Rap Music*<sup>8</sup> », est un des rares musicologues qui intègre à ses relevés le

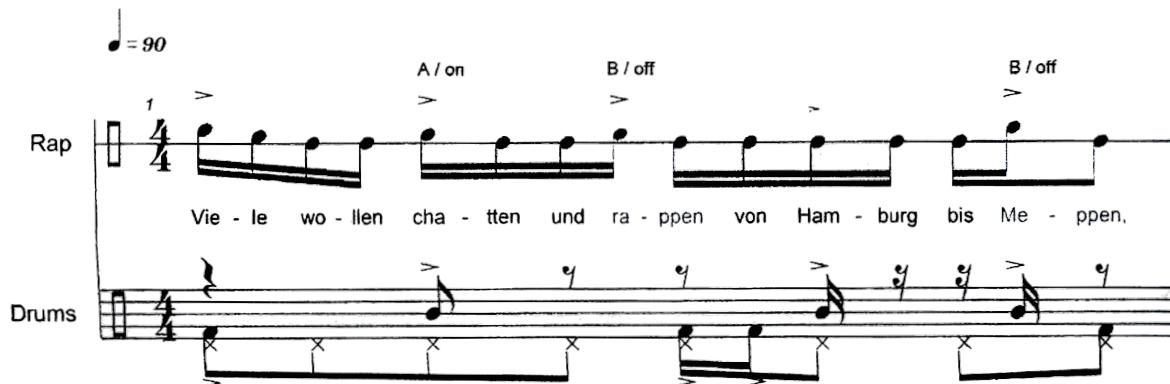


Figure 14 : Représentation du rap d'Absolute Beginner dans « Hammerhart » par Oliver Kautny, m. 1.

<sup>6</sup> Olivier Migliore & Nicolas Obin & Jean Bresson, « Outils et méthodes de transcription pour l'analyse de l'interprétation vocale dans le rap : l'exemple d'*IAM concept* », en ligne, Musimédiane, 11/4, 2019, consulté le 7 déc. 2021.

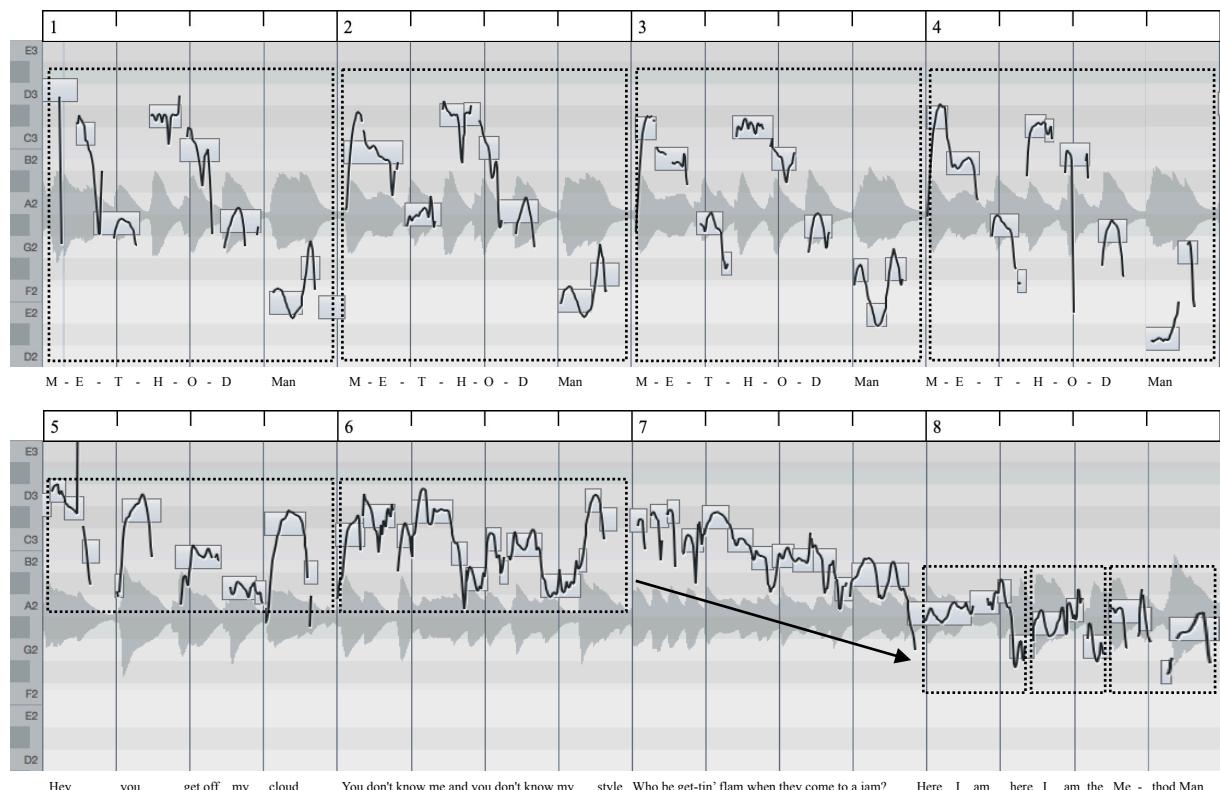
<sup>7</sup> Jacqueline Fortier, *Les modifications vocales de Kendrick Lamar dans l'album To Pimp a Butterfly et leur apport au texte*, mémoire de master, sous la direction de Serge Lacasse, Université de Laval (Québec), 2019.

<sup>8</sup> Oliver Kautny, « *Lyrics and flow in rap music* », *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, Cambridge University Press, 2015, p. 101-117.

paramètre de la hauteur (voir Figure 14). Il remarque dans son analyse que le rappeur alterne entre trois hauteurs qu'il fait apparaître en éloignant plus ou moins la tête de note de la ligne selon trois positions distinctes. Sa représentation reste tout de même imprécise, c'est pourquoi nous nous sommes intéressé à l'outil « *pitch & warp* » dans le logiciel de production musicale Cubase Pro.

### ***Pitch & warp***

Comme exemple, voici une représentation *pitch & warp* obtenue à partir du logiciel Cubase Pro du début du rap de « *Method Man*<sup>9</sup> », isolé de l'instrumentale<sup>10</sup>, par le rappeur éponyme du Wu-Tang Clan (voir Figure 15) — dont le *flow* joue particulièrement avec les hauteurs. Elle fait apparaître distinctement et sans entrer dans une analyse poussée, la construction du *flow*, avec certes, quelques aberrations reconnaissables dues à l'imperfection du logiciel ou à la mauvaise qualité de l'enregistrement. Au premier coup d'œil, on peut voir



**Figure 15 :** Représentation *pitch & warp* du *flow* de Method Man dans « *Method Man* », m. 1-8.

<sup>9</sup> Wu-Tang Clan, « *Method Man* », (5'50), *Enter the Wu-Tang (36 Chambers)*, New York : Loud & Columbia, 1993.

<sup>10</sup> La séparation de la voix et de l'instrumentale a été réalisée sur le logiciel LALAL.AI [<https://www.lalal.ai/fr/>].

des schémas complexes de hauteurs répétés (encadrés en pointillés) comme « *M-E-T-H-O-D Man* » (m. 1-4) ou « *Here I am, here I am, the Method Man* » (m. 8) et une chute progressive (flèche) sur « *Who be gettin' flam when they come to a jam?* ». On remarque, que les rimes pauvres, voire relatives, comme celle de « *cloud* » avec « *style* » (m. 5-6) sont enrichies par la correspondance de leurs hauteurs ou du schéma qui les précèdent.

Cette représentation est légitime puisqu'utilisée dans la post-production du rap par les ingénieurs de mixage pour ajuster ce qu'on appelle l'« *autotune* ». Kyle Adams déclarait dans « *Aspect of the Music, Text Relationship in Rap*<sup>11</sup> » : « [...] depuis que la musique dans le rap est composée avant que le texte ne soit écrit, nous devons changer notre sujet d'analyse pour déterminer non pas comment la musique supporte le texte mais comment le texte supporte la musique.<sup>12</sup> ». Hors, depuis la fin des années 1990, la post-production est devenu incontournable dans l'élaboration d'un morceau. Comme nous le verrons, les producteurs réajustent l'instrumentale pour justement soutenir le rappeur et son texte. C'est pourquoi il nous faut envisager que cette affirmation ne soit désormais plus en vigueur.

La représentation des logiciels de production musicale, notamment le *piano roll*, a déjà été utilisée par Marc Chemillier dans son analyse de l'electro<sup>13</sup>. La représentation *pitch & warp*, elle, permet d'analyser simultanément deux techniques d'articulation peu prises en compte habituellement : l'avance ou le retard d'une syllabe par rapport au temps et les variations de hauteur. De plus, son axe des abscisses indiquant le temps de façon linéaire la rend superposable à d'autres représentations similaires comme le *piano roll* ou le phonogramme et permet d'étudier des agencements notables entre le flow et l'instrumentale. Étant réalisée par ordinateur, elle retire aussi toute part d'interprétation du rythme de la part du musicologue.

---

<sup>11</sup> Kyle Adams, « *Aspect of the Music, Text Relationship in Rap* », *Music Theory Online (MTO)*, 14/2, 2008.

<sup>12</sup> Traduit de « [...] since the music in rap is composed before the text is written, we must change our analytical focus to examine not how the music supports the text, but how the text supports the music. ». *Ibid.*, p. 1.

<sup>13</sup> Marc Chemillier, « Variation versus bouclage, L'improvisation est-elle soluble dans l'électro ? », *Écrire comme composer : le rôle des diagrammes*, Sampzon : Delatour, 2020, p. 77-90.

## 2.1.2 Samples et production

L’élaboration d’une instrumentale se fait par *layering*, la superposition de *layers* ou « couches » ou comme nous les appelleront, de « cellules » de différentes natures. Avec la généralisation des techniques de production dans les années 2000, trois types de cellules, différenciées par leur origine — et donc leur traitement —, se sont instaurés et peuvent être superposées dans un logiciel : les cellules enregistrées, les cellules VST (Virtual Studio Technology) et les samples. La première regroupe la voix, les parties jouées par des instruments réels et les bruitages, dans le seul cas où ceux-ci ne sont pas samplés mais bien enregistrés pour cette instrumentale. Les cellules VST regroupent quant à elles les parties jouées par un instrument virtuel. Elles concernent donc les *G-funk whistles* dont nous parlions plus tôt mais aussi la plupart des parties de batterie. Enfin, les cellules intègrent la catégorie des samples à partir du moment où elles sont issues d’une autre construction sonore. Cela peut-être un morceau de musique mais aussi l’enregistrement d’un discours, la bande son d’un film, *etc...*

### Classification des samples

Les samples, dont Maxence Déon a démontré la portée esthétique<sup>1</sup>, sont d’abord classés selon leur *complexité* ; c’est à dire selon le degré de modifications, la complexité du traitement, qu’ils ont subi avant d’être utilisés<sup>2</sup>. Un sample simple, réalisé par *piggy-back sampling* par exemple, sera court et peu modifié, ou même immaculé. Les samples complexes, à l’inverse peuvent rendre leur origine méconnaissable par un grand nombre de modifications. Dans l’histoire du rap, après que le *sampling* fut limité par les droits d’auteur, ce procédé a notamment permis aux *beatmakers* d’occulter l’origine de leur sample. Les modifications les plus courantes sont l’accélération ou la décélération — entraînant en plus du rythme, une modification proportionnelle de la hauteur (par la fréquence) et du timbre (par l’attaque) —, la coupe, le collage et les différents effets comme la distorsion, la réverbération ou le *reverse*.

---

<sup>1</sup> Maxence Déon, « L’échantillonnage comme choix esthétique. L’exemple du rap », *Volume!*, 8/1, 2011, p. 277-301.

<sup>2</sup> Brice Miclet, *Sample ! Aux origines du son Hip-Hop*, Marseille : Le Mot et le Reste, 2018.

On distingue aussi les samples principaux des samples ponctuels. Le sample principal est traditionnellement répété tout au long du morceau quand le sample ponctuel ne se permet qu'une intervention occasionnelle. Ce dernier peut tout de même être répété s'il apparaît dans un refrain par exemple. Enfin, nous parlerons de sample originel, pour désigner l'extrait d'un enregistrement, encore vierge de transformations, puis de sample transformé.

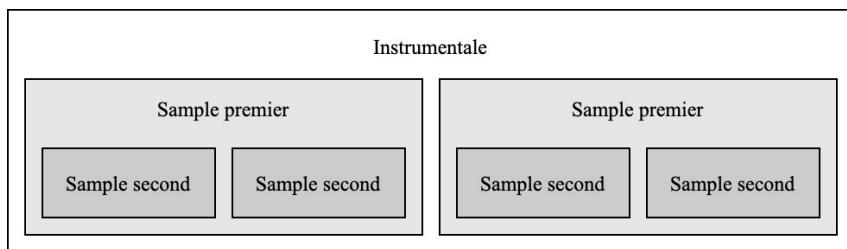
## Enjeux et limites de la notation

La première étape du *sampling* est l'isolement d'un fragment de son et doit être pensé comme telle puisqu'il en est ainsi pour les *beatmakers*. Une représentation par la partition du contenu musical de ce fragment n'est légitime que si son rythme est aligné sur le *beat* ou que ses hauteurs suivent un tempérament commun à l'ensemble du morceau. De plus, si ce sample est issu de la transformation d'un sample originel, sa transcription par la partition ne représente que la perception de la musique et non sa pensée. Aussi, les éléments qui composent une instrumentale sont pensés par les *beatmakers* comme un tout. Ils parlent d'un « son » pour la désigner dans son entièreté. Pour justifier l'emploi d'une nouvelle représentation du *merry-go-round* dans son analyse — une technique à l'origine du *sampling* dont nous parlerons plus en détail dans notre deuxième point (voir Chapitre 2.2.1) —, Loren Kajikawa explique :

« Il y a deux bonnes raisons à cette approche. Premièrement, cette méthode empêche l'abstraction de parties individuelles d'un tout qui, dans le monde du DJ n'ont jamais existé en tant qu'entités séparées. Faire la distinction entre des lignes musicales individuelles ou des instruments, comme dans une partition, masquerait le fait que les sons que nous entendons proviennent de la manipulation de deux copies d'un seul enregistrement. En se concentrant sur l'utilisation par Flash de *breaks* particuliers plutôt que de transcrire les lignes individuelles qui peuvent en être abstraites, cette méthode de transcription attire l'attention sur les priorités musicales, c'est-à-dire expressives, du DJ. Une deuxième raison, étroitement liée à la première, est que cela prépare également les futures analyses des chansons de rap. Parce que les DJ et leurs techniques ont continué à jouer un rôle important dans le développement du son du rap, se concentrant sur les *breaks* — qu'ils soient joués directement à partir

de disques, interpolés par bandes en studio, programmés dans des boîtes à rythmes électroniques ou échantillonnés numériquement — peut offrir un aperçu de l'évolution formelle du rap.<sup>3</sup> »

Cette conception a pu être influencée par la proximité qu'entretient le rap avec la technologie ; une fois que le montage de l'instrumentale est figé par sa gravure sur disque, ou par son export vers un fichier son, il recouvre alors le même format que les samples qui le composent et constitue à son tour une matière exploitable. Cela se retrouve aussi à l'échelle du sample ; les samples principaux, essentiellement, sont dans la plupart des cas le schéma répété de plusieurs samples. On peut donc élaborer une hiérarchisation des samples et de l'instrumentale où cette dernière ne serait simplement que l'ultime étape du montage (voir Figure 16).



**Figure 16 :** Schéma de la hiérarchisation des samples et de l'instrumentale.

Nous utiliserons dans ce mémoire, pour montrer l'agencement des différents samples d'un morceau, une notation inspirée de celle de Loren Kajikawa dans *Sounding Race in Rap Songs*, qui représente la répétition du *break* sous la forme de cellules. Nous l'adaptons ici au sample.

### Exemple

Pour illustrer cette notation nous prendrons l'exemple de « Shook Ones Part II<sup>4</sup> » du duo de rappeurs Mobb Deep. Ce morceau présente un sample principal complexe exemplaire

<sup>3</sup> Traduit de « *There are two good reasons for this approach. First, this method prevents the abstraction of individual parts from a whole that in the world of the DJ never existed as separate entities. To distinguish between individual musical lines or instruments, as in a musical score, would disguise the fact that the sounds we hear come from the manipulation of two copies of a single record. By focusing on Flash's use of particular breaks rather than transcribing the individual lines that can be abstracted from them, this method of transcription calls attention to the musical, which is to say expressive, priorities of the DJ. A second reason, closely aligned with the first, is that doing so also sets up future analyses of rap songs. Because DJs and DJ techniques continued to play an important part in the development of rap's sound, focusing on the breaks—whether played directly from LPs, interpolated by studio bands, programmed into electronic drum machines, or digitally sampled—can offer insight into rap's formal evolution.* » Loren Kajikawa, *Sounding Race in Rap Songs*, University of California Press, 2015, p. 27-28.

<sup>4</sup> Mobb Deep, « Shook Ones Part II », (5'26), *The Infamous*, New York : Loud & RCA & BMG, 1995.

puisque son origine n'a été découverte qu'en 2011<sup>5</sup>. Il s'agit du morceau « Jessica<sup>6</sup> » d'Herbie Hancock, et plus particulièrement de ses quelques premières mesures de piano seul. Herbie y introduit son morceau par des arpèges au débit régulier que nous représenterons donc volontairement sans indication de mesure (voir Figure 17). Havoc, producteur de l'Instrumentale et membre du duo, sélectionne de cette introduction les cinq notes encadrées (t. 10-14) qui formeront son sample originel. À partir de là, il élabore deux cellules distinctes (samples A et B) puis les réunit pour obtenir son sample principal (voir Figure 18). Afin de conserver la division du sample originel en cinq notes, qui s'avèreront importantes à la fin du

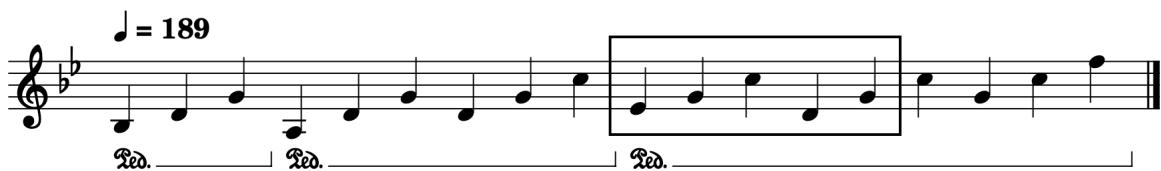


Figure 17 : Relevé du début de « Jessica » par Herbie Hancock.

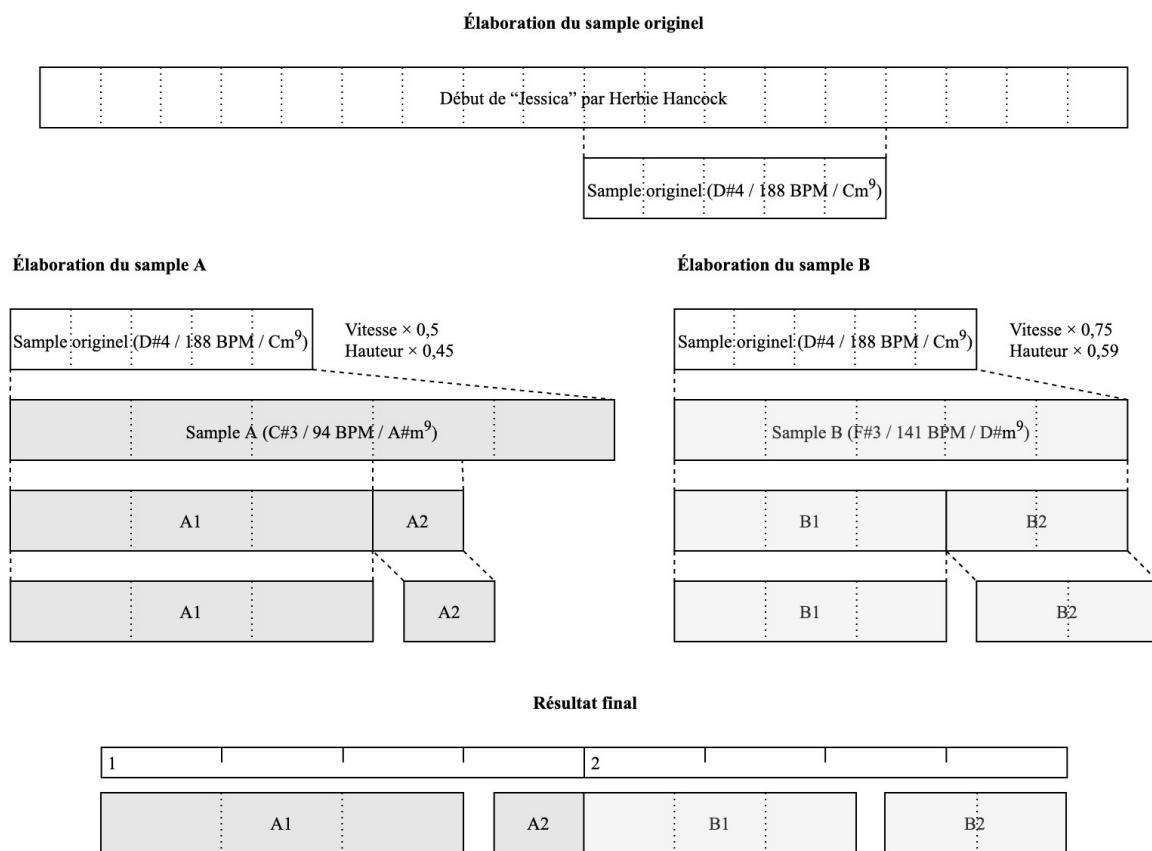


Figure 18 : Schéma de l'élaboration du sample principal dans « Shook Ones Part II » de Mobb Deep.

