

## L'âge d'or de l'échantillonnage dans le rap : 1982-1992

Christian BÉTHUNE (Saint-Étienne)<sup>1</sup>

### Summary

Digital sampling has provided new creative opportunities for DJs and hip-hop producers since inserting a 'portion' of a piece of music into a new piece – in its original form or after modifying some of its parameters – always creates specific effects. However, this practice has undermined the rules of intellectual property and as a consequence, as early as 1991, sampling became synonymous with piracy and those who practiced it were heavily condemned. In the final analysis, while it encouraged rappers to develop other forms of creativity, this judgment eventually closed the door on a particularly fruitful way of conceiving music.

---

Ce travail n'est ni d'ordre technologique, ni d'ordre historique ; il ne s'agit pas d'une énième variation sur les modalités techniques de l'échantillonnage, de leur histoire et de leur évolution au fil des nouveaux dispositifs mis sur le marché par l'industrie de l'électronique. La bibliographie sur le sujet est, en l'occurrence, suffisamment volumineuse pour qu'une pierre supplémentaire à l'édifice ne soit pas nécessaire. Il s'agit d'une méditation esthético-philosophique sur la pratique poïétique développée par les rappeurs qui consiste à insérer à l'intérieur d'une « œuvre » des éléments déjà élaborés par d'autres. Peu importe finalement que le processus d'insertion soit manuel et analogique ou, à partir de 1982, numérique et électronique, peu importe qu'il s'agisse de boucles récurrentes (échantillon proprement dit) ou d'éléments ponctuels de sons musicaux, d'éléments de dialogue ou de bruitages prélevés ça ou là. Je dirai simplement que la technologie a fourni aux rappeurs le moyen de systématiser des pratiques déjà à l'œuvre dans la culture afro-américaine. Dès 1911 Odum notait le goût des afro-américains pour les « train songs » (Odum 1911, 261-262) dans lesquels il s'agissait d'inventer des dispositifs destinés à imiter la palette sonore des bruits ferroviaires (cf. Béthune 2019, 121-135). On pourrait également parler de la tendance à imiter les cris des animaux sauvages ou domestiques. De même, le style formulaire, caractéristique du blues, qui permet de fabriquer un nouveau morceau simplement en puisant dans un pot commun de formules connues de tous est l'indice d'un puissant tropisme vers un matériau prêt à l'emploi. Les conséquences esthétiques, culturelles et philosophiques de ces pratiques, qui renvoient à l'idée de ce que j'ai appelé une « communauté mimétique » (Béthune 2009 et 2019, *passim*),

sont d'une richesse que je me contente simplement de signaler ici. Pour ce qui est du présent texte, j'insisterai sur deux points. Le premier c'est