<sup>5</sup> Brice Miclet, *Sample ! Aux origines du son Hip-Hop*, op. cit.

<sup>6</sup> Herbie Hancock, « Jessica », (4'13), *Fat Albert Rotunda*, New York : Warner Music, 1969.

processus, les cellules des samples seront divisée en conséquence par des pointillés. Ces pointillés marqueront, sur ce schéma et sur ceux de notre analyse, les changements de note ou d'accord. De plus, les caractéristiques des samples telles que la hauteur de départ, le nombre de BPM et la couleur de l'arpège (ou l'accord, dans les cas futurs) entendue seront précisés au long des transformations qui les affectent. Le schéma représente le temps de façon linéaire sur l'axe horizontal.

Cet exemple montre un usage particulier de la décélération pour obtenir deux rythmes distincts mais proportionnels et confirme que les hauteurs ont été retouchées, puisqu'elles ne subissent pas la même décélération que le rythme. On peut aussi en déduire, étant donné la simplicité du sample originel (cinq notes au rythme régulier) et le fait que Havoc ne joue pas simplement ces notes au clavier, que le choix du sample est véritablement esthétique et que sa réalisation s'est probablement faite par « sculptage » après écoute, comme c'est souvent le cas dans le cadre du *crate digging*.

### 2.1.3 Analyser *To Pimp a Butterfly*

Si nous nous sommes attardés sur la question de la notation du *flow* et des samples dans le rap, c'est parce que notre analyse de *To Pimp a Butterfly* va se concentrer sur l'influence et le mélange de différents genres musicaux. Dans nos démonstrations, nous jouerons donc sur différentes notations, non seulement pour montrer la nature d'un élément musical, mais aussi sa construction et sa pensée.

Pour reprendre notre formule précédemment exposée, *To Pimp a Butterfly* utilise principalement la méthode ontologique de fusion du rap (voir Chapitre 1.1.2) de manière cependant beaucoup plus subtile que les producteurs de l'époque du jazz rap. Comme le faisait Guru, Kendrick Lamar collabore avec d'éminents représentants de la scène jazz actuelle de Los Angeles. Parmi eux se trouve Terrace Martin, à la fois saxophoniste très reconnu dans la sphère jazz, mais aussi rappeur et producteur. Crédité sur treize des seize morceaux qui composent *To Pimp a Butterfly*, il y fait office de « ministre du jazz » au sein de l'équipe déjà constituée de Top Dawg Entertainment : Soundwave à la production et Mixed by Ali au mixage. C'est son implication dans l'écriture et la production (il est aussi crédité comme musicien) qui complexifie la fusion dans l'album. Dans les morceau de jazz rap ou de jazz fusion, les musiciens jouaient simplement sur un *beat* hip-hop et apportaient certes une esthétique nouvelle mais sans transformer jusqu'à l'essence du rap. La contribution de Terrace Martin, s'opérant plus en amont dans l'élaboration des morceaux, met en évidence les similitudes listées dans notre précédent chapitre entre rap et jazz. Si l'on s'attache au véritable sens d'une « fusion », alors l'on pourrait dire que le jazz rap — et le jazz fusion — ne relevaient alors que de la « rencontre ».

À l'inverse des *jazzmen* invités sur *Jazzmatazz*, ceux de *To Pimp a Butterfly* sont très au fait des techniques du rap et ont déjà collaboré avec des producteurs. La plupart sont issus du même collectif de West Coast Get Down. C'est le cas de Miles Mosley, Kamasi Washington, Thundercat, Ronald Bruner Jr., Ryan Porter, mais aussi Terrace Martin, même si ce n'est qu'à quelques occasions. À l'instar de Black Hippy, ce collectif n'a sortit aucun album en son nom mais ses membres s'accompagnent, s'invitent et composent les uns pour les autres. Tous sont originaires de Los Angeles et leur implication dans le développement de la scène jazz locale a réellement donné un souffle nouveau au genre centenaire. C'est

notamment par sa fusion avec d'autres genres comme le funk ou dans notre cas, le rap, que West Coast Get Down ravive l'intérêt populaire pour le jazz.

Notre analyse se déroulera de la façon suivante : nous analyserons les cas particuliers de morceaux où l'influence du jazz (et du funk) a un impact unique sur la production. Ces cas seront séparés en deux catégories : d'abord les techniques du rap fondamentalement déformées par cette influence, puis les techniques du jazz imitées par les producteurs de l'album. Nous aborderons ensuite l'impact général que la collaboration avec West Coast Get Down a pu avoir sur la musique de *To Pimp a Butterfly*.

## 2 - Du producteur au musicien, du sample au standard

### 2.2.1 *Breaks* et *samples*

#### Le *breaking*

Depuis l'avènement de l'informatique, et des logiciels de production musicale facilitant la composition des parties de percussions, les *breaks* sont bien moins courants. Avec des genres modernes comme la trap ou la drill faisant appel à des parties rythmiques essentiellement électroniques, il est plutôt rare aujourd'hui d'entendre cette ancienne technique dans sa forme la plus simple : une partie de percussions seules extraite d'un autre morceau. C'est pourtant la technique de *DJing* à l'origine même de l'esthétique musicale hip-hop. Il est donc remarquable que trois morceaux dans *To Pimp a Butterfly* soit basés sur des *breaks*.

Le premier, « Mortal Man », en l'occurrence le dernier de l'album, sample la partie de percussions sur « I No Get Eye For Back<sup>1</sup> » de Houston Person, une reprise du morceau éponyme de Fela Kuti. Seules les trois premières secondes de l'enregistrement sont bouclées sur l'ensemble du morceau « Mortal Man » (nous faisons ici la distinction entre le morceau et son phonogramme qui lui, comprend aussi la reconstitution de l'entretien avec 2Pac clôturant l'album). Le tempo et les trois notes de cloches, dont les hauteurs sont déterminées, nous permettent d'affirmer que l'extrait n'a subit aucune transformation et demeure comme suit (« Baguette » signifie un coup de baguette sur le côté de la caisse claire) :

Mesure	1											
Temps	1			2			3			4		
Cloches	F#				B			E				
Baguette	X		X		X		X		X		X	X
Caisse claire				X	X					X	X	
Grosse caisse	X						X	X				

Figure 19 : Transcription du *break* de « Mortal Man » issu de « I No Get Eye For Back ».

En plus d'employer rigoureusement une technique passée du rap, le choix de ce sample n'est pas anodin. C'est la reprise par un *jazzman* d'un morceau typique d'afrobeat. Si

<sup>1</sup> Houston Person, « I No Get Eye For Back », (11'27), *Harmony*, Chicago : Mercury, 1977.

ce *break* est très reconnaissable par ses sons de cloches, ce n'est que rarement le cas. La plupart du temps, les sons de batterie qui composent un *break* ne sont pas très variés : grosse caisse, caisse claire, charleston (ouvert ou fermé) et cymbale. Qui plus est, étant donné qu'ils sont souvent issus du répertoire funk, leur agencement reste très normé (charleston sur chaque temps, grosse caisse sur certains temps forts, syncopes récurrentes, *etc...*). Dans le cas où un *break* est rejoué par un instrument, qu'il soit réel ou virtuel, sa parenté est alors confuse. C'est pourquoi leur origine n'est pas toujours créditée. Dans les deux prochains exemples, l'affiliation du *break* à un morceau n'a été observée que par la communauté du site WhoSampled<sup>2</sup>, qui recense justement les samples mais aussi les citations verbales, dans un grand nombre de morceaux de musique populaires. Ce dernier ne constitue donc pas une source sûre pour déterminer son origine.

Les deux *breaks* supposés sont ceux de « You Ain't Gotta Lie (Momma Said) » (dont le nom est librement inspiré d'un morceau d'Ice Cube<sup>3</sup>), qui serait extrait de « You're Getting A Little Too Smart<sup>4</sup> » des Detroit Emeralds (voir Figure 20), et celui de « The Blacker The Berry », extrait de « It's Your Thing<sup>5</sup> » des Cold Grits (voir Figures 21-22). Cette fois les *breaks* sont rejoués par ce qui semble être des batteries réelles. Les crédits de l'album mentionnent pour les deux morceaux « percussions par Terrance Dopson<sup>6</sup> », leader de l'important collectif de producteurs 1500 or Nothin' incluant James Fauntleroy, lui aussi crédité sur d'autres morceaux de *To Pimp a Butterfly*. Les sons des batteries en question sont différents de ceux des morceaux d'origine et les nombreuses couches qui leurs sont superposées empêchent la comparaison précise des répétitions de la boucle. Nous ignorons donc si ces parties de batteries sont enregistrées en continu ou si elles sont la répétition d'une simple cellule enregistrée. Toutefois, deux indices supplémentaires nous permettent d'en savoir plus sur l'origine du *break* dans « The Blacker The Berry ». D'abord « It's Your Thing » est la reprise d'un morceau des Isley Brothers. Ce groupe « typique » de funk, passé par le doo-bop et la Motown, est très apprécié par les parents de Kendrick Lamar dans les

---

<sup>2</sup> WhoSampled, site internet, consulté le 8 fév. 2022.

<sup>3</sup> Ice Cube, « You Ain't Got Lie (Ta Kick It) », (4'06), *War and Peace - Volume 2 (The Peace Disc)*, Londres : Priority, 2000.

<sup>4</sup> The Detroit Emeralds, « You're Getting A Little Too Smart », (3'21), single, Detroit : Westbound 213, 1973.

<sup>5</sup> Cold Grits, « It's Your Thing », (2'49), single, New York : ATCO, 1969.

<sup>6</sup> Traduit de « *percussion by Terrance Dopson* ». *To Pimp a Butterfly*, livret d'album, 2015.

Mesure	1											
Temps	1			2			3			4		
Charleston ouvert						X						
Charleston fermé	X		X	X			X		X	X		X
Caisse claire				X						X		
Grosse caisse	X					X						X

**Figure 20 :** Transcription du *break* de « You Ain't Gotta Lie (Momma Said) » peut-être issu de « You're Getting A Little Too Smart ».

Mesure	3											
Temps	1			2			3			4		
Cymbale	X											
Charleston ouvert			X						X			
Charleston fermé	X			X		X		X		X		X
Caisse claire				X						X		
Grosse caisse	X				X		X		X	X		X

Mesure	4											
Temps	1			2			3			4		
Charleston ouvert									X			
Charleston fermé	X		X		X		X	X		X		X
Caisse claire				X						X		
Grosse caisse	X		X		X		X	X		X		X

**Figure 21 :** Transcription de la partie de batterie dans « It's Your Thing », m. 3-4.

Mesure	3											
Temps	1			2			3			4		
Charleston ouvert												
Charleston fermé	X		X		X		X	X	X		X	
Caisse claire				X						X		
Grosse caisse	X		X				X	X		X		X

Mesure	4											
Temps	1			2			3			4		
Charleston ouvert									X			
Charleston fermé	X		X		X		X	X	X		X	
Caisse claire				X						X		
Grosse caisse	X		X				X	X		X		X

**Figure 22 :** Transcription de la partie de batterie dans « The Backer The Berry », m. 3-4.

années 1970<sup>7</sup> à tel point que ce dernier invite son chanteur Ronald Isley à collaborer sur « i », morceau qui fait partie de notre corpus (voir Chapitre 2.2.3). De plus, les crédits de « The Blacker The Berry » mentionnent Ronald Bruner Jr. à la batterie. Batteur de jazz, soul, funk et même hip-hop (il a déjà collaboré avec Flying Lotus<sup>8</sup>), il n'est autre que le frère de Thundercat et fait avec lui partie intégrante de West Coast Get Down. Il y a donc fort à penser que dans ce second cas, le *break* est en effet samplé depuis « It's Your Thing » puis rejoué par Ronald Bruner Jr., que ce soit tout au long du morceau ou sur un simple *layer* mit en boucle.

### ***Merry-go-round***

Lors des *block parties* dans le Bronx des années 1970, les *breaks* devaient être répétés manuellement. Pour ce faire, les DJs utilisaient une technique spécifique appelée « *merry-go-round*<sup>9</sup> » : à l'aide de platines vinyles, ils alternaient entre deux enregistrements du même *break* en remontant l'un pendant la lecture de l'autre. Dans notre corpus, le morceau « Institutionalized » utilise le même procédé dans la structure de son instrumentale. La boucle dans ce morceau est longue de huit mesures, mais les répétitions au sein même de cette boucle sont caractéristiques du *merry-go-round*. Pourtant, aucun *break* n'est ici à déclarer. La construction la plus plausible de cette boucle requiert une phrase ou cellule originelle jouée *a priori* par des musiciens (voir Figure 23). Cette cellule de quatre mesures est répétée de façon à ce que soit obtenu la boucle finale. Pour mettre en évidence le parallèle entre cette construction et la technique du *merry-go-round*, nous utilisons ci-après la représentation de cette technique par Loren Kajikawa<sup>10</sup> (voir Figure 24). Sur ce schéma, chaque cellule numérotée représente une mesure (les disques 1 et 2 sont des copies de la même cellule originelle).

Analysée de cette façon, en imaginant qu'elle ait été réalisée dans les mêmes conditions que les DJs des années 1970, l'instrumentale de « Institutionalized » révèle soit un vestige de cette ancienne technique, soit, et cela est plus probable, une « allusion stylistique<sup>11</sup> » comme l'entend Justin Williams. Il est en effet très courant dans la musique

<sup>7</sup> Nicolas Rogès, *Kendrick Lamar : De Compton à la Maison Blanche*, Marseille : Le Mot et le Reste, 2020.

<sup>8</sup> Flying Lotus, « Cold Dead », (1'34), *You're Dead!*, Londres : Warp, 2014.

<sup>9</sup> Loren Kajikawa, *Sounding Race in Rap Songs*, op. cit.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Traduit de « *stylistic allusion* ». Justin A. Williams, *Rhymin' and Stealin'*, *Musical Borrowing in Hip-Hop*, The University of Michigan Press, 2013, p. 30.

Figure 23 : Reconstitution de la cellule originelle de « Institutionalized ».

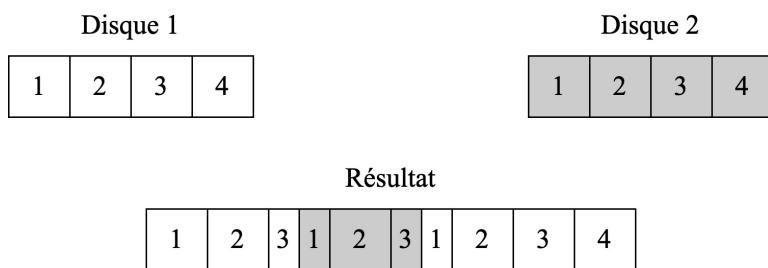


Figure 24 : Schéma de l'élaboration de la boucle principale dans « Institutionalized ».

hip-hop de faire allusion à un style intra-générique antérieur en l'imitant ou en utilisant d'anciens équipements technologiques. Ce n'est d'ailleurs pas la seule fois où l'on peut entendre ce procédé dans *To Pimp a Butterfly*. « Complexion (A Zulu Love) » contient une partie de *scratching*, technique elle aussi largement disparue et qui évoquera de façon évidente les débuts du rap à une oreille habituée. Celle-ci est performée par Pete Rock, un des *DJs* et producteurs les plus influents des années 1990 et représentant d'ailleurs le seul lien de l'album avec le mouvement jazz rap.

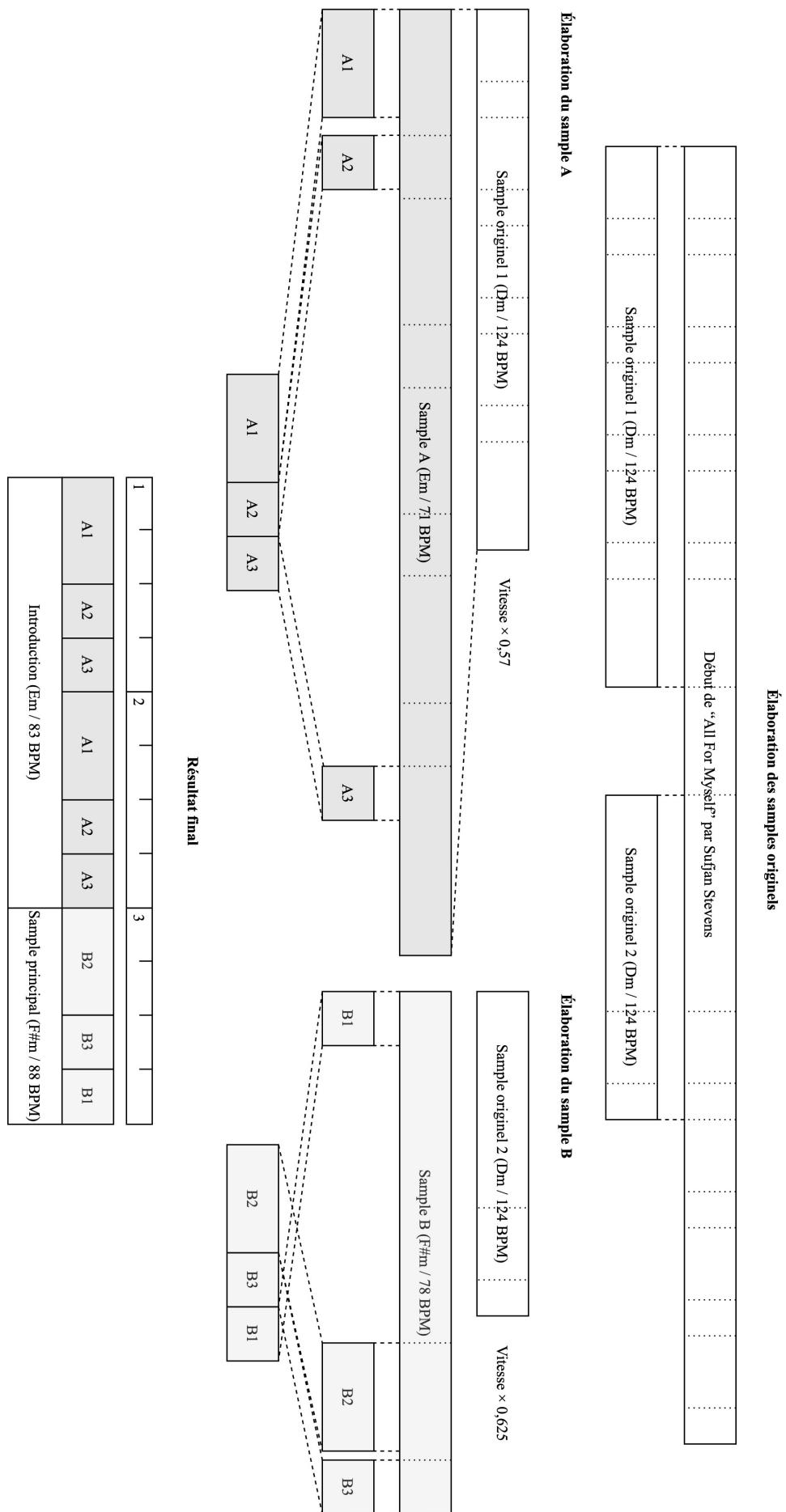
## Le *chopping*

Comme nous l'avons plusieurs fois évoqué, le *chopping* est aussi une de ces techniques ancestrales de l'élaboration d'instrumentale. Elle est utilisée par deux fois dans *To Pimp a Butterfly*. La première, sur « Hood Politics », en est un cas tout à fait classique. À partir du morceau de Sufjan Stevens « All For Myself », Soundwave et Tae Beast (une partie des Digi+Phonics) utilisent deux extraits différents pour élaborer leur sample principal et son introduction. Le premier est ralenti selon un facteur de 0,57 sans modification additionnelle de la hauteur<sup>12</sup> (voir Figure 25). L'accord entendu au début du sample passe donc de Dm à Em. À partir de ce sample secondaire, trois nouveaux extraits sont isolés puis agencés pour constituer le sample principal (il n'est cependant répété que deux fois) de l'introduction. Le second sample originel lui, voit sa vitesse réduite par 0,625. Le premier accord entendu devient donc F#m. Il est ensuite agencé de la même façon que le premier pour obtenir un *layer* d'une mesure, qui sera bouclé sur l'ensemble du morceau (la cadence qui revient toutes les huit mesures n'est quant à elle pas prise en compte dans notre schéma). Le passage de l'introduction au sample principal apparaît alors comme une modulation au ton supérieur agrémentée d'une légère augmentation de tempo.

Dans ce premier cas, le *chopping* est pour ainsi dire ordinaire ; les producteurs agissent directement sur l'enregistrement de « All For Myself ». Le second cas de *chopping* dans *To Pimp a Butterfly* est plus particulier. Il s'agit de « How Much A Dollar Cost », produit cette fois par Terrace Martin, que nous avons déjà présenté, et Josef Leimberg, trompettiste lui aussi initié à la production. Tous deux sont crédités sous le nom de « LoveDragon ». C'est leur première collaboration en tant que producteurs et le duo ne produira par la suite que quelques rares instrumentales. Le sample principal de « How Much A Dollar Cost » est supposé extrait de « Pyramid Song<sup>13</sup> » par Radiohead (encore une fois ce sample n'apparaît pas dans les crédits). Comme le montre notre schéma (voir Figure 26), le *chopping* est ici plutôt simple : l'enchaînement des accords au piano dans « Pyramid Song » est conservé mais leur rythme est modifié et leur hauteur, baissée d'un demi-ton. Cependant, le *chopping* à proprement parler n'a pas vraiment lieu d'être puisque son résultat est joué au piano par

<sup>12</sup> Cette valeur est obtenue en comparant le tempo et les hauteurs du sample avec celui et celles du morceau d'origine. Afin de vérifier nos résultats, nous recréons les transformations appliquées au sample dans le logiciel Audacity.

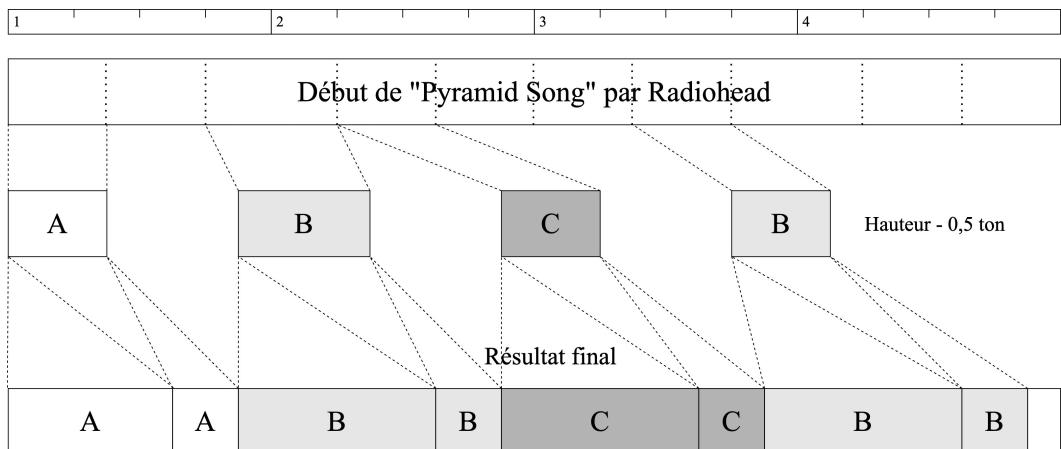
<sup>13</sup> Radiohead, « Pyramid Song », (4'49), *Amnesiac*, Londres : Parlophone, 2001.



**Figure 25 :** Schéma de l'élaboration du début du sample principal et de son introduction dans « Hood Politics ».

Terrace Martin et aucune trace de la réalité physique du morceau d'origine n'est retenue. Pourtant, les transformations qui lui sont appliquées sont en tous points semblables à celles réalisées dans notre premier exemple. Il reste cependant possible que ce résultat ne soit que celui d'un *jazzman* interprétant un motif pour lui insufflé du *groove*, mais les circonstances — les producteurs-musiciens, et le fait que ceci ne soit pas la seule technique du rap déformée dans *To Pimp a Butterfly* — nous poussent à envisager qu'il s'agit bien là d'un *chopping*.

Si le *chopping*, comme il l'était dans « Hood Politics », est par nature *autosonique*<sup>14</sup>, il semblerait qu'on ait ici à faire à un cas de *chopping allosonique*. La technique est bien la même mais elle n'est que pensée et à aucun moment réalisée dans un logiciel de production musicale (ou si ce n'est pour avoir un aperçu du résultat).



**Figure 26 :** Schéma de l'élaboration du sample principal dans « How Much A Dollar Cost ».

<sup>14</sup> Se dit d'une transformation appliquée directement à l'enregistrement du morceau. À l'inverse, une transformation sans rapport physique avec le morceau original est dite « *allosonique* ». Serge Lacasse, « Une introduction à la transphonographie », *Volume!*, 7/2, 2010, p. 31-57.

## 2.2.2 Reprise et standard

### Le cas « King Kunta »

Il va de soi que l'emprunt est un élément central dans la musique hip-hop. Toutefois la reprise d'une instrumentale est particulièrement rare. Comme nous l'avons déjà évoqué, il arrive que soit « reprises » des productions à succès à l'occasion de *battles* ou d'hommage en *live* mais ces reprises relèvent plutôt de la réutilisation d'une production finie. La reprise, comme on l'entend dans d'autres genres populaires tels que le rock ou le jazz demanderait, pour ce qui est du rap, de rejouer l'instrumentale. C'est précisément le cas dans « King Kunta ». Dans ce morceau, Soundwave reprend chacune des parties de basse, de batterie et de guitare dans « Get Nekkid<sup>1</sup> », produit par DJ Quik pour le rappeur Mausberg, lui aussi originaire de Compton et tué lors d'un *drive-by shooting* en 2000 à l'âge de 21 ans. La basse est rejouée par Thundercat et légèrement ornementée d'appoggiatures, de levées et de répétitions (voir Figures 27-28). La partie de l'instrument virtuel s'apparentant à une guitare est, elle, rejouée avec une guitare réelle (pour cet instrument les crédits mentionnent Marlon Williams et Matt Schaeffer) et à l'inverse, simplifiée<sup>2</sup>. En ce qui concerne la batterie, elle est revisitée mais conserve les mêmes appuis que celle d'origine (les « claps » sur les deuxième et quatrième temps sont remplacés par un son de caisse claire). La reprise est donc très semblable à l'originale d'autant plus que le tempo reste inchangé. Ce qui nous permet cependant d'affirmer qu'il s'agit bien là d'une reprise et non d'une sorte de *sampling allosonique* similaire à celui dans « How Much a Dollar Cost », c'est que la structure de « King Kunta » est, elle aussi, inspirée de celle de « Get Nekkid ».

Pour aborder le *layering* dans ces morceaux, nous définirons ici différents niveaux structurels. Sur le schéma ci-après (voir Figure 29), les cellules « a » représentent les plus courtes cellules répétées dans la boucle principale. Elles durent chacune deux mesures et concernent dans notre exemple les voix de guitare, de basse et la voix de batterie dans « Get Nekkid ». Les cellules de batterie dans « King Kunta », elles, s'étendent sur deux « a » et sont donc représentées par des cellules « A ». Ces micro-structures sont ensuite elles-mêmes

<sup>1</sup> Mausberg, « Get Nekkid », (4'00), *Non Fiction*, Los Angeles : Sheppard Lane Music, 2000.

<sup>2</sup> À ce propos, sa place dans les aigus et son mode éolien, associés aux origines de DJ Quik, rapproche cette partie du *west coast lead* cependant, son harmonie et l'absence des *glissandi* caractéristiques du Minimoog rend son affiliation incertaine.

Figure 27 : Relevé des différentes parties de « Get Nekkid » par Mausberg.

Figure 28 : Relevé des différentes parties de « King Kunta » par Kendrick Lamar.

répétées quatre fois pour former un groupe «  $\alpha$  ». La structure finale «  $\Omega$  », qui régit les deux morceaux, est finalement composée de trois «  $\alpha$  ». Afin de souligner la distinction qui se doit d'exister entre les répétitions de cellules au sein d'une boucle et les répétitions de groupes de cellules relevant de la forme, nous pourrions parler respectivement de « *micro-layering* » et de « *macro-layering* ».

Pour créer une certaine dynamique au fil du morceau, DJ Quik alterne entre des parties avec et sans guitare ou en varie les arpèges (voir Figure 30). Il insert aussi des *drops*<sup>3</sup>, un pont, et des modulations au demi-ton inférieur. Mis à part les deux *drops* uniquement présents dans « Get Nekkid », toutes ces techniques sont reprises dans « King Kunta » ; de la même façon, Soundwave alterne des parties avec et sans guitare, insert un pont

<sup>3</sup> Souvent placé juste avant un refrain, un *break* (coupure) ou un changement musical, le *drop* consiste à diviser par deux la longueur d'une cellule et de la boucler ainsi raccourcie. L'opération peut être répétée jusqu'à atteindre une cellule longue d'un huitième voire d'un seizième de sa taille initiale.

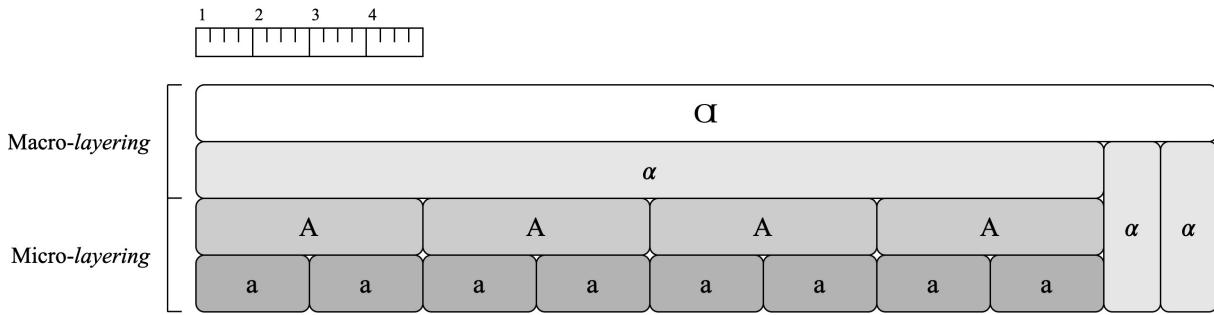


Figure 29 : Schéma des niveaux structurels dans le layering de « Get Nekkid » et « King Kunta ».

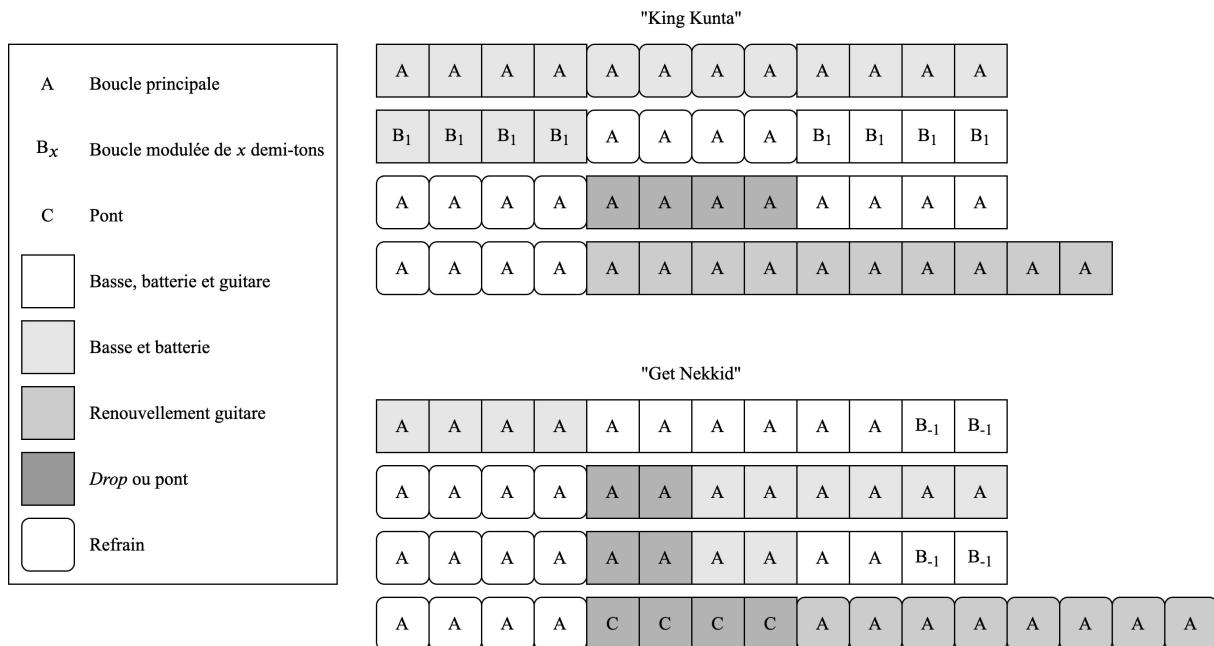


Figure 30 : Schéma des structures de « King Kunta » et « Get Nekkid ».

(différent de celui du morceau de Mausberg) et des modulations, cette fois au demi-ton supérieur.

### Le cas « Alright »

« Alright » fait lui-aussi l’expérience de la reprise d’une production hip-hop, mais cette fois, plutôt que de faire rejouer chaque partie de la production d’origine par des musiciens, ce sont les producteurs qui véritablement la *re-produisent*. C’est pourquoi dans ce cas, nous préfèrerons au terme de « reprise » celui de « *re-production* » dont la définition apparaîtra plus clairement à la fin de cette analyse.

« Alright » se démarque musicalement des autres morceaux de l'album par sa production utilisant des sons plus électroniques. Ses parties de batterie et de basse le sont entièrement et seul Terrace Martin nous rappelle la posture esthétique de l'album par ses interventions au saxophone alto (voir Chapitre 2.2.3). Le morceau est devenu l'hymne du mouvement Black Lives Matter, lui valant une notoriété internationale, et on l'identifie facilement par ses « Daa » harmonisés et chantés par un chœur d'hommes. Cette partie est en fait celle d'un instrument virtuel développé par Spectrasonics Virtual Instruments référencé sous le nom « 1-ABMI7 AA » dans une banque de sons<sup>4</sup>. Le morceau « Presidential<sup>5</sup> » de Rick Ross, que nous supposons repris, utilise les instruments « 1-DB13B5 », « 1-DMI7 » et « 1-EMI7 » issus du même dossier dans cette banque de sons (les instruments sont ici énumérés et représentés dans le même ordre que dans le dossier en question). Ce dossier propose uniquement des accords chantés par un même chœur d'homme. Pour pouvoir visualiser le son entendu pour chacun de ces quatre instruments, nous les avons relevés ci-après (voir Figure 31). Comme on peut le voir, le son utilisé dans « Alright » donne un accord de A  $\flat$  m<sup>9</sup> tenu (la tenue est signifiée par la terminaison « AA ») quand ceux utilisés dans « Presidential » donnent respectivement E  $\flat$  <sup>7</sup>, D<sup>9</sup> et Bm<sup>7</sup> joués en deux temps — les noms donnés par Spectrasonics Virtual Instruments à ces instruments représentent bien des accords cependant, ils ne correspondent pas toujours à celui entendu. — Afin de représenter leur agencement dans la boucle principale des deux morceaux tout en utilisant une partition, nous avons ici assigner les différents instruments à la note « Si 4 » (voir Figure 31). Ainsi, lorsqu'un Si 4 est joué sur les deux extraits musicaux suivants (voir Figure 32-33), le son entendu est issu du dernier instrument renseigné au-dessus de la portée — comme si la partition était jouée par un clavier programmé. De cette façon, on peut voir dans le cas d'« Alright » que l'accord entendu est alterné avec sa transposition au demi-ton inférieur. Dans ce second cas, le tempo a par ailleurs été divisé par deux afin de mieux percevoir la parenté entre les deux morceaux.

Comme nous pouvons le voir, ainsi représentée, il apparaît que cette partie dans « Alright » est largement inspirée de celle de « Presidential ». Le rythme est très similaire, à la

---

<sup>4</sup> Cette information a été relevée encore une fois par le site WhoSampled, nous amenant ainsi à étudier de plus près cette banque de son.

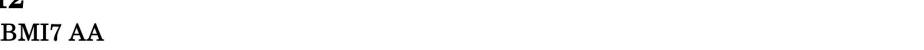
<sup>5</sup> Rick Ross, « Presidential », (4'14), *God Forgives, I Don't*, Miami : Maybach & Slip-N-Slide & Def Jam, 2012.

**Figure 31 :** Attribution des instruments virtuels et leurs sons entendus.

**1-DB13B5**      **1-DMI7**      **1-EMI7**

**Figure 32 :** Relevé de la partie d'instrument virtuel dans « Presidential » de Rick Ross.

**♪ = 112**  
1-ABMI7 AA



**Figure 33 :** Relevé de la partie d'instrument virtuel dans « Alright ».

mesure, seule la noire sur le quatrième temps est avancée d'une croche. L'introduction est la même ainsi que le rythme harmonique ; le premier changement d'accord a lieu à la deuxième mesure dans les deux morceaux et leurs harmonies respectives ont des notes communes (A  $\flat$  m<sup>9</sup> avec E  $\flat$  <sup>7</sup> et Gm<sup>9</sup> avec D<sup>7</sup>), si bien que lors de ce premier changement d'accord, on entend le même glissement au demi-ton inférieur.

Cette partie est donc bien empruntée à Rick Ross. Elle en retravaille le rythme et l'harmonie mais avec des sons issus de la même banque. Ce n'est ni un sample, ni un remix, mais bien une reprise. Il est tout à fait courant lors d'une reprise ordinaire de changer ces paramètres et l'instrumentation. Toutefois comme nous avons pu le constater, son fonctionnement est particulier. Finalement sur « King Kunta », des musiciens reprenaient

simplement une production électronique. Nous parlerons donc pour « *Alright* » de *re-production*, la reprise d'une production par des producteurs.

### Le cas « *i* »

Il existe deux enregistrements de « *i* »<sup>6</sup>. D'abord un *single* sortit en 2014, « *i* » est ensuite repensé pour être intégré dans *To Pimp a Butterfly*. Toutefois l'intérêt que nous portons à ce morceau reste le même pour les deux versions. Dans « *i* », comme nous l'avons brièvement évoqué dans notre analyse des *breaks* (voir Chapitre 2.2.1), Kendrick Lamar, en guise d'instrumentale reprend le tube des Isley Brothers « *That Lady*<sup>7</sup> », avec l'accord de leur chanteur Ronald Isley qui lui fait même l'honneur d'apparaître dans le clip du morceau<sup>8</sup>. Pour obtenir son approbation, Kendrick Lamar lui aurait rendu visite en personne<sup>9</sup> (il aurait aussi demandé personnellement à la mère de 2Pac l'autorisation d'utiliser la voix de son fils dans « *Mortal Man* »<sup>10</sup>). Ici le morceau d'origine n'est toujours pas samplé mais rejoué par des musiciens qui le copient rigoureusement. Les différences sont minces : quelques sons de batterie, le rythme des accords du piano ; mais la tonalité, l'instrumentation, le riff et le *lead* de guitare sont repris tels quels. Même la structure « introduction, complet, refrain » est conservée.

Cette démarche fait écho à plusieurs expériences dans l'histoire du rap. Celle de Dr. Dre d'abord, qui lorsqu'il abordait le virage G-funk, faisait rejouer des morceaux de funk et les exploitait dans leur quasi-intégralité. Mais dans sa volonté de montrer l'influence des groupes samplés sur la musique hip-hop, elle rejoint aussi le rapprochement de Run-DMC et Aerosmith en 1986 à l'occasion du titre « *Walk This Way*<sup>11</sup> ». Cette collaboration et le clip de son morceau avaient, comme en parle Loren Kajikawa, « été délibérément conçus pour suggérer une rencontre et une réconciliation entre deux genres racisés distincts : le rap et le

---

<sup>6</sup> Single : Kendrick Lamar, « *i* », (3'51), single, 2014. Version de l'album : Kendrick Lamar, « *i* », (5'36), *To Pimp a Butterfly*, 2015.

<sup>7</sup> The Isley Brothers, « *That Lady*, Pts. 1 & 2 », (5'36), 3 + 3, Cincinnati : T-Neck, 1973.

<sup>8</sup> Kendrick Lamar, art., « *i* », (4'42), clip musical, Youtube, [<https://youtu.be/8aShfolR6w8>], publié le 4 nov. 2014, consulté le 28 fév. 2022.

<sup>9</sup> NME News Desk, « Kendrick Lamar says he visited Ronald Isley to ask to use 'That Lady' on new track 'I' », en ligne, publié le 24 sep. 2014, consulté le 28 fév. 2022.

<sup>10</sup> Nicolas Rogès, *Kendrick Lamar : De Compton à la Maison Blanche*, Marseille : Le Mot et le Reste, 2020.

<sup>11</sup> Run DMC, « *Walk This Way* », (5'11), *Raising Hell*, New York : Profile, 1986.

rock.<sup>12</sup> ». Dans « i », aucune « réconciliation » n'est à suggérer et encore moins de « rencontre ». La relation entre rap et funk est toute autre. L'hommage personnel de Kendrick Lamar à un groupe très important dans son enfance peut être mis en parallèle avec celui du rap à un genre auquel il doit énormément.

Car « i » insiste plusieurs fois sur sa lourde influence funk. Dans le clip d'abord, qui accompagne la version *single* du morceau, la musique est introduite par les mots « *one nation under a groove.* », faisant directement allusion à l'album du même nom de Funkadelic<sup>13</sup> (nous rappelons que son chanteur et fondateur George Clinton est crédité sur le morceau d'ouverture de *To Pimp a Butterfly*, « *Wesley's Theory* »). La danse, valeur indissociable du funk, est présente tout au long de la vidéo, comme maladive. Ensuite, dans la version de l'album, la post-production recrée l'acoustique d'un concert en ajoutant des sons de foule et de l'écho à la voix de Kendrick Lamar (cette hypothèse reste la plus plausible mais l'enregistrement pourrait avoir eu lieu dans une salle recréant elle ces conditions). Lui-même agrémenta son rap d'onomatopées dans le style de James Brown.

L'ironie est telle que « i », pourtant grave dans ses paroles et complexe dans ce que sa construction veut signifier, est un tube. Sa base de funk entraînante le place parmi ces autres succès internationaux comme « *Get Lucky*<sup>14</sup> » ou « *Uptown Funk*<sup>15</sup> » et lui vaut deux Grammy Awards en 2015.

### Le cas « For Free? (Interlude) »

Comme nous avons pu le voir avec les cas de *Jazzmatazz*, *Doo-Bop* et de Buckshot LeFonque (voir Chapitre 1.1.2), la collaboration des sphères rap et jazz dans les années 1990 donnait souvent naissance à des morceaux composés d'une instrumentale hip-hop sur laquelle improvisaient des solistes de jazz. À l'inverse, aucun morceau composé d'une instrumentale « jazz » soutenant les paroles d'un rappeur n'a jamais été entendu à ce niveau de notoriété. « *For Free? (Interlude)* » en fait l'expérience.

---

<sup>12</sup> Traduit de « [...] were deliberately crafted to suggest a meeting and reconciliation between two distinct racialized genres: rap and rock. ». Loren Kajikawa, *Sounding Race in Rap Songs*, op. cit., p. 66.

<sup>13</sup> Funkadelic, *One Nation Under a Groove*, (41'40), New York : Warner Bros., 1978.

<sup>14</sup> Daft Punk, « *Get Lucky* », (4'08), single, New York : Columbia, 2013.

<sup>15</sup> Mark Ronson, « *Uptown Funk* », (4'30), single, New York : Sony Music, 2014.

Si l'on omet le rap de Kendrick Lamar, « For Free? (Interlude) » est une simple version d'un standard de jazz composé pour l'occasion par Terrace Martin. Le standard en question est un blues mineur en do (l'une des trois formes principales du jazz avec AABA et ABAC) et est interprété à 235 BPM dans un style néo-bop<sup>16</sup>. Le thème a toutefois la particularité de n'occuper que la première phrase des trois qui composent habituellement un blues. Pour aborder l'analyse de ce morceau, nous l'avons donc représenté sous la forme d'une grille de jazz, comme il aurait pu l'être dans un *real book* par exemple<sup>17</sup> (voir Figure 34). Même si aucune inscription ne le précise, le morceau a sans nul doute été joué et enregistré comme le sont d'ordinaire les morceaux de jazz : le morceau est joué plusieurs fois et l'on garde ensuite la meilleure version. Ici la formation est un combo typique : guitare, piano, orgue, basse, batterie et saxophone (joués respectivement par Marlon Williams, Robert Glasper, Craig Brockman, Brandon Owens, Robert « Sput » Searight et Terrace Martin)<sup>18</sup>.

Figure 34 : Thème et grille harmonique du standard entendu dans « For Free? (Interlude) ».

<sup>16</sup> Courant du jazz mené par Wynton Marsalis dans les années 1980 aux allures de néoclassicisme du bebop.

<sup>17</sup> L'harmonie est cependant inscrite dans sa forme la plus simple, les accompagnateurs prenant beaucoup de liberté sur l'ornementation des accords

<sup>18</sup> L'on peut suspecter Kamasi Washington de faire partie de cette formation car il apparaît avec son instrument (un saxophone ténor) dans le clip du morceau. Il n'est cependant pas cité dans les crédits. Kendrick Lamar, art., « For Free? (Interlude) », (2'12), clip musical, Youtube, [[https://youtu.be/\\_ZTYgg4EoRo](https://youtu.be/_ZTYgg4EoRo)], publié le 31 juil. 2015, consulté le 12 fév. 2022.

Tous ces paramètres rendent le standard particulièrement « classique », voire stéréotypé. En effet si l'on ajoute le mode de jeu de ces musiciens, pourtant modernes et innovants dans leurs répertoires respectifs, rien ne sort ici de l'ordinaire ; le pianiste Robert Glasper opte en partie pour un accompagnement en quartes, une technique initiée par McCoy Tyner au début des années 1960 et qui est encore aujourd'hui un mode d'accompagnement très répandu (lorsqu'il aurait demandé à Terrace Martin quel style jouer sur *To Pimp a Butterfly*, ce dernier lui aurait indiqué la collaboration de Kenny Kirkland avec Brandford Marsalis<sup>19</sup>) ; Brandon Owens effectue une *walking bass* (certes à 235 BPM) interrompue par quelques réponses aux autres musiciens comme le faisait par exemple Scott LaFaro, référence à la contrebasse, dans le trio de Bill Evans ; et Robert Searight, même si, comme nous le verrons, son jeu comme celui des autres musiciens se complexifie progressivement au fil du morceau, commence par un *shuffle* simple. Venant de musiciens aussi qualifiés, il est presque évident que ce son soit précisément ce que recherche Terrace Martin. D'autant plus que, comme tout standard, « For Free? » eut le droit à des versions exclusivement jazz, et ces versions sont jouées dans un tout autre style. En effet, depuis la sortie de *To Pimp a Butterfly* en 2015, Terrace Martin reprend régulièrement le morceau dans ses concerts<sup>20</sup>. Les quelques versions captées sont alors bien plus orientées vers le jazz contemporain. Martin, dans la plupart, joue le même trait introductif (voir Figure 35). S'en suit une plage d'improvisation libre, achevée par un solo de batterie seule bien plus long que sur la version de *To Pimp a Butterfly*, remplaçant le chœur qui sur l'enregistrement d'origine, maintenait un accord de Do Majeur. Il joue ensuite le thème deux fois et enchaîne le second avec son propre chorus.



**Figure 35 :** Trait introductif au saxophone alto dans « For Free? (Interlude) ».

En rendant la version de *To Pimp a Butterfly* la plus classique possible, Terrace Martin facilite non seulement la compréhension du morceau par un public non initié (n'importe qui

<sup>19</sup> Jay Deshpande, « Jazz Pianist Robert Glasper on His Role in Kendrick Lamar's *To Pimp a Butterfly* », en ligne, Slate, publié le 27 mars 2015, consulté le 2 mars 2022 ; Brandford Marsalis, « Waiting For Train », (6'49) & « Parable », (5'33), *Scenes In The City*, New York : Columbia, 1984 ; Buckshot LeFonque, *Buckshot LeFonque*, (41'47), New York : Sony, 1994.

<sup>20</sup> Terrace Martin, « For Free? », (8'27), *Terrace Martin's Gray Area Live At The JammJam*, Los Angeles : Sounds of Crenshaw, 2020.

peut facilement reconnaître que Kendrick Lamar rappe sur un morceau de jazz) mais il met aussi en avant l'expérience qui est en train d'être réalisée : considérer le rappeur au même titre qu'un soliste de jazz.

Bien entendu, se repérer dans une grille de jazz à 235 BPM n'est pas à la portée d'un non-initié. Kendrick Lamar, n'a du jazz qu'une culture naissante (comme nous avons pu le voir dans le Chapitre 1.2.1) et non une pratique soutenue. Il délivre donc ses paroles selon une métrique totalement indépendante de celle du standard. C'est ce que John J. Mattessich a appelé dans son analyse, un « *flow génératif* » ; un *flow* en relation *générative* avec l'instrumentale<sup>21</sup>. Dans un interview mené par Jay Deshpande en 2015, Robert Glasper explique une décision prise par Lamar lors de l'enregistrement :

« J'ai fait une prise ou deux, mais il [Terrace Martin] m'a dit : "Non, mon pote, lâche-toi. Ne t'inquiète pas pour rien, n'y pense pas comme à un truc hip-hop. Lâche-toi vraiment, comme si tu jouais au Vanguard". Mais ensuite, une fois que je l'ai enregistré, Kendrick a eu une super idée. Il y a une partie où il commence ce motif. Il a demandé si je pouvais faire quelque chose pour agrémenter ça. Alors j'y suis retourné et j'ai commencé à jouer ces accords pour l'accompagner. [...] En fait j'y pensais comme s'il était un saxophoniste. Pas comme un chanteur ou un MC, mais littéralement comme un saxophoniste, c'était comme un truc de jazz. C'était génial et il a dit "Hé, fais ça.". Je ne voulais pas en faire trop, vous savez, parce que je voulais que ses trucs à lui soit entendus. Et il a dit : "Non, fais ça sur cette partie.". Et je me suis dis "Wow. C'est quelque chose que j'aurais fait de toute façon si tu étais un saxophoniste, mais j'essayais autre chose.". Et il a dit : "Non. Fais ça."<sup>22</sup> »

En effet si l'on écoute « For Free? (Interlude) » aux environs de 1'43, Kendrick Lamar se lance dans la répétition d'un motif qui, dès la deuxième occurrence, se retrouve suivi chaque fois d'un accord piqué au piano. Si l'interaction entre le rappeur et les musiciens avant cet instant n'est que très légère, ici l'échange entre Lamar et le piano montre finalement les possibilités d'analogie entre un soliste de jazz, « un saxophoniste » comme le dit Robert Glasper, et un rappeur. Kendrick Lamar le soulignait lui-même dans un passage que nous

<sup>21</sup> John J. Mattessich, « This Flow Ain't Free: Generative Elements in Kendrick Lamar's *To Pimp a Butterfly* », *Music Theory Online (MTO)*, 25/1, 2019.

<sup>22</sup> Traduit de « I did like one take or two takes, but he was like, "Nah bud, dig in. Don't worry about a thing, don't think of it like a hip-hop thing or anything like that. Really dig in, like you're hitting at the [Village] Vanguard or some shit.". But then, once I recorded it, Kendrick had a great idea. There's a part [in "For Free"] where he starts this pattern [around 1:43 in the song]. So he asked could I do something to complement that. So then I went back in on it again, and I started playing these chords to go along with it. [...] I was actually thinking of it like he was a saxophone player, you know what I mean. Not like a singer or an MC, but literally like a saxophone player, it was like some jazz shit. So it was dope when he said "Hey, do this.". I didn't want to do too much, you know, because I wanted his shit to be heard. And he was like, "Nah, do this on that part.". And I was like, "Wow. That's something I would've done anyways if you were a saxophone player, but I was trying to be a certain way with it.". And he was like, "Nah. Do that shit.". ». Jay Deshpande, art. cit.

avons déjà cité (voir Chapitre 1.2.1) : « [...] je me vois comme un musicien de jazz, utilisant ma voix comme lui son instrument.<sup>23</sup> ». Il est donc intéressant que ce phénomène ne soit qu'un « subterfuge » obtenu par *re-recording*. Robert Glasper retourne au studio enregistrer un semblant d'interaction improvisée. Il est parfaitement envisageable que dans des conditions différentes, cette interaction aurait pu être spontanée. Toutefois dans le cas de « For Free? (Interlude) », qui évolue en terrain inexploré (ou très peu), le morceau recourt à l'idéalisat ion de son expérience par la post-production, là où le jazz aurait préféré enregistrer une nouvelle prise.

---

<sup>23</sup> Traduit de « [...] I look at myself as a jazz musician, using my voice as its own instrument. ». Jay Caspian Kang, « How To Talk About Art When It Pays To Say Nothing », The Fader, en ligne, consulté le 2 nov. 2021.

### 2.2.3 Impact général

Dans cette analyse, nous nous sommes penchés sur les quelques morceaux où l'influence du jazz (et du funk) est telle qu'elle trouble des techniques et habitudes immuables du rap. Mais la collaboration entre l'équipe de Kendrick Lamar et West Coast Get Down retrouve aussi l'esthétique déjà obtenue par les producteurs du jazz rap. Chaque *jazz code* défini par Justin A. Williams apparaît à un moment ou à un autre au fil des morceaux : le saxophone de Terrace Martin ou Kamasi Washington dans plusieurs morceaux, la contrebasse en *pizzicato* dans « How Much A Dollar Cost », la sourdine de trompette *harmon mute* dans « Complexion (A Zulu Love) », et des accords à super-structure sur l'ensemble de l'album. Des interventions instrumentales plus ou moins ponctuelles jalonnent aussi les morceaux comme pour inscrire la musique dans un « paysage jazz ». Par exemple dans « Alright », morceau phare de l'album, Terrace Martin se permet quelques phrases simples suivant une gamme pentatonique (non blues) sur l'harmonie de G ♫ m<sup>9</sup> produite par l'instrument virtuel (voir Chapitre 2.2.2) ; dans « Institutionalized », la clarinette de Pedro Castro intervient d'une façon très similaire à celle d'Harry Carney dans la musique de Duke Ellington ; au début de « u » et à la fin de « Momma », les instruments forment un brouhaha semblable à celui de l'ouverture d'une jam. On entend d'ailleurs dans ces deux extraits le même motif improvisé par Terrace Martin que dans sa version live de « For Free? » (voir Figure 36)<sup>1</sup>. Des allusions plus localisées intègrent aussi d'autres genres musicaux aux influences de l'album comme le sample de « I No Get Eye For Back » (voir Chapitre 2.2.1) repris de l'afrobeat de Fela Kuti ou le *featuring* d'Assassin et Boi-1da, respectivement chanteur et producteur jamaïquains de reggae, sur « The Blacker The Berry ». Cela nous pousse à nous intéresser aux emprunts dans *To Pimp a Butterfly* de manière plus générale.



**Figure 36 :** Motif par Terrace Martin au saxophone alto dans « u », « Momma » et « For Free? ».

<sup>1</sup> « u », (0'10/4'28), [<https://youtu.be/xqS2di2QdhQ?t=10>] ; « Momma », (4'13/4'43), [<https://youtu.be/q1AOP6NtGuc?t=253>] ; « For Free? », (1'06/8'27), [<https://youtu.be/D9rVpJRMF2U?t=66>].

## Emprunts inter-génériques

Dans son livre *Rhymin' and Stealin', Musical Borrowing in Hip-Hop*<sup>2</sup>, Justin A. Williams divise les emprunts intra-génériques dans le rap en six catégories : image, *sampling* et emprunt, référence à d'autres rappeurs, citations verbales, allusions stylistiques et nostalgie (voir Figure 37). Même si ces catégories concernent des emprunts au sein du hip-hop, il est possible de les étendre à l'ensemble des genres musicaux en les prolongeant selon la *transphonographie*<sup>3</sup>. En effet, la première catégorie concerne l'*extraphonographie* ; les trois suivantes, l'*interphonographie* et l'*hyperphonographie* ; et les deux dernières se concentrent sur l'*archiphonographie*. Ainsi étendues, l'on peut lister l'ensemble des emprunts réalisés dans *To Pimp a Butterfly* et observer le genre musical ciblé par chacun (voir Annexe 2)<sup>4</sup>. Cette présentation montre la diversité de genres auxquels emprunte notre corpus. On peut voir que ces emprunts, cette fois inter-génériques, découlent majoritairement du rap mais aussi du jazz et du funk.

Définition et exemples		Se trouve dans :
<b>Image</b>	<i>Breakdancing</i> , graffiti, platines, <i>battles</i> , mode, espaces urbains	Clips musicaux, pochettes et livrets d'album, performances <i>live</i> , etc...
<b><i>Sampling</i> et emprunt</b>	Utilisation de <i>breaks</i> « classiques » (Exemple : « Apache », « The Big Beat ») <i>Scratching</i> et autres bruits de vinyle	<i>Signifyin(g)</i> musical dans les <i>beats</i> hip-hop
<b>Référence à d'autres rappeurs</b>	Référence à d'autres rappeurs, DJ importants, groupes de <i>breakdance</i>	Paroles
<b>Citations verbales</b>	Citations allosoniques et autosoniques de films et de morceaux hip-hop	Paroles
<b>Allusions stylistiques</b>	Imitation de styles de rap antérieurs, d'un flow particulier sans citer directement l'artiste. Utilisation d'anciens équipements technologiques (comme la boîte à rythme Roland TR-808)	<i>Beat</i> ou <i>flow</i>
<b>Nostalgie</b>	Souvent basée sur la période « pré-commerciale » comme pure, paisible, amusante, plus créative, non corrompue	Paroles, bien que ce sentiment de nostalgie peut être amené par tous les emprunts énumérés ci-dessus

**Figure 37 :** Typologie des emprunts intra-génériques et de l'authenticité historique. Traduit depuis Justin A. Williams, *Rhymin' and Stealin', Musical Borrowing in Hip-Hop*, *Ibid.*, p. 30.

<sup>2</sup> Justin A. Williams, *Rhymin' and Stealin', Musical Borrowing in Hip-Hop*, The University of Michigan Press, 2013.

<sup>3</sup> Serge Lacasse, « Une introduction à la transphonographie », *Volume!*, 7/2, 2010, p. 31-57.

<sup>4</sup> Notre liste reste cependant non-exhaustive étant donné la subtilité de certaines références.

En ce qui concerne le rap, chaque génération et scène majeure du hip-hop américain est rigoureusement représentée : d'abord le rap des débuts dans le Bronx avec Afrika Bambaataa, la scène de New York des années 1990 ou le « boom bap » avec Gravediggaz, Jay-Z et Notorious B.I.G., et le jazz rap avec Pete Rock. Mais le rap *west coast* reste le plus ciblé avec des emprunts à Suga Free, The Comrads, Mausberg ou encore Ice Cube. Son « trio central » est encore plus présent dans l'album puisque Dr. Dre le produit, Snoop Dogg est invité sur « Institutionalized » et l'album lui-même est un hommage à 2Pac. Cela nous amène d'ailleurs à considérer la collaboration elle-même comme emprunt. Quand Kendrick Lamar invite Snoop Dogg ou Pete Rock sur ses morceaux, une allusion est directement faite à leur genres respectifs bien particuliers. Il emprunte ainsi à leur réputation. C'est pourquoi nous nous permettrons d'ajouter cette catégorie à notre tableau (voir Annexe 2). Nous ajouterons aussi la reprise (qui comprend la *re-production*) à la deuxième catégorie de Justin A. Williams, étant donné les résultats de notre analyse (voir Chapitre 2.2.2). Le funk lui aussi, est représenté par trois de ces noms illustres que sont James Brown, George Clinton et Michael Jackson, mais aussi Curtis Mayfield et comme nous l'avons vu, les Isley Brothers. Ce genre a beau être directement parent avec la musique hip-hop, quelques emprunts réalisés de nos jours suffisent ici pour parler d'une véritable sélection.

## Norme des emprunts

Ce qui donne un impact important à ces emprunts au funk, et à d'autres genres dans *To Pimp a Butterfly*, c'est leur décalage avec une norme. Le funk, si l'on omet le rap lui-même, est de loin le plus concerné par l'emprunt dans la musique hip-hop mais sa typologie usuelle reste cantonnée au *sampling*. Notre corpus, lui, emprunte aussi au funk par la citation verbale, par l'image et par le *featuring*. Cela fait écho aux pratiques de la reprise analysées précédemment (voir Chapitre 2.2.2). Nous pouvions alors voir que malgré la quasi-absence de cet usage dans la production rap, des pistes de *To Pimp a Butterfly* s'avéraient être de vraies reprises de morceaux funk ou même rap. En guise de résumé, nous les regroupons ici dans un tableau qui en précise la déformation (voir Figure 38).

Serge Lacasse définit la reprise comme constituant « l'une des pratiques *hyperphonographiques* les plus répandues et les plus caractéristiques du répertoire musical

	Origine du morceau	Technique	Instrumentation
« Hood Politics »	Afrobeat	<i>Sampling</i>	Électronique
« Institutionalized »	(composition rap)	<i>Merry-go-round</i>	Acoustique
« Alright »	Rap	Reprise	Électronique
« How Much A Dollar Cost »	Rock	<i>Sampling</i>	Acoustique
« King Kunta »	Rap	Reprise	Acoustique
« i »	Funk	Reprise	Acoustique

 Relatif la musique hip-hop  
 Relatif aux genres musicaux populaires principalement instrumentaux

**Figure 38 :** Déformations des techniques dans les différents cas étudiés.

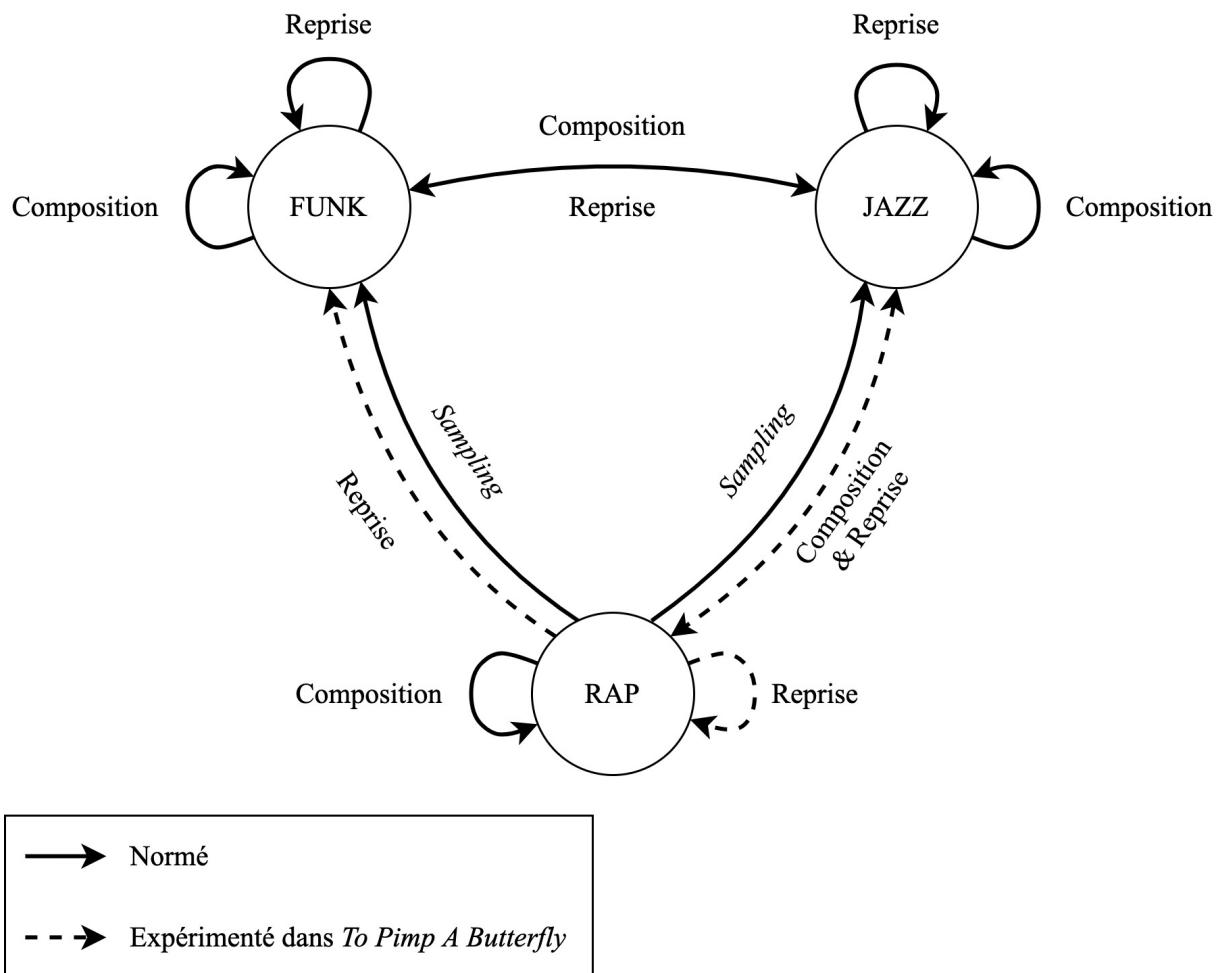
populaire<sup>5</sup> ». Assurément, elle est aussi la transformation *allosonique* la plus réalisée dans les domaines du funk et du jazz. D'une façon similaire, c'est le *sampling* qui constitue la transformation *autosonique* la plus pratiquée dans la musique hip-hop. En ajoutant le cas de « For Free? (Interlude) » aux expériences menées dans *To Pimp a Butterfly* — qui est la composition, par le producteur hip-hop, d'un morceau jazz (voir Chapitre 2.2.2) — on peut schématiser les normes au sein des échanges entre funk, jazz et rap et leur superposer les particularités rencontrées dans notre corpus comme suit (voir Figure 39).

Sur ce schéma, les flèches au trait continu représentent les transformations et compositions entre genres dont la norme est soutenue par un nombre élevé d'exemples musicaux<sup>6</sup>. Comme on peut le constater, elles sont symétriques en ce qui concerne le jazz et le funk. Elles l'auraient aussi été pour d'autres genres populaires de tradition instrumentale comme le rock. Le seul lien qui puisse alors les connecter au rap est le *sampling*. En effet, et cela est souligné dans ce schéma, le rap est en quelque sorte exclu des échanges réciproques entre genres musicaux par sa dimension électronique (voir Chapitre 3.2.1). La collaboration avec West Coast Get Down bousculant les techniques habituelles des producteurs, c'est comme si le rap dans *To Pimp a Butterfly* devenait un genre instrumental lui aussi. Les cas rencontrés lors de notre analyse complètent parfaitement sa symétrie vis-à-vis des deux autres : « For Free? (Interlude) » est une composition de jazz, « King Kunta » et « Alright » sont les reprises de productions hip-hop, et « i », de funk. La réciprocité de la reprise entre

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>6</sup> La composition entre jazz et funk peut paraître minime mais nous considérons aussi leur répertoire de fusion qui s'agrandit depuis les années 1970.

jazz et rap est complétée par « Mortal Man<sup>7</sup> » de Terrace Martin, qui reprend le dernier morceau de *To Pimp a Butterfly* dans son album *Velvet Portrait* — en plus de ses reprises hors studio de « For Free? (Interlude) ».



**Figure 39 :** Schéma de la composition et des transformations entre rap, funk et jazz.

<sup>7</sup> Terrace Martin, « Mortal Man », (11'46), *Velvet Portraits*, Los Angeles : Sounds of Crenshaw & Ropeadope, 2016.

## CHAPITRE 3 : LA SOPHISTICATION DU RAP

### 1 - Des productions jazz

#### 3.1.1 Rap et jazz (Partie II)

Prenons cette fois le temps d'entrer en détail dans la comparaison du rap et du jazz, d'abord dans la construction de leurs morceaux types. Lors de l'analyse d'« *Alright* », nous avancions que le morceau était en grande partie reconnaissable par sa partie de chœur virtuelle (voir Chapitre 2.2.2). En effet, dans la plupart des morceaux rap, les parties qui composent la texture sonore ont une hiérarchie : un noyau composé de la basse et de la batterie, indispensable à l'entrain, et des parties relatives au détail de l'harmonie ou à la mélodie, secondaires mais bien plus variées d'un morceau à un autre. Il en est de même dans un combo jazz où la section rythmique devient la base pour tout ce qui va finalement faire l'identité du morceau. L'auditeur entend cette base mais concentre son oreille sur ce qui développe au-dessus. C'est donc dans cette partie haute qu'on entend la plupart du *signifying*. Dans le rap, c'est une partie de choix pour le *sampling* mais c'est aussi là qu'on entend le rappeur ; ou le soliste dans le jazz.

Comme nous l'avons déjà plusieurs fois souligné, c'est aussi à ce niveau qu'opère la correspondance entre *flow* et *son* d'un musicien, l'appréhension du rap et du jazz se faisant par imitation, avant de développer une sonorité unique, résultante de ses influences personnelles. 50 Styles: The Unknown Soldier dans son couplet sur « *Music Evolution* » de Buckshot LeFonque relève lui aussi des similitudes entre le *flow*, le bebop et le scat :

« Et donc, je suis sur le point de faire savoir au monde ; Que le bebop et le scat étaient des *flows* de la vieille école ; Calloway était un super *MC*, vous ne le saviez pas ? ; Maintenant que les années ont passé, certains vont essayer ; Essayer de faire mourir ce truc de hip-hop et de jazz ; Quand c'était du scat avant d'être du rap<sup>1</sup> »

Le rapprochement entre ce que faisaient les *MCs* à l'origine du rap et ce que faisait Cab Calloway paraît évident. La performance dans ces deux univers et dans le funk reste la première préoccupation. Dans les paroles de ces différents genres, on retrouve des expressions

---

<sup>1</sup> Traduit de « *And so, I'm about to let the world know ; That bebop and skattin' was an old school flow ; Callaway was a dope MC, you didn't know? ; Now that the years gone by some will try ; Try to make that hip hop and jazz thing die ; When it was skat before it was rap* ». Buckshot LeFonque, « *Music Evolution* », (4'59), *Music Evolution*, New York : Sony Music, 1997.

verbales de nombreuses fois utilisées, traitant directement de la performance ou de l’interaction qu’elle soit entre un musicien et ses pairs ou entre un artiste et son public : « J’ai finis. », « Amenez-moi au pont. », « Mettez les main en l’air.<sup>2</sup> », *etc...* ; une sorte de communication incluse dans les paroles. Dans le jazz, cette communication se fait par des gestes corporels ou musicaux : se toucher la tête signifie le retour du thème, montrer quatre doigts signifie un passage en « 4-4 », *etc...*

Nous parlions dans la première partie de cet intitulé d’une autre hiérarchie commune aux deux genres, cette fois entre les acteurs du morceau (voir Chapitre 1.1.2). Dans les deux cas, on distingue trois rôles répartis de la même façon : la charge de l’accompagnement, endossée par le producteur dans le rap et par la section rythmique dans le jazz ; le soliste, *musicien* au centre de l’attention délivrant son chorus ou son couplet ; et les *backers*, usuellement solistes attendant leur tour, qui à défaut de pouvoir produire harmonie ou structure rythmique pour accompagner leur camarade au centre la scène, se contentent d’appuyer ses dires par de brèves interventions. Cette inaptitude est toutefois surmontée dans le rap par le *beatbox* et dans le jazz par l’arrangement du *backing*, et à ce propos Christian Béthune met le doigt sur un autre trait commun :

« Les rappeurs ont inventé la pratique du *human beat boxing* comme palliatif à la pénurie financière qui leur proscrivait l’acquisition des appareillages électroniques idoines. Forts de l’expérience acquise, ces derniers ne tardèrent pas à convertir l’expédient en un élément original de leur poétique sonore. Une attitude proche, en l’occurrence, de celles des jazzmen convertissant en instruments de musique des objets de récupération (*jugs*, planches à laver, boîtes de cigare, *etc...*).<sup>3</sup> »

Ce rapport est plus ambigu concernant la section rythmique qui elle aussi peut prendre la place du soliste, là où le producteur agit en amont de toute cette interaction. Il existe néanmoins des exceptions : Dr. Dre est à la fois producteur et rappeur ; et Freddie Green, célèbre guitariste de jazz, n’a jamais enregistré de solo. De plus, cette interaction à défaut d’être improvisée, peut être indirecte. En vérité, le rap et son instrumentale interagissent l’un avec l’autre à trois reprises : d’abord lors de son écriture, la production s’adapte aux conditions données par le rappeur ; ensuite lors des répétitions et de l’enregistrement, le

---

<sup>2</sup> Traduit de « *I’m out.* », « *Get me to the bridge.* », « *Put your hands up.* ».

<sup>3</sup> Christian Béthune, « Sites technologiques, panoramas sonores, les univers esthétiques du rap et de la musique techno », Volume !, 1/2, 2002, p. 55.

rappeur s'adapte à la production ; enfin la cohésion des deux est parachevée par la post-production.

Il existe d'autres similarités entre jazz et rap. Nous nous sommes gardés de développer ici sur leurs positions de genres d'initiés décrites par Justin A. Williams<sup>4</sup>, avec *hipsters* et *squares*, ou sur le rapport entre le bouclage et la grille de jazz analysé par Marc Chemillier<sup>5</sup>.

### Une nouvelle relation

Depuis les années 1990, rap et jazz ont gardé une certaine proximité et des « jams hip-hop », ouvertes aux musiciens, DJs et rappeurs, se sont multipliées sur la scène *underground*. Les productions y sont improvisées et beaucoup le sont uniquement par des instrumentistes. Au-delà de ça, on commence aujourd’hui à percevoir une tendance quant à l'utilisation de productions jouées. La radio américaine NPR Music<sup>6</sup>, par exemple, propose depuis quelques années déjà, des concerts dans lesquels les rappeurs sont accompagnés par des musiciens. The Roots, Common ou DJ Premier, importants acteurs du mouvement jazz rap, ont pu s'y produire mais aussi des rappeurs moins initiés à cette esthétique comme Mac Miller ou des membres du Wu-Tang Clan ; et les musiciens qui les accompagnent nous sont familiers puisqu'on retrouve parmi eux Thundercat ou encore Robert Glasper.

Les échanges entre le rap et ses prédecesseurs, le jazz et le funk, ne sont plus de simples collaborations isolées mais une réelle cohabitation. Ces deux genres, pourtant en désuétude il y a encore quelques années, se sont comme greffé au rap dominant. Le batteur et chanteur de funk Anderson Paak, dont nous n'avons pas encore parlé, et qui lui aussi se produisit sur la scène de NPR Music, a collaboré avec Rick Ross, Kendrick Lamar ou encore Dr. Dre — qui l'invita même au Super Bowl LVI Halftime Show (2022) alors qu'aucun de leurs morceaux communs n'y fut joué. Plus généralement, on assiste depuis une dizaine d'années à un retour du funk au devant de la scène, avec les morceaux à succès que nous évoquions plus tôt (voir Chapitre 2.2.2) par Daft Punk et Marc Ronson, mais aussi des groupes plus éloignés du *mainstream* comme Vulfpeck ou Snarky Puppy. Ces derniers, à

---

<sup>4</sup> Justin A. Williams, « The Construction of Jazz Rap as High Art in Hip-Hop Music », art. cit.

<sup>5</sup> Marc Chemillier, « Variation versus bouclage, L'improvisation est-elle soluble dans l'électro ? », *Écrire comme composer : le rôle des diagrammes*, Sampzon : Delatour, 2020, p. 77-90.

<sup>6</sup> NPR Music, chaîne Youtube, [<https://www.youtube.com/channel/UC4eYXhJI4-7wSWc8UNRwD4A>], consultée le 28 mars 2022.

l'instar de Thundercat, jouent une musique plus *complexe* (voir Chapitre 3.2.2), se rapprochant du jazz funk mais influencée par la batterie, et même l'esthétique hip-hop.

On retrouve finalement la même proximité entre ces musiciens et les rappeurs que celle qui existe entre les *jazzmen* depuis les années 1940, alternant entre les places de *leader* et de *sideman*. Comme le dit Justin A. Williams :

« Bien que l'individualité existe certainement dans la culture hip-hop, elle est souvent soutenue par une éthique collective ou collaborative parallèle à celles du jazz, du funk, du gospel et d'autres musiques d'origine africaine qui mettent l'accent sur le collectif dans le cadre du « *changing same* » de la musique noire.<sup>7</sup> »

En portant un regard global au funk et au jazz d'aujourd'hui, on constate sans trop de difficultés que leurs représentants les plus notoires sont justement les ressortissants de ce « *néo-funk* », et que les frontières qui purent exister entre ces genres et le rap se sont amplement estompées. Aux vues de leurs nombreuses collaborations, il serait aujourd'hui contre-productif de rattacher les musiciens que nous avons cité à l'un de ces trois genres, mais la réalité des choses nous pousse à envisager qu'il puisse exister des *musiciens* (instrumentistes) hip-hop.

---

<sup>7</sup> Traduit de « *While individuality certainly exists in hip-hop culture, it is frequently supported by a collective or collaborative ethos in line with the ethoses of jazz, funk, gospel, and other African-based musics that place a high emphasis on the collective as part of the “changing same” of black music.* ». Justin A. Williams, *Rhymin' and Stealin', Musical Borrowing in Hip-Hop*, The University of Michigan Press, 2013, p. 13.

### 3.2.1 La production hip-hop

La recherche sur la musique hip-hop s'est souvent penchée sur le *flow* plutôt que la production. Preuve en est que beaucoup des écrits dont nous nous sommes inspiré dans notre analyse se concentrent sur l'électro — les travaux de Marc Chemillier et de Mark Butler entre autres. Même si Jean-Marie Jacono affirmait déjà en 2004 que la musique dans le rap n'avait pas pour seule vocation de supporter un texte<sup>8</sup>, le fait que paroles et production soient la plupart du temps érites indépendamment l'une de l'autre a largement favorisé l'un des deux partis. Kendrick Lamar, lui aussi, écrit ses textes puis se lance à la recherche d'Instrumentales. Dans une série de *tweets* postés le jour de la sortie de *To Pimp a Butterfly*, le producteur Flying Lotus avoua même lui avoir rendu un dossier contenant plusieurs productions :

« Je lui ai joué un dossier entier d'instrus que je gardais pour mon prochain projet. Je lui ai tout donné. Ce qui est triste à propos de ce dossier, c'est que j'ai entendu dire qu'il avait enregistré tous ses morceaux. Je ne les entendrai probablement jamais. J'ai produit une version de "for sale" qui ne sortira probablement jamais.<sup>9</sup> ».

Dans d'autres témoignages, on peut voir que Kendrick Lamar, comme pour les rappeurs qu'il invite en *featuring*, renseigne simplement ses producteurs sur le thème de ses morceaux. Production et paroles n'ont donc rien en commun si ce n'est un simple affect ou entraînement. Toutefois le *flow*, lui, n'apparaît véritablement que lorsque les paroles sont rappées sur la production choisie. Certes des vers peuvent être simultanément écrits et pensés rythmiquement mais pour beaucoup, leur rythme est improvisé lors des répétitions ou de l'enregistrement. La production a donc une influence fondamentale sur le devenir du morceau. Selon les dires de Flying Lotus, « For Sale? (Interlude) » aurait pu revêtir une toute autre instrumentale, et le *flow* de Kendrick Lamar sur ce morceau s'en serait trouvé assurément changé, ne serait-ce que par le tempo. On discerne donc deux parties dans le *flow* : une part d'habitude, régie par la voix du rappeur et ce qui fait sa personnalité musicale, les rythmes et accentuations qu'il utilise, et une part improvisée, obligée par la production, où le rappeur va par exemple choisir la hauteur de son parlé.

---

<sup>8</sup> Jean-Marie Jacono, « Ce que révèle l'analyse musicale du rap : l'exemple de « Je danse le Mia » d'IAM », *Volume!*, 3/2, 2004, p. 43-53.

<sup>9</sup> Traduit de « *I played him a folder of beats that I was keeping close for my next @xCaptainMurphyx project. Gave him all the beats like fuxk it.* », « *Sad thing about that folder of music is I heard he recorded to every one of those songs. Probably never gon hear those. Ooof* » et « *I produced a version of "for sale" that will probably never come out.* ». Twitter, @flyinglotus, publiés le 16 mars 2015, consulté le 22 nov. 2021.

Toutefois *flow* et production restent largement dissociable. L'analyse de l'un peut se passer de l'analyse de l'autre. Comme nous l'avons répété, la postérité d'une instrumentale peut l'amener à être réutilisée avec des paroles différentes, et bon nombre de choses dans le *flow* ne dépendent en rien de l'instrumentale. D'ailleurs, une partie des producteurs se comportent comme des *artistes* à part entière, publant des albums d'instrumentales qui pour la plupart, ne supporteront jamais un *flow* quelconque. Dans notre corpus, « Momma » a par exemple utilisé une instrumentale sortit deux ans plus tôt sur l'album *Anthology*<sup>10</sup> du producteur Knxwledge. Flying Lotus lui aussi sort régulièrement des albums d'instrumentales vierges et le fait que ces productions puissent ne jamais trouvé preneur, pousse le producteur à l'expérimentation :

« En l'absence d'un *MC* pour rapper sur des *beats* solides et cohérents sur le plan rythmique — combinés à des capacités d'échantillonnage et de séquençage plus complexes — les producteurs de hip-hop expérimental ont adopté diverses techniques pour "déquantifier" leurs rythmes.<sup>11</sup> »

On peut donc considérer la production comme un genre musical à part entière, dissociable du rap, dans la culture hip-hop ; après tout, la danse hip-hop et le *breakdance* utilisent des instrumentales sans paroles depuis leurs débuts.

---

<sup>10</sup> Knxwledge, « So[rt] », (2'24), *Anthology*, Bandcamp, 2013.

<sup>11</sup> Traduit de « *In the absence of an MC to verbally ‘flow’ over solid, rhythmically consistent beats — combined with more complex sampling and sequencing capabilities — experimental hip-hop producers have embraced various techniques for “dequantizing” their rhythms.* ». Mike D'Errico, « Off the grid: Instrumental hip-hop and experimentalism after the golden age », *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, 2015, p. 282-283.

## 2 - Unité et sophistication

### 3.2.1 Une musique africaine-américaine

Comme nous avons pu le voir, *To Pimp a Butterfly* veux changer la place de la musique hip-hop parmi les genres populaires. C'est précisément ce que prônaient le mouvement jazz rap vingt ans plus tôt. Nous verrons ici que c'est une posture que l'on retrouve chez plusieurs *artistes* africain-américains au long du XX<sup>e</sup> siècle. Nous l'évoquions plus tôt (voir Chapitre 1.2.1) : l'Art Ensemble of Chicago, prônant l'unité des musiques issues des diasporas africaines de par le monde autour d'une origine commune<sup>12</sup>, avait introduit dans les années 1960 la notion de *Great Black Music*. En plus de favoriser leur cohésion, le nom de « *Great Black Music* » s'oppose à la catégorisation des genres par l'industrie musicale qui devient habituellement l'usage. Cette posture, bien qu'ici radicale, existe plus généralement dans les musiques africaine-américaines et particulièrement dans le jazz. Miles Davis, sans s'en revendiquer un fervent défenseur, était lui aussi animé d'une même volonté dans ses nombreuses expériences de fusion, et déjà en 1938, Billie Holiday enregistrait un morceau intitulé « Et maintenant ils appellent ça “swing”<sup>13</sup> ». De la même façon, dans un entretien relevé par Christian Béthune, le bassiste de The Roots, Hub, déclarait après que lui soit posé la question du « jazz rap » :

« En Amérique, la seule « scène » existante est celle des Africains-Américains, point à la ligne. Mais dans ce pays, ce n'est pas censé exister. Alors on l'appelle blues, gospel, rhythm'n blues, rock... Quel que soit le terme, c'est de la musique créée par des Africains. Qu'on l'appelle par jazz, rap, c'est juste de la musique faite par les mêmes gens. Ce qui fait la *blackthought* aujourd'hui n'est pas différent de ce que faisait Fats Waller, quand il avait le même âge. Mais Fats, c'était du ragtime, hein ? Et quarante ans plus tard, ils appellent ça comment ? Jazzy hip-hop ?<sup>14</sup> »

En citant ce passage, Christian Béthune ajoute que : « Ranger la musique afro-américaine sous différents labels constitue une opération qui vise à fragmenter l'unité de ce tout, pris dans le flux d'une même histoire, aux prises avec les avatars d'une même réalité.<sup>15</sup> ». L'usage de ces noms de genres ou de sous-genres reste cependant indispensable, même dans

<sup>12</sup> John Lewis, « Singing Omar's Song: A (Re)construction of Great Black Music », *Lenox Avenue: A Journal of Interarts Inquiry*, 1998, p. 69-92.

<sup>13</sup> Billie Holiday, « Now They Call It Swing », (3'00), single, New York : Vocalion, 1938.

<sup>14</sup> Christian Béthune, *Le rap : Une esthétique hors la loi*, Paris : Autrement, 2003, p. 37.

<sup>15</sup> *Idem*.

la recherche, pour plus de simplicité<sup>16</sup>, mais beaucoup de ces noms ont une origine emic. Le hip-hop et le rap notamment. Tout rappeur se revendique en tant que tel comme c'est le cas pour le reggae par exemple. Si pour ce dernier, on peut supposer que ce sont ses idéaux sociaux et spirituels qui valurent au genre son unité, le rap s'est plus probablement affirmé par ses différences avec les autres genres populaires en présence à ses débuts et l'exclusion dont il fut la victime — ou plutôt l'initiateur selon Christian Béthune<sup>17</sup>. Preuve en est que la plupart des ses termes techniques restent non-traduits dans notre langue française : « *flow* », « *chopping* », « *battle* », « *piggy-back sampling* », « *MC* », etc...

À l'inverse, le terme « *jazz* », nommé ainsi d'après ce que l'on considère comme son premier enregistrement<sup>18</sup>, fut largement critiqué par ceux qu'il qualifiait au long du XX<sup>e</sup> siècle. Pourtant dans *To Pimp a Butterfly*, les musiciens de West Coast Get Down revendiquent fièrement leur appartenance au genre :

« Ici, à Leimert Park, nous jouons notre jazz, la musique avec laquelle on a grandi, pour des gens noirs, pas pour les riches. Et ils adorent ça. C'est du jazz pour le ghetto.<sup>19</sup> »

Dans cet extrait, Kamasi Washington insiste sur le mot « *jazz* » car il désigne encore aujourd'hui, dans la culture populaire, un genre sophistiqué, plus susceptible d'être entendu dans un cocktail huppé à Manhattan que dans les salles de concert précaires de Compton. Plutôt que de dénoncer l'origine de son appellation, et de prôner une origine plus large à sa musique en désignant par exemple le blues, il s'approprie ici le jazz comme musique universelle dans la communauté noire, comme il put l'être par le passé (c'est d'ailleurs à Los Angeles que fut enregistré le premier morceau de jazz interprété par un groupe noir, avec l'orchestre de Kid Ory en 1921<sup>20</sup>). Ainsi, il rapproche le jazz du rap par ce parallèle entre leurs histoires respectives.

<sup>16</sup> Justin A. Williams, « The Construction of Jazz Rap as High Art in Hip-Hop Music », *The Journal of Musicology*, 27/4, 2010, p. 437.

<sup>17</sup> « Le rap entretient une étroite filiation poétique avec l'ensemble d'une culture afro-américaine séculaire dont il revivifie les enjeux. Foisonnante, complexe, souterraine, usant du cryptage et du masque, et développant des stratégies d'évitement dans ses rapports avec l'extérieur, cette culture, ignorée dans son empan ne laisse discerner que l'infime superficie de ses terres émergentes. ». Christian Béthune, « Sites technologiques, panoramas sonores, les univers esthétiques du rap et de la musique techno », *Volume!*, 1/2, 2002, p. 45.

<sup>18</sup> The Original Dixieland Jass Band, « Livery Stable Blues », (3'09), single, New York : Victor, 1917.

<sup>19</sup> Selon Nicolas Rogès, *Kendrick Lamar : De Compton à la Maison Blanche*, Marseille : Le Mot et le Reste, 2020, p. 188.

<sup>20</sup> Kid Ory, « Ory's Creole Trombone », single, Los Angeles : Sunshine, ca. 1921.

Sans y faire réellement allusion — si ce n'est par le *featuring* de Pete Rock —, *To Pimp a Butterfly* reprend beaucoup de l'idée du jazz rap. Mais sa démarche pour mettre en avant ce lien existant entre les genres musicaux africain-américains est bien plus avertie et pensée. Le jazz rap, qui s'est plusieurs fois inscrit dans cet idéal que vise la notion de *Great Black Music*, a été abandonné au profit de l'accessibilité du répertoire hip-hop. Comme le Free Jazz de l'Art Ensemble of Chicago, il nécessitait de la part de ses représentants, une certaine *conscience*, souvent accompagnée par la sophistication de leur musique ; sophistication que l'on peut discerner dans *To Pimp a Butterfly*.

### 3.2.2 Authenticité et sophistication

Par ce terme de « sophistication », nous tentons de décrire le mouvement du rap vers une musique très élaborée sans pour autant parler de « complexification », qui connote trop de caractéristiques propres à la musique écrite. Dans un entretien réalisé par Emmanuel Parent et Baptiste Bacot, Mark J. Butler s'exprime sur cette ambiguïté :

« D'une manière générale, la musicologie est très fortement attirée par la notion de complexité. Elle valorise néanmoins un type particulier de complexité — des rythmes insensés, des choses cachées que seul l'universitaire peut révéler, par exemple —, typiquement le genre de complexité qu'on peut trouver dans une partition, qui est précisément absente dans cette musique [l'électro]. [...] On peut dire que c'est complexe, mais ce terme a une connotation particulière en musicologie et j'essaie de l'éviter.<sup>21</sup> »

Le rap lui aussi pourrait être qualifier de « complexe » mais, comme l'électro, il s'agit d'un genre étranger à la partition, bien que bon nombre des choses que nous avons pu révéler dans *To Pimp a Butterfly* n'ont pu l'être que par une analyse approfondie (nous utilisons tout de même ce terme pour parler des techniques). La sophistication n'est pas la même pour l'universitaire que pour l'initié ou le mélomane. C'est pourquoi nous énumérerons ici les codes de la sophistication du rap en précisant la portée.

#### L'authenticité dans la musique hip-hop

Nous avons dans le chapitre précédent (voir Chapitre 2.2.3), fait l'état des emprunts dans *To Pimp a Butterfly* sans réellement nous pencher sur leur intérêt dans l'œuvre. L'emprunt intra-générique, comme le définit Justin A. Williams, est utilisé pour ancrer un morceau dans la culture hip-hop et établir une certaine authenticité<sup>22</sup> — qualifiée d'« historique » lorsque l'emprunt cible un morceau issu d'une période passée du rap, considérée comme authentique. Par « authentique », les rappeurs entendent que cette musique n'est pas encore corrompu par l'argent, l'ironie étant que les musiques populaires soit par nature liée au commerce de la musique. Cette valeur rappelle celle de la musique folk dans les

<sup>21</sup> Mark J. Butler & Emmanuel Parent & Baptiste Bacot, « Rythme, affordance, enregistrement, ontologie de la performance dans l'EDM : de nouveaux objets d'étude pour la musicologie », traduit de l'anglais par Baptiste Bacot, *Volume!*, 15/2, 2019, p. 124-125.

<sup>22</sup> Justin A. Williams, *Rhymin' and Stealin'*, *Musical Borrowing in Hip-Hop*, The University of Michigan Press, 2013, p. 20-46.

années 1960, dont les plus fervents amateurs avaient exclu Bob Dylan du genre car il utilisait des instruments amplifiés.

Nous remarquions que dans notre corpus, les emprunts ne ciblaient pas seulement le rap mais bien un éventail varié de genres musicaux africain-américains (même si cette liaison était bien plus prononcée en ce qui concerne le jazz et le funk). S'éloignant quelque peu des valeurs du *crate digging*, les références dans *To Pimp a Butterfly* gravitent beaucoup autour de noms et de morceaux célèbres, ou emblématiques. Rappelons-nous que l'unique sample de jazz est une reprise de Fela Kuti, que l'unique sample de rock concerne un morceau très populaire de Radiohead, que la seule allusion au jazz rap se fait par un *featuring* avec nul autre qu'un de ses *DJs* précurseurs. L'authenticité dans la musique de Kendrick Lamar est donc établie parmi l'ensemble des musiques africaine-américaines.

Mais d'autres codes d'authenticité peuvent faire pencher la balance entre le « bon rap » et le « mauvais rap » pour l'initié. Le *crate digging* en est un : moins un morceau est utilisé ou célèbre, plus son *sampling* donne de l'authenticité à la création. À l'inverse, les citations verbales et références à d'autres rappeurs se doivent d'être plus accessible. Les paroles d'ailleurs, sont un des éléments les plus regardés pour juger de la qualité d'un rappeur ; au-delà d'une certaine *poésie*, l'initié et le mélomane apprécient les *punchlines* cinglantes. Mais c'est la technique qui joue le rôle le plus important dans l'appréciation de la qualité d'un morceau rap. La technique du rappeur d'abord, son *flow*, et sa capacité à surprendre par des traits de virtuosité qu'ils soient rythmiques ou timbriques. Depuis 2013, la communauté rap suit de près le record de mots à la seconde enregistré par Eminem pour la première fois dans le judicieusement nommé « Rap God<sup>23</sup> », inscrit au Guinness Book des Records<sup>24</sup>. Un autre exemple serait celui de « Mainstream » par Outkast, un des rarissimes morceaux rap dont la production est en 3/4<sup>25</sup>. Et enfin la production, qui elle est évaluée selon de tout autre critères.

Pour commencer, elle aussi peut faire preuve d'une complexité dans ses techniques, ou plus précisément, dans les opérations informatiques que celles-ci requièrent. Dans son article

<sup>23</sup> Eminem, « Rap God », (6'03), *The Marshall Mathers LP 2*, Los Angeles : Aftermath & Shady & Interscope, 2013.

<sup>24</sup> Guinness World Records, site internet, [<https://www.guinnessworldrecords.com/world-records/112754-most-words-in-a-hit-single>], consulté le 24 mars 2022.

<sup>25</sup> Mitchell Ohriner, « Metric Ambiguity and Flow in Rap Music: A Corpus-Assisted Study of Outkast's "Mainstream" (1996) », en ligne, *Empirical Musicology Review*, 11/2, 2016, consulté le 13 déc. 2021.

« Variation versus bouclage, l'improvisation est-elle soluble dans l'électro ? », Marc Chemillier, à propos du *piano roll* et des logiciels de production musicale, écrit :

« Il ne s'agit pas d'un diagramme purement analytique, mais d'un diagramme directement lié à la manière dont le groupe a conçu la musique. La forme de ce diagramme a influencé les choix opérés par les musiciens. Par exemple, mettre en boucle un fragment dans ce genre d'interface est une opération particulièrement simple à réaliser puisqu'il suffit de cliquer sur le sample et de le déplacer avec la souris en maintenant enfoncée la touche de copie.<sup>26</sup> »

Il est donc important de noter qu'en ce qui concerne l'*authenticité* d'un morceau, un *piggy-back sampling*, qui requiert au-delà de sa sélection préalable, moins de 3 manipulations avant d'être bouclé autant que nécessaire, aura moins d'impact qu'un *chopping* demandant un traitement complexe du sample. Dans *To Pimp a Butterfly* par ailleurs, l'on peut à plusieurs reprises entendre des parties agogiques d'instruments virtuels. Dans le souci d'intégrer un caractère « humain » à ces parties électroniques, le producteur doit réaliser différentes manipulations sur chaque *note* (quand il ne choisit pas simplement de jouer cette partie sur un instrument MIDI). Cette dynamique rythmique que les musiciens créent dans leur interprétation est ainsi transférée dans des parties électroniques. Si le résultat entendu peut paraître futile en terme de sophistication, sa réalisation elle, est complexe, et le fait que cette complexité ne soit pas directement perceptible à l'écoute rappelle celle de la musique écrite.

## Sophistication

En effet, malgré notre oreille pourtant habituée au rap et notre regard analytique d'universitaire, certaines des particularités décrites dans notre analyse n'ont pu être repérées qu'après plusieurs dizaines d'écoutes. Il est donc clair que ces particularités ne sont pas facilement accessibles à l'initié et au mélomane sinon au producteur confirmé. À l'instar de la musique savante occidentale réservant ses prouesses les plus fines à celui qui se penche sur ses partitions, le rap expérimente lui aussi en profondeur et ses expériences se décèle en reconstituant l'élaboration de ses morceaux.

La tradition savante occidentale lie étroitement son appréciation de la sophistication à ce qu'elle appelle « art », régit par l'*invention*. Dans le jazz, cette *invention* ne peut exister que dans le respect de principes inaltérables ; elle est comme limitée par sa part de tradition

<sup>26</sup> Marc Chemillier, « Variation versus bouclage, L'improvisation est-elle soluble dans l'électro ? », art. cit., p. 82.

— même si la musique savante occidentale peut elle aussi suivre certaines coutumes. Tout en prenant soin de ne pas nous lancer dans des prédictions quant à l'avenir du rap, nous pouvons faire un rapprochement entre ce mouvement de sophistication qui semble prendre de l'envergure dans le rap et celui que suivit le jazz au début des années 1940, avec le bebop et ce qui en découle. Ces mouvements sont amorcés par la réflexion (nous nous abstenons ici de parler de « conscience » car ce terme à déjà une connotation lorsqu'employé dans le rap) des *artistes* sur leurs techniques :

« Deux caractéristiques distinguent plus clairement le « hip-hop expérimental » : l'absence intentionnelle d'un élément du rap et la mise en avant consciente des techniques de production.<sup>27</sup> »

Comme la tradition du chorus et ce qu'on appelle « l'harmonie jazz », qui se sont développées dans les années 1930, furent exploitées comme fondements du bebop, le rap pourrait bien exploiter le *sampling* et d'autres de ses techniques pour les pousser à leurs extrêmes et ainsi abandonner, à son tour, son image de genre *mainstream* pour celle d'une musique sophistiquée. On retrouve d'ailleurs ce même schème dans le rock des années 1970, dont les groupes comme Pink Floyd ou Genesis adoptèrent une idéologie alternative, puis dans le metal. Nous avons à ce propos évoqué plusieurs fois dans ce mémoire l' « idéologie du jazz comme musique savante<sup>28</sup> » avancée par Justin A. Williams. Centrale dans le mouvement jazz rap, elle influence aussi Kendrick Lamar. Il est par exemple un des rares rappeurs ayant abandonné son *blaze* (« K-Dot ») pour son vrai nom. En ce sens, *To Pimp a Butterfly* marque non seulement un retour de la collaboration entre jazz et rap mais aussi celui de cette volonté d'éloigner le rap de la *pop music*. Comme le fait remarquer Justin A. Williams à propos d'A Tribe Called Quest :

« Comme Wynton Marsalis et d'autres néoclassiques ou musiciens conservateurs des années 1980 s'éloignent de la musique populaire, A Tribe Called Quest éloigne le rap de la *pop*. Afin de placer A Tribe Called Quest comme “véritable” hip-hop, Q-Tip se distingue des rappeurs plus populaires

<sup>27</sup> Traduit de « Two features most clearly distinguish “experimental hip-hop” : the intentional lack of a rap element, and the self-conscious foregrounding of production techniques. ». Mike D'Errico, « Off the grid: Instrumental hip-hop and experimentalism after the golden age », *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, 2015, p. 281.

<sup>28</sup> Traduit de « *jazz art ideology* ». Justin A. Williams, « The Construction of Jazz Rap as High Art in Hip-Hop Music », art. cit., p. 437.

comme MC Hammer. Production et *flow* œuvrent ensemble pour créer une identité authentique ou non-commerciale.<sup>29</sup> »

---

<sup>29</sup> Traduit de « *Just as Wynton Marsalis and other neoclassical, conservative jazz musicians in the 1980s distanced themselves from pop music, A Tribe Called Quest was distancing rap from pop. In order to classify A Tribe Called Quest as “true” hip-hop, Q-Tip distinguished himself from pop rappers like MC Hammer. Both beat and flow work together to generate a sense of authentic or noncommercial identity.* ». *Ibid*, p. 447.

## CONCLUSION

Adoptons maintenant une vue d'ensemble sur les différents points que nous avons tenté d'éclaircir dans ce mémoire. Nous parlions dans un premier chapitre d'un contexte bien particulier, *To Pimp a Butterfly* faisant apparemment figure d'exception parmi les albums de rap sorti ces dix dernières années. La vie de Kendrick Lamar partage de nombreux points communs avec celles des grandes figures du gangsta rap près de vingt-cinq ans avant lui. Même si l'influence de ceux-ci sur sa musique reste dominante lorsqu'on la compare à celle d'artistes emblématiques d'autres sous-genres du rap, nous soulignions justement l'importance de ne pas considérer Kendrick Lamar comme ancré dans cette esthétique. En effet, sa génération, pour plusieurs raisons et notamment l'accessibilité d'une musique rap devenue courant dominant aux États-Unis, est bien plus au fait de la diversité des esthétiques qu'elle put suivre pendant les quatre décennies de son existence. *To Pimp a Butterfly* particulièrement, apparaissait comme un retour inattendu des idéaux du jazz rap. L'étude de ce courant des années 1990 dévoilait alors des similitudes flagrantes entre les deux genres dont il insinuait faire la fusion. Ainsi nous avions pu établir entre jazz et rap une parenté bien plus prononcée qu'entre d'autres genres musicaux africain-américains. C'est avec un regard averti sur ce constat que nous nous lancions alors dans l'analyse des instrumentales de l'album. Rapidement, nous nous sommes heurté à un manque de méthode d'analyse en ce qui concerne la production rap. Même si plusieurs musicologues ont pu développer des protocoles précis et inspirants, l'analyse musicologique de la production hip-hop est un domaine qui peut encore être creusé. Certaines méthodes trop spécifiques à une technique donnée, d'autres relativement obsolètes, sans compter bon nombre d'aspects de la musique hip-hop qui restent encore littéralement indescriptibles, nous ont poussé à ouvrir une réflexion sur la représentation de la production à des fins d'analyse. Le schéma s'est donc imposé pour révéler de façon claire les particularités de notre corpus.

Dans ce deuxième chapitre, nous nous sommes penchés sur chacun des morceaux de *To Pimp a Butterfly* afin de réellement mesurer l'impact de la collaboration de Kendrick Lamar avec le collectif de jazz West Cost Get Down. Nous avons cependant fait le choix de nous concentrer sur des déformations nouvelles, qui n'ont pas été observées lors des collaborations qu'il put y avoir entre *jazzmen* et producteurs dans les années 1990. Ces

déformations s'avèrent toucher aux techniques de différents genres musicaux africain-américains, particulièrement le jazz mais aussi le funk, et tentent de transcender leur caractère *quasi-endémique* en suivant les similitudes justement énumérées plus tôt. Ces techniques, le *sampling*, la reprise, le *chopping* ou même l'improvisation, sont acclimatées à un genre auquel elles sont normalement étrangères, toujours dans l'optique de la réalisation d'une production rap. Ainsi nous remarquions que la boucle d'« *Institutionalized* » était construite suivant la technique du *merry-go-round* pourtant largement abandonnée dans le rap depuis les années 1980 ; « *How Much A Dollar Cost* » présentait un cas de *chopping allosonique* ; « *King Kunta* » s'avérait être la reprise instrumentale d'une production rap ; « *Alright* » reprenait lui aussi une instrumentale mais en interprétant jusqu'aux instruments virtuels utilisés à l'origine (un cas particulier que nous appelions « *re-production* ») ; et enfin « *i* » utilisait la reprise ordinaire d'un morceau funk en guide de production. « *For Free? (Interlude)* » quant à elle, nous montrait l'expérience de la considération d'un rappeur comme soliste au sein d'un groupe de jazz. Nous avons tout de même approché d'autres éléments musicaux plus ordinaires dans le rap, tels que le *breaking*, comme des témoins de l'utilisation habituelle de ces techniques. Toutefois, une certaine désuétude s'étant avérée pour la plupart d'entre elles, leur emploi dans *To Pimp a Butterfly* traduit une volonté d'ancrer cette musique dans une tradition du rap. L'étude systématique des emprunts inter-génériques dans l'album nous a montré que cette volonté était globale et utilisait encore une fois un trait du rap, l'emprunt intra-générique, présent dans d'autres genres musicaux africain-américains sous d'autres formes, pour faire allusion à ces mêmes autres genres. L'analyse de cette part d'influences extérieures au rap dans *To Pimp a Butterfly* montre que ses différents acteurs — producteurs, rappeurs et musiciens — ont véritablement réfléchi sur ces relations au sein des musiques africaine-américaines. Leurs expériences redéfinissent la place de la musique hip-hop parmi les genres musicaux africain-américains. En plus d'en reprendre l'esthétique, notre corpus reprend du jazz rap la volonté d'éloigner le rap de la musique pop, ou bien de le rapprocher des musiques dites « savantes » comme le jazz avant lui. C'est pourquoi nous avons employé notre troisième et dernier chapitre à cerner le contexte, l'envergure et la nature de la sophistication dans la musique hip-hop.

Par sa posture — que nous avons décelé dans sa musique mais que d'autres recherches déjà citées ont aussi analysé dans ses paroles —, Kendrick Lamar s'intègre dans l'idéologie

d'unité des musiques issues des diasporas africaines, synthétisée par l'Art Ensemble of Chicago sous le nom de *Great Black Music*. Celle-ci reste toutefois bien plus portée par les membres de West Coast Get Down que par Lamar lui-même cependant, il joue au sein de l'album un rôle de décideur et observe minutieusement ce que les musiciens qu'il rassemble expérimentent<sup>30</sup>. La musique de *To Pimp a Butterfly* joue sur le principal aspect du rap qui le sépare des autres genres musicaux africain-américains : l'électronique opposé à l'acoustique. Nous montrions alors qu'un mouvement plus large s'était développé après la sortie de l'album<sup>31</sup>. La production hip-hop, le jazz et le funk, appropriés par de jeunes *artistes*, cohabitent et se mêlent jusqu'à former une nouvelle esthétique, un nouveau genre de production entièrement acoustique.

Nous avons ensuite fait la liste des codes de sophistication dans le rap. Cette sophistication s'avérait alors étroitement liée à la notion d'authenticité des musiques populaires — comme si une fois ancré dans la culture hip-hop, le morceau pouvait inspirer confiance à l'initié. Même si la rareté des samples, les paroles ou encore la technique semblaient constituer un gage de qualité, nous avancions que la sophistication pour nous universitaires s'appliquait à un autre niveau : celui de l'analyse. L'analyse du rap est en effet employée la plupart du temps pour expliquer des fonctionnements, des réflexes et des tendances dans un contexte donné. L'analyse de notre corpus bien particulier, à l'origine pareillement destinée, a quant à elle révélé des expériences véritablement complexes qui, s'il arrivait qu'elles soient répétées, développées et appropriées par d'autres, pourraient faire du rap un genre musical sophistiqué au même titre que le jazz.

Plusieurs penchants de la musique hip-hop que nous avons approché dans ce mémoire mériteraient qu'on y accorde une recherche dédiée. Le premier serait ce mouvement, cette vogue esthétique de la production jouée. Si nous nous sommes attachés ici exclusivement au point de vue du rap, celui des musiciens de jazz comme Terrace Martin et les membres de West Coast Get Down, mais aussi celui des différents accompagnateurs que l'on retrouve notamment lors des concerts organisés par NPR Music, pourrait approfondir notre recherche.

<sup>30</sup> Plusieurs témoignages vont en ce sens dont : « Il ne s'attribue aucun crédit pour être producteur mais il avait une vision pour cet album. Ce mec est impliqué dans tout le processus. ». Traduit de « *He gets no credit for being a producer but he had a vision for this album. Dude gets involved w the whole process.* ». Twitter, @flyinglotus, publié le 16 mars 2015, consulté le 22 nov. 2021.

<sup>31</sup> Aucune preuve d'un lien entre la sortie de *To Pimp a Butterfly* et le développement de ce mouvement n'est à signaler. Cependant nous commençons à le remarquer dès 2016 (quand *To Pimp a Butterfly* sort en 2015) et West Coast Get Down est très impliqué dans sa promotion.

Ces jeunes musiciens, rattachés à un genre largement désuet mais issus d'une génération bercée dans le rap, ont progressivement installé une esthétique mêlant rap, jazz et funk sans pour autant qu'on veuille parler de fusion.

Le second est la *quasi-absence* d'analyse pures et simples de la production hip-hop. Dans ce mémoire nous avons dû improviser des représentations et schématisations qu'il sera grandement bénéfique de développer dans une méthodologie analytique des techniques de production. Lors du séminaire « *Djing, beatmaking* : existe-t-il encore un son hip-hop ? » animée par Raphaël Da Cruz, le producteur français Proof — qui produisit pour Diam's, Disiz ou encore Kery James — qualifiait le hip-hop de « musique de la débrouille<sup>32</sup> », en faisant référence à tout ce que le producteur se doit d'apprendre par lui-même. Nous aimons à penser que la démarche que nous avons adopté dans notre analyse se revendique elle aussi de ce principe. Malgré quelques travaux pratiques d'informatique musicale suivies dans notre cursus de licence, nous avons dû utiliser différents logiciels, pas toujours de la façon la plus efficace, afin de recréer l'essentiel des productions de *To Pimp a Butterfly* et ainsi comprendre leur construction. Il nous est alors apparu qu'une recherche sur la représentation de la production hip-hop, notamment celle qu'en font les logiciels de production musicale, pourrait faciliter des analyses plus ciblées dans les *popular music studies*.

À l'occasion d'un *workshop* organisé au Conservatoire de Rennes en 2020, nous avions pu interroger Reggie Washington, entre autre bassiste du groupe Buckshot LeFonque<sup>33</sup>, que nous avons plusieurs fois évoqué, sur les questions que nous nous sommes ici efforcés d'élucider. Sa réponse s'était achevée par une phrase avec laquelle nous aimerais conclure ce mémoire et qui, bien que simple et dite dans son contexte, nous avait abandonné à une profonde réflexion : « *Each one teach one.*<sup>34</sup> » (« Chacun apprend d'un autre. »).

---

<sup>32</sup> Proof, « *Djing, beatmaking* : existe-t-il encore un son hip-hop ? », *Cultures hip-hop : Création, légitimation, patrimonialisation ?*, colloque, Philharmonie de Paris, le 29 jan. 2022.

<sup>33</sup> Buckshot LeFonque, *Music Evolution*, (1'04'14), New York : Sony Music, 1997.

<sup>34</sup> Reggie Washington, Conservatoire à Rayonnement Régional de Rennes, *workshop*, le 13 mars 2020.

## BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- ACHEBE Chinua, *Things Fall Apart*, [1<sup>re</sup> éd. 1958], traduit de l'anglais par Pierre Girard, Arles : Actes Sud, 2013.
- ADAMS Kyle, « The musical analysis of hip-hop », *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, Cambridge : Cambridge University Press, 2015, p. 118-134.
- , « On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music », *Music Theory Online (MTO)*, 15/5, 2009.
- , « Aspect of the Music, Text Relationship in Rap », *Music Theory Online (MTO)*, 14/2, 2008.
- ATTAS Robin, « Music Theory as Social Justice: Pedagogical Applications of Kendrick Lamar's *To Pimp a Butterfly* », *Music Theory Online (MTO)*, 25/1, 2019.
- BAKER Soren, *The History of Gangster Rap from Schoolly D to Kendrick Lamar, the rise of a Great American Art Form*, New York : Abrams Books, 2018.
- BERGEROT Franck, *Le Jazz dans tous ses états*, [1<sup>re</sup> éd. 2001], Paris : Larousse, 2018.
- BÉTHUNE Christian, *Pour une esthétique du rap*, Paris : Klincksieck, 2004.
- , *Le rap : Une esthétique hors la loi*, Paris : Autrement, 2003.
- , « Sites technologiques, panoramas sonores, les univers esthétiques du rap et de la musique techno », *Volume!*, 1/2, 2002, p. 43-58.
- BJÖRNBERG Alf, « De l'harmonie éolienne dans les musiques populaires contemporaines », traduit de l'anglais par Olivier Julien, *Volume!*, 11/2, 2015, p. 123-133.
- BUNGERT James, « "I got a bone to pick": Formal Ambivalence and Double Consciousness in Kendrick Lamar's "King Kunta" », *Music Theory Online (MTO)*, 25/1, 2019.
- BUTLER Mark J., « Turning the Beat Around : Reinterpretation, Metrical Dissonance, and Asymmetry in Electronic Dance Music », *Music Theory Online (MTO)*, 7/6, 2001.
- BUTLER Mark J. & PARENT Emmanuel & BACOT Baptiste, « Rythme, affordance, enregistrement, ontologie de la performance dans l'EDM : de nouveaux objets d'étude pour la musicologie », traduit de l'anglais par Baptiste Bacot, *Volume!*, 15/2, 2019, p. 123-138.
- CASPIAN KANG Jay, « How To Talk About Art When It Pays To Say Nothing », *The Fader*, en ligne, 2015, consulté le 2 nov. 2021.
- CHANG Jeff, *We Gon'Be Alright : Notes On Race And Resegregation*, New York : Picador, 2016.
- CHEMILLIER Marc, « Variation versus bouclage, L'improvisation est-elle soluble dans l'électro ? », *Écrire comme composer : le rôle des diagrammes*, Sampzon : Delatour, 2020, p. 77-90.
- COATES Ta-Nehisi, « Hip hop speaks to the gun », *The New York Times*, 6 fév. 2013, p. 27.
- COLEMAN Brian, *Check the Technique: Liner Notes for Hip-Hop Junkies*, New York : Villard, 2007.
- DÉON Maxence, *Les enjeux du sampling dans la musique hip-hop*, Château-Gontier : Aedam Musicae, 2020.
- , « L'échantillonnage comme choix esthétique. L'exemple du rap », *Volume!*, 8/1, 2011, p. 277-301.
- D'ERRICO Mike, « Off the grid: Instrumental hip-hop and experimentalism after the golden age », *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, 2015, p. 280-291.
- DESHPANDE Jay, « Jazz Pianist Robert Glasper on His Role in Kendrick Lamar's *To Pimp a Butterfly* », en ligne, Slate, publié le 27 mars 2015, consulté le 2 mars 2022.
- DRISCOLL Christopher D. & MILLER Monica R. & PINN Anthony B., *Kendrick Lamar and the Making of Black Meaning*, Londres : Routledge, 2019.
- ELLISON Ralph, *Invisible Man*, [1<sup>re</sup> éd. 1952], traduit de l'anglais par Magali & Robert Merle, Paris : Grasset, 2002.
- FORMAN Murray & GUILLARD Séverin, « Les *hip-hop studies* aux États-Unis, des controverses passées aux projets futurs », *Volume!*, 17/2, 2020, p. 209-220.
- FORTIER Jacqueline, *Les modifications vocales de Kendrick Lamar dans l'album To Pimp a Butterfly et leur apport au texte*, mémoire de master, sous la direction de Serge Lacasse, Université de Laval (Québec), 2019.
- FULTON Will, « The Performer as Historian: Black Messiah, *To Pimp a Butterfly*, and the Matter of Albums », *American Music Review*, 44/2, Brooklyn College of the City University of New York, 2015.

- GILROY Paul, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, [1<sup>re</sup> éd. 1993], traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris : Éditions Amsterdam, 2010.
- GONZALES Eric, « Jim Jarmusch's Aesthetics of sampling », *Volume!*, 3/2, 2004, p. 109-121.
- GRAHAM Nathalie, « What Slaves We Are : narrative, trauma, and power in Kendrick Lamar's roots », Indiana University Press, Transition, iss. 122, 2017, p. 123-132.
- HALEY Alex, *Roots: The Saga of an American Family*, [1<sup>re</sup> éd. 1976], traduit de l'anglais par Maud Sissung, Paris : J'ai Lu, 1977.
- HEIN Ethan, « Chris Thile, Kendrick Lamar, and the problem of the white rap cover », *Vision of Research in Music Education*, 35/1, 2020.
- JACONO Jean-Marie, « Ce que révèle l'analyse musicale du rap : l'exemple de "Je danse le Mia" d'IAM », *Volume!*, 3/2, 2004, p. 43-53.
- JONES Leroy (Amiri Baraka), *Blues People: Negro Music in White America*, [1<sup>re</sup> éd. 1963], traduit de l'anglais par Jacqueline Bernard, Paris : Gallimard, 2017.
- JOSEPH Sayeed, « "We Gon' be Alright": Mental Health and the Blues in Kendrick Lamar's *To Pimp a Butterfly* », en ligne, *Ethnomusicology Review*, 2018, consulté le 30 déc. 2020.
- KAJIKAWA Loren, *Sounding Race in Rap Songs*, University of California Press, 2015.
- KAUTNY Oliver, « Lyrics and flow in rap music », *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, Cambridge University Press, 2015, p. 101-117.
- KRIMS Adam, « Rap Music and the Poetics of Identity », Cambridge University Press, 2000.
- LACASSE Serge, « Une introduction à la transphonographie », *Volume!*, 7/2, 2010, p. 31-57.
- , « Stratégies narratives dans Stan d'Eminem : le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique », *Protée*, 34/2-3, 2006.
- LAWRIE John, « "I Remember You Was Conflicted": Reinterpreting Kendrick Lamar's *To Pimp a Butterfly* », *Sydney Undergraduate Journal of Musicology*, 6/3, 2016.
- LEE Harper, *To Kill A Mockingbird*, Philadelphie : Lippincott, 1960.
- LE MOIGNE Yohann, « "From A Ghetto To A Barrio" : Les Enjeux de la Succession Ethnique à Compton (Californie) », en ligne, Urbanités Amérique du Nord, 2014, consulté le 5 sep. 2021.
- LEWIS John, « Singing Omar's Song: A (Re)construction of Great Black Music », *Lenox Avenue: A Journal of Interarts Inquiry*, 1998, p. 69-92.
- LINDER Matthew, « "Am I Worth It?": The Forgiveness, Death, and Resurrection of Kendrick Lamar », *Toronto Journal of Theology*, 33/1, 2017, p.107-112.
- LOVE Bettina L., « Good Kids, Mad Cities: Kendrick Lamar and Finding Inner Resistance in Response to Ferguson USA », *Cultural Studies*, 16/3, 2016.
- MANUEL Peter & MARSHALL Wayne, « La méthode du *riddim* : esthétique, pratique et propriété dans le dancehall jamaïcain », *Volume!*, 13/2, 2017, p. 25-59.
- MARSHALL LEWIS Miles, *Promise That You Will Sing About Me: The Power and Poetry of Kendrick Lamar*, New York : St. Martin's Press, 2021.
- MATTESSICH John J., « This Flow Ain't Free: Generative Elements in Kendrick Lamar's *To Pimp a Butterfly* », *Music Theory Online (MTO)*, 25/1, 2019.
- MCLEOD Jr. James D., « If God Got Us: Kendrick Lamar, Paul Tillich, and the Advent of Existentialist Hip Hop », *Toronto Journal of Theology*, 33/1, 2017, p.123-135.
- MEZZROW Milton & WOLF Bernard, *Really The Blues*, [1<sup>re</sup> éd. 1946], traduit de l'anglais par Marcel Duhamel et Madeleine Gautier, Paris : Le Livre de Poche, 1972.
- MICLET Brice, *Sample ! Aux origines du son Hip-Hop*, Marseille : Le Mot et le Reste, 2018
- MIGLIORE Olivier & OBIN Nicolas, « Quelques éléments de flow dans le rap français des débuts (1984-1991) », *Volume! La voix pop*, 2020, p. 163-181.
- MIGLIORE Olivier & OBIN Nicolas & BRESSON Jean, « Outils et méthodes de transcription pour l'analyse de l'interprétation vocale dans le rap : l'exemple d'*IAM concept* », en ligne, Musimédiane, 11/4, 2019, consulté le 7 déc. 2021.

- MIGLIORE Olivier, *Analyser la prosodie musicale du punk, du rap et du ragga français (1977-1992) à l'aide de l'outil informatique*, thèse de doctorat, sous la direction d'Yvan Nommick, Université Paul-Valéry Montpellier, 2016.
- MOORE Marcus J., *The Butterfly Effect: How Kendrick Lamar Ignited the Soul of Black America*, New York : Atria Books, 2020.
- MORRIS Ronald L., *Wait Until Dark: Jazz and the Underworld, 1880-1940*, [1<sup>re</sup> éd. 1980], traduit de l'anglais par Jacques B. Hess, Paris : Le Passage, 2016.
- NME NEWS DESK, « Kendrick Lamar says he visited Ronald Isley to ask to use 'That Lady' on new track 'I' », en ligne, publié le 24 sep. 2014, consulté le 28 fév. 2022.
- OHRINER Mitchell, « Metric Ambiguity and Flow in Rap Music: A Corpus-Assisted Study of Outkast's "Mainstream" (1996) », en ligne, *Empirical Musicology Review*, 11/2, 2016, consulté le 13 déc. 2021.
- OLDFIELD Benjamin, « "When You Got The Yams": Kendrick Lamar and the Language of Power in Clinical Encounters », *The Journal of the American Medical Association*, 319/16, 2018.
- PARENT Emmanuel, *Great Black Music*, Arles : Actes Sud, 2014.
- PERCHARD Tom, « Hip Hop Samples Jazz: Dynamics of Cultural Memory and Musical Tradition in the African American 1990s », *American Music*, 29/3, p. 277-307, University of Illinois Press, 2011.
- QUINN Eithne, *Nuthin' but a « G » thang: the culture and commerce of gangsta rap*, New York : Columbia University Press, 2005.
- ROGÈS Nicolas, *Kendrick Lamar : De Compton à la Maison Blanche*, Marseille : Le Mot et le Reste, 2020.
- SCHLOSS Joseph G. & CHANG Jeff, *Making Beats: The Art of Sample-Based Hip-Hop*, Middletown (Connecticut) : Wesleyan University Press, 2014.
- SILLYMAN Jacob, « Loving You Is Complicated : The Aesthetics of Personal and Political Tension in Kendrick Lamar's *To Pimp a Butterfly* », University of South Carolina Honors College, 2017.
- SULE Akeem & INKSTER Becky, « Kendrick Lamar, street poet of mental health », en ligne, *Hip Hop Psych*, publié le 30 avr. 2015, consulté le 26 juil. 2021.
- TAGG Philip, « Gestural interconversion and connotative precision », *Film International*, vol. 3, Université de Montréal, 2005, p. 20-31.
- , « Towards a Sign Typology of Music », Université de Trento, *Secondo convegno europeo di analisi musicale*, 1992, p. 369-378.
- , « Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice », *Popular Music*, 2/2, Cambridge University Press, 1982, p. 37-67.
- TROTTIER Danick, « Pulitzer à Kendrick Lamar: un choix conforme aux valeurs de l'institution », en ligne, *Le Devoir*, 2018, consulté le 9 déc. 2021.
- WALSER Robert, « Rhythm, rhyme, and rhetoric in the music of Public Enemy », *Ethnomusicology*, 39/2, University of California at Los Angeles, 1995, p. 193-217.
- WEERASINGHE Dilshan, « We Gon' Be Alright: Race, Representation, and Jazz Rhetoric in Kendrick Lamar's *To Pimp a Butterfly* », mémoire de master, Halifax : Dalhousie University, 2019.
- WILLIAMS Justin A., « Intertextuality and Lineage in The Game's "We Ain't" and Kendrick Lamar's "M.A.A.d. City" », *The Pop Palimpsest: Intertextuality in Recorded Popular Music*, p. 291-312, University of Michigan Press, 2018.
- , « Intertextuality, sampling, and copyright », *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, Cambridge University Press, 2015, p. 206-222.
- , *Rhymin' and Stealin': Musical Borrowing in Hip-Hop*, The University of Michigan Press, 2013.
- , « The Construction of Jazz Rap as High Art in Hip-Hop Music », *The Journal of Musicology*, 27/4, 2010, p. 435-459.

## Vidéographie

- GRAY F. Gary, réa., *N.W.A.: Straight Outta Compton*, (147'), 2015.
- JARMUSCH Jim, réa., *Ghost Dog: The Way of the Samurai*, (166'), 1999.

## Webographie

BANDCAMP, [<https://bandcamp.com/>] : Le site bandcamp permet aux artistes de créer une boutique en ligne pour leurs morceaux, albums et produits dérivés.

GENIUS, [<https://genius.com/>] : Genius recense les paroles de chansons. Il permet aussi à ses utilisateurs d'écrire des commentaires, associés à un vers ou une strophe, pour expliquer leurs sens si besoin. Ces commentaires sont ensuite validés par un modérateur.

GUINNESS WORLD RECORDS, [<https://www.guinnessworldrecords.com/>] : Site officiel de Guinness World Records.

PGLANG, [<https://www.pg-lang.com/>] : Site officiel de pgLang.

PULITZER PRICE (THE), [<https://www.pulitzer.org/>] : Site officiel du prix Pulitzer.

SOUNDCLOUD, [<https://soundcloud.com/>] : SoundCloud est une plateforme de diffusion musicale. Certains artistes ne diffusent leur musique que sur cette plateforme.

TWITTER, [<https://twitter.com/>] : Nous avons ici cité quelques publications d'artiste ou « tweets ».

UNITED STATES CENSUS BUREAU, [<https://www.census.gov/>] : Site officiel du recensement américain.

WHOSAMPLED, [<https://www.whosampled.com/>] : WhoSampled est un site d'identification de samples. Les samples n'étant pas toujours crédités sur un morceau, la communauté de WhoSampled peut partager sa découverte de l'origine d'un sample.

YOUTUBE, [<https://www.youtube.com/>] : Les clips des morceaux de Kendrick Lamar y sont diffusés sur sa chaîne VEVO. Les utilisateurs peuvent commenter et exprimer leur appréciation d'une vidéo à leur guise. Pour chaque vidéo y est indiqué son nombre de « vues » qui est un indicateur partiel de la notoriété du morceau.

## Logiciels

AUDACITY : Logiciel de traitement du son. Nous l'utilisons ici pour recréer les transformations appliquées aux différents samples dans *To Pimp a Butterfly*.

CUBASE PRO : Logiciel de production musicale. Il nous permet entre autre d'obtenir la représentation *pitch & warp* du *flow*.

LALAL.AI [<https://www.lalal.ai/fr/>] : Logiciel en ligne de séparation de voix. Nous avons pu isoler la voix de Kendrick Lamar pour analyser son *flow* génératif sur « For Free? (Interlude) » (l'analyse de ce dernier n'a cependant pas été concluante).

MUSESCORE 3 : Logiciel d'édition de partition.

## LISTE DES FIGURES

- Figure 1 :** Carte des quartiers entre Los Angeles et Compton ..... p. 23
- Figure 2 :** Relevé du rythme des paroles de « Nuthin' But A 'G' Thang », m. 5-8 ..... p. 27
- Figure 3 :** Relevé du rythme des paroles de Ice Cube dans « Fuck Tha Police », m. 1-4 ..... p. 27
- Figure 4 :** Relevé du *lead* dans « Nuthin' But A 'G' Thang » de Dr. Dre ..... p. 28
- Figure 5 :** Relevé du *lead* dans « San Andreas Theme Song » de Young Maylay ..... p. 28
- Figure 6 :** Relevé du *lead* dans « Only God Can Judge Me » de 2Pac ..... p. 28
- Figure 7 :** Relevé du *lead* dans « Big Poppa » de Notorious B.I.G. ..... p. 28
- Figure 8 :** Relevé du *lead* dans « The Chronic » de Dr. Dre ..... p. 28
- Figure 9 :** Liste des titres de *To Pimp a Butterfly* ..... p. 39
- Figure 10 :** Graphique des vues (en million) par morceau de l'album ..... p. 40
- Figure 11 :** Apparition des vers par piste ..... p. 41
- Figure 12 :** Représentation du *flow* de Kurtis Blow dans « Basketball » par Kyle Adams, m. 1-8 ..... p. 43
- Figure 13 :** Représentation du *flow* de Kendrick Lamar dans « Momma » par John J. Mattessich ..... p. 44
- Figure 14 :** Représentation du *flow* d'Absolute Beginner dans « Hammerhart » par Oliver Kautny ..... p. 45
- Figure 15 :** Représentation *pitch & warp* du *flow* de Method Man dans « Method Man », m. 1-8 ..... p. 46
- Figure 16 :** Schéma de la hiérarchisation des samples et de l'instrumentale ..... p. 50
- Figure 17 :** Relevé du début de « Jessica » par Herbie Hancock ..... p. 51
- Figure 18 :** Schéma de l'élaboration du sample principal dans « Shook Ones Part II » de Mobb Deep. p. 51
- Figure 19 :** Transcription du *break* de « Mortal Man » issu de « I No Get Eye For Back » ..... p. 55
- Figure 20 :** Transcription du *break* de « You Ain't Gotta Lie (Momma Said) » [...] ..... p. 57
- Figure 21 :** Transcription de la partie de batterie dans « It's Your Thing », m. 3-4 ..... p. 57
- Figure 22 :** Transcription de la partie de batterie dans « The Backer The Berry », m. 3-4 ..... p. 57
- Figure 23 :** Reconstitution de la cellule originelle de « Institutionalized » ..... p. 59
- Figure 24 :** Schéma de l'élaboration de la boucle principale dans « Institutionalized » ..... p. 59
- Figure 25 :** Schéma de l'élaboration du début du sample principal [...] dans « Hood Politics » ..... p. 61
- Figure 26 :** Schéma de l'élaboration du sample principal dans « How Much A Dollar Cost » ..... p. 62
- Figure 27 :** Relevé des différentes parties de « Get Nekkid » par Mausberg ..... p. 64
- Figure 28 :** Relevé des différentes parties de « King Kunta » par Kendrick Lamar ..... p. 64
- Figure 29 :** Schéma des niveaux structurels dans le layering de « Get Nekkid » et « King Kunta » ..... p. 65
- Figure 30 :** Schéma des structures de « King Kunta » et « Get Nekkid » ..... p. 65
- Figure 31 :** Assignation des instruments virtuels et leurs sons entendus ..... p. 67
- Figure 32 :** Relevé de la partie d'instrument virtuel dans « Presidential » de Rick Ross ..... p. 67
- Figure 33 :** Relevé de la partie d'instrument virtuel dans « Alright » ..... p. 67
- Figure 34 :** Thème et grille harmonique du standard entendu dans « For Free? (Interlude) » ..... p. 70
- Figure 35 :** Trait introductif au saxophone alto dans « For Free? (Interlude) » ..... p. 71
- Figure 36 :** Motif par Terrace Martin au saxophone alto dans « u », « Momma » et « For Free? » ..... p. 74
- Figure 37 :** Typologie des emprunts intra-génériques et de l'authenticité historique ..... p. 75
- Figure 38 :** Déformations des techniques dans les différents cas étudiés ..... p. 77
- Figure 39 :** Schéma de la composition et des transformations entre rap, funk et jazz ..... p. 78



## INDEX

N.B. : *Cet index ne prend en compte que les noms qui ne sont pas cités dans notre bibliographie. Les occurrences de « Kendrick Lamar » et de « To Pimp a Butterfly », du fait de leur grand nombre, n'y sont pas inscrites.*

- 1500 or Nothin' ..... p. 56  
 2Pac (Tupac Shakur) ..... p. 27-29, 34, 38, 55, 68, 76  
 50 Cent ..... p. 29  
 50 Styles: The Unknown Soldier ..... p. 19, 79
- Ab-Soul ..... p. 30-31  
*Longterm Mentality* ..... p. 30
- Aerosmith ..... p. 68  
 Afrika Bambaataa ..... p. 21, 76  
 Alchemist ..... p. 31  
 Art Ensemble of Chicago ..... p. 7, 35, 85, 87, 95  
 A\$AP Rocky ..... p. 31  
 Assassin ..... p. 74  
 A Tribe Called Quest ..... p. 7, 16, 18, 91-92  
   « Verses From the Abstract » ..... p. 18
- Black Hippy ..... p. 30-31, 53  
 Blackstreet ..... p. 30  
 Blakey Art ..... p. 17  
 Boi-1da ..... p. 74  
 Bonfá Luiz ..... p. 17  
 Bowie Lester ..... p. 21, 35  
 Brockman Craig ..... p. 70  
 Bruner Jr. Ronald ..... p. 53, 58  
 Buckshot LeFonque ..... p. 19, 69, 71, 79, 96  
   « James Brown Part I & II » ..... p. 19  
 Budden Joe ..... p. 31  
 Butterfly ..... p. 15
- Calloway Cab ..... p. 79  
 Carney Harry ..... p. 74  
 Carter Ron ..... p. 18  
 Clinton George ..... p. 13, 26, 69, 76  
 Cold Grits ..... p. 56  
   « It's Your Thing » ..... p. 56  
 Coleman Ornette ..... p. 21  
 Coltrane John  
   *A Love Supreme* ..... p. 34  
 Common ..... p. 81
- Da Cruz Raphaël ..... p. 31, 96  
 Daft Punk ..... p. 81  
   « Get Lucky » ..... p. 69  
 Dara Olu ..... p. 15  
   « Jungle Jay » ..... p. 15  
 Dave Free ..... p. 31, 36  
 Davis Anthony ..... p. 32  
 Davis Miles ..... p. 16, 18, 32, 34, 85  
   *Doo-Bop* ..... p. 18, 69  
 De La Soul ..... p. 17-18  
   « Oodles of O's » ..... p. 17  
   De La Soul is Dead ..... p. 18  
 The Detroit Emeralds ..... p. 56
- « You're Getting A Little Too Smart » ..... p. 56  
 Diam's ..... p. 96  
 Disiz ..... p. 96  
 Digable Planets ..... p. 17-18  
   *Reachin' [...]* ..... p. 18  
   « Rebirth of the Slick (Cool Like Dat) » ..... p. 17  
 Digi+Phonics ..... p. 31-60  
 DJ Premier ..... p. 15, 19, 81  
 DJ Quik ..... p. 63-64  
 DMX ..... p. 30  
 Dopson Terrance ..... p. 56  
 Dr. Dre ..... p. 14, 25-28, 30, 38, 68, 76, 80-81  
   *The Chronic* ..... p. 26-27  
   « The Chronic » ..... p. 27-28  
   « Nuthin' But A 'G' Thang » ..... p. 26-28  
 Dylan Bob ..... p. 33, 89
- Easy-E ..... p. 25-26  
 Easy Mo Bee ..... p. 18  
 Eight Mile Road ..... p. 34  
   « Life Is A Traffic Jam » ..... p. 34  
 Eminem ..... p. 29, 89  
   « Rap God » ..... p. 89  
 Evans Bill ..... p. 71
- Fauntleroy James ..... p. 56  
 Flying Lotus ..... p. 37, 58, 83-84  
   *Yasuke* ..... p. 37  
 Funkadelic ..... p. 13, 69
- The Game ..... p. 30  
 Genesis ..... p. 91  
 Glasper Robert ..... p. 70-73, 81  
 Grandmaster Flash and the Furious Five ..... p. 20  
   « The Message » ..... p. 20  
 Gray Gary F.  
   *Straight Outta Compton* ..... p. 25  
 Green Freddie ..... p. 80  
 Guru ..... p. 16, 18-19, 53  
   *Jazzmatazz* ..... p. 18-19, 53, 59  
   « Transit Ride » ..... p. 19
- Hancock Herbie ..... p. 51  
   « Jessica » ..... p. 51  
 Haywood Leon ..... p. 27  
   « I Wanna Do Something Freaky To You » ..... p. 27  
 Havoc ..... p. 51-52  
 Holiday Billie ..... p. 85  
   « Now They Call It Swing » ..... p. 85
- Ice Cube ..... p. 26-27, 56, 76  
 Ice-T ..... p. 24-26, 31  
 Irwin Dennis ..... p. 17  
 The Isley Brothers ..... p. 68-76  
   « That Lady » ..... p. 68
- Jay Rock ..... p. 30  
   *Follow Me Home* ..... p. 30  
 Jay-Z ..... p. 29, 31, 76  
 Jones III Willie ..... p. 34  
   « The Thorn » ..... p. 34  
 Joseph Khalil ..... p. 36  
 Juvenile ..... p. 30

- Kery James ..... p. 96  
 Kid Ory ..... p. 87  
 Kirkland Kenny ..... p. 71  
 Knxwledge ..... p. 84  
     *Anthology* ..... p. 84  
 Kuti Fela ..... p. 55, 74, 89  
     « I No Get Eye For Back » ..... p. 74
- LaFaro Scott ..... p. 71  
 Lamar Duckworth Kendrick (K-Dot)  
     « Ab-Soul's Outro » ..... p. 34  
     « Alright » ..... p. 45, 65-68, 74, 77, 79, 94  
     « Bitch, Don't Kill My Vibe » ..... p. 31  
     *Black Panther: The Album* ..... p. 21, 35  
     « Complexion (A Zulu Love) » ..... p. 59, 74  
     « The Blacker The Berry » ..... p. 36, 56, 58, 74  
     *DAMN.* ..... p. 32, 41  
     « For Free? (Interlude) » .....  
         ..... p. 38, 44, 69-73, 77-78, 94  
     « For Sale? (Interlude) » ..... p. 38, 83  
     *Good Kid, m.A.A.d City* ..... p. 31, 38  
     « Hood Politics » ..... p. 60-62  
     « How Much A Dollar Cost » .....  
         ..... p. 60, 62-63, 74, 94  
     « i » ..... p. 40, 58, 68-69, 78, 94  
     « Institutionalized » ..... p. 58-59, 74, 76, 94  
     « King Kunta » ..... p. 11, 40, 63-65, 67, 77, 94  
     « The Mantra » ..... p. 36  
     « Momma » ..... p. 44, 74, 84  
     « Mortal Man » ..... p. 38, 55, 68  
     « Rigamortis » ..... p. 34  
     *Section 80* ..... p. 30  
     « Spiteful Chant » ..... p. 31  
     « u » ..... p. 42, 74  
     *Untitled Unmastered* ..... p. 40  
     « Wesley's Theory » ..... p. 69  
     « You Ain't Gotta Lie (Momma Said) » ..... p. 56-57
- Leimberg Josef ..... p. 60  
 Little Homies ..... p. 36  
 LoveDragon ..... p. 60
- Mac Miller ..... p. 81  
 Mandela Nelson ..... p. 35  
 Marsalis Brandford ..... p. 16, 18-19, 28, 71  
     « Waiting For Train » ..... p. 71  
     « Parable » ..... p. 71  
 Marsalis Wynton ..... p. 17, 32, 70, 91-92  
     *Blood on the Fields* ..... p. 32  
 Martin Terrace .....  
     ..... p. 34, 38, 53, 60, 62, 66, 70-72, 74, 78, 95  
     « For Free? » ..... p. 71, 74  
     « Mortal Man » ..... p. 78  
     *Velvet Portrait* ..... p. 78  
 Mausberg ..... p. 63-65, 73  
 Mayfield Curtis ..... p. 76  
 Method Man ..... p. 46  
 Mingus Charles ..... p. 21  
 Mixed by Ali ..... p. 39, 53  
 Mobb Deep ..... p. 50-51  
     « Shooks Ones Part II » ..... p. 50-51  
 Mosley Miles ..... p. 53
- Nas (Nasir Bin Olu Dara Jones) ..... p. 15, 31
- « Life's a Bitch » ..... p. 15  
 Notorious B.I.G. ..... p. 27-29, 76  
 N.W.A. ..... p. 20, 24-27, 30  
     *Straight Outta Compton* ..... p. 24, 26  
     « Fuck Tha Police » ..... p. 27
- Owens Brandon ..... p. 70-71
- The Parliaments ..... p. 13  
 Person Houston ..... p. 55  
     « I No Get Eye For Back » ..... p. 55  
 Pete Rock ..... p. 59, 76, 87  
 The Pharcyde ..... p. 17  
     « Runnin' » ..... p. 17  
 Pink Floyd ..... p. 91  
 Pizzarelli Bucky ..... p. 17  
 Porter Ryan ..... p. 53  
 Proof ..... p. 96  
 Public Enemy ..... p. 18-19, 28-29  
     « Fight the Power » ..... p. 19, 28
- Questlove ..... p. 14
- Redman Joshua ..... p. 14  
     *Momentum* ..... p. 14  
 Rick Ross ..... p. 66-67, 81  
     « Presidential » ..... p. 66-67
- Roach Max ..... p. 21  
 Robinson Sylvia ..... p. 13  
 Ronson Mark ..... p. 81  
     « Uptown Funk » ..... p. 69  
 The Roots ..... p. 7, 14, 17, 81, 85  
     « Dynamite! » ..... p. 17  
 Run-DMC ..... p. 68  
     « Walk This Way » ..... p. 68
- Sanborn David ..... p. 19  
 Schaeffer Matt ..... p. 63  
 SchHoolboy Q ..... p. 30  
     *Setbacks* ..... p. 30  
 Schoolly D ..... p. 24  
 Schuller Gunther ..... p. 32  
 Searight Robert « Sput » ..... p. 70  
 Soundwave ..... p. 39, 53, 60, 63-64  
 Snarky Puppy ..... p. 81  
 Snoop Dogg ..... p. 26, 30, 76  
 Spectrasonics Virtual Instruments ..... p. 66  
 The Sugarhill Gang ..... p. 13  
     « Rapper's Delight » ..... p. 13  
 Sun Ra ..... p. 21
- Threadgill Henry ..... p. 15, 32  
     *When Was That?* ..... p. 15  
 Three 6 Mafia ..... p. 31  
 Thundercat ..... p. 37, 53, 58, 63, 81  
     « Them Changes » ..... p. 37  
 Top Dawg (Anthony Tiffith) ..... p. 30  
 Tyner McCoy ..... p. 71
- Vulfpeck ..... p. 81
- Washington Kamasi ..... p. 53, 70, 74, 86  
 Washington Reggie ..... p. 96

- The West Coast Get Down ..... p. 53-54, 58  
Williams Marlon ..... p. 63, 70  
Woodkid ..... p. 31  
Wu-Tang Clan ..... p. 20, 30-31, 36, 46, 81  
    « C.R.E.A.M. » ..... p. 20  
    « Method Man » ..... p. 46



## ANNEXES

#### Annexe 1 : Tableau des personnes accréditées par morceaux dans *To Pimp a Butterfly*.







**Annexe 2 :** Tableau des emprunts inter-génériques dans *To Pimp a Butterfly*.

Typologie	Morceau	Emprunt	Genres
Image	« For Free? (Interlude) »	- Big band (ou orchestre de jazz), saxophone	Jazz
	« King Kunta »	- Dr. Dre, « Still D.R.E. » - 2Pac, « California Love »	Rap <i>west coast</i>
	« i »	- Danse - Funkadelic, <i>One Nation under a groove</i>	Funk
<i>Sampling, reprise et emprunt</i>	« Wesley's Theory »	- Boris Gardiner, « Every Nigger is a Star »	Funk / Soul
	« u »	- WhoAreI, « Loving You Ain't Complicated »	Pop / Électro
	« King Kunta »	- Mausberg, « Get Nekkid » - Curtis Mayfield, « Kung Fu »	Rap <i>west coast</i> , funk
	« Hood Politics »	- Sufjan Stevens, « All For Myself »	Pop / Électro
	« How Much a Dollar Cost »	- Radiohead, « Pyramid Song »	Rock
	« i »	- The Isley Brothers, « That Lady »	Funk
	« Mortal Man »	- Houston Person, « I No Get Eye for Back »	Jazz / Afrobeat
	« Alright »	- Rick Ross, « Presidential » - Paul Kantner, Grace Slick & David Freiberg, « Flowers of the Night »	Rap, rock psychédélique
Référence à d'autres rappeurs	« Complexion »	- 2Pac, « Keep Ya Head Up »	Rap <i>west coast</i>
Citations verbales	« King Kunta »	- Ahmad, « We Want the Funk » - James Brown, « The Payback » - Jay-Z, « Thank You » - Michael Jackson, « Smooth Criminal »	Funk, rap
	« Institutionalized »	- Afrika Bambaataa, « Planet Rock » - The Comrads, « Homeboyz »	Rap <i>old school</i> , rap <i>west coast</i>
	« Hood Politics »	- Jay-Z, « Imaginary Player » - The Notorious B.I.G., « Notorious Thugs »	Rap
	« Momma »	- Big Sean, « Control (HOF) »	Rap
	« The Blacker The Berry »	- Kendrick Lamar, « The Art of Peer Pressure » - 2Pac, « Keep Ya Head Up »	Rap <i>west coast</i>
	« You Ain't Gotta Lie (Momma Said) »	- Ice Cube, « You Ain't Gotta Lie (Ta Kick It) » - Suga Free, « Fly Fo Life »	Rap <i>west coast</i>
Allusions stylistiques	« Mortal Man »	- Gravediggaz, « Mommy, What's a Gravedigga? »	Rap
	« Complexion »	- <i>Scratching</i>	Rap <i>old school</i>

Typologie	Morceau	Emprunt	Genres
<b>Allusions stylistiques</b>	« Institutionalized »	- <i>Merry-go-round</i> (voir Chapitre 2.2.1)	Rap <i>old school</i>
	« For Free? (Interlude) »	- Standard de jazz	Jazz
<b>Featuring et collaboration</b>	Tout l'album	- West Coast Get Down	Jazz, funk
		- Dr. Dre	Rap <i>west coast</i>
	« Institutionalized »	- Snoop Dogg	Rap <i>west coast</i>
	« Complexion »	- Rapsody	Rap
	« Wesley's Theory »	- George Clinton	Funk
	« i »	- Ronald Isley	Funk
	« The Blacker The Berry »	- Assassin - Boi-1da	Reggae
	« Complexion »	- Pete Rock	Jazz rap

## TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	p. 3
Avertissement.....	p. 5
Introduction.....	p. 7

### Chapitre 1 : Kendrick parmi les rappeurs

#### 1 - Le rap

1.1.1 Rap et musique acoustique .....	p. 13
1.1.2 Rap et jazz (Partie I) .....	p. 15
1.1.3 Compton et le gangsta rap .....	p. 23

#### 2 - Kendrick Lamar

1.2.1 Influences et vocation .....	p. 30
1.2.2 <i>To Pimp a Butterfly</i> .....	p. 38

### Chapitre 2 : Analyse de *To Pimp a Butterfly*

#### 2 - Faire l'analyse du rap

2.1.1 Le <i>flow</i> .....	p. 43
2.1.2 Samples et production .....	p. 48
2.1.3 Analyser <i>To Pimp a Butterfly</i> .....	p. 53

#### 2 - Du producteur au musicien, du sample au standard

2.2.1 <i>Breaks</i> et samples.....	p. 55
2.2.2 Reprise et standard.....	p. 63
2.2.3 Impact général .....	p. 74

### Chapitre 3 : La sophistication dans le rap

#### 1 - Des productions jazz

3.1.1 Rap et jazz (Partie II).....	p. 79
3.1.2 La production hip-hop .....	p. 83

#### 2 - Unité et sophistication

3.2.1 Une musique africaine-américaine .....	p. 85
3.2.2 Authenticité et sophistication.....	p. 88

Conclusion .....	p. 93
Bibliographie sélective.....	p. 97
Liste des figures .....	p. 101
Index .....	p. 103
Annexes.....	p. 107
Table des matières .....	p. 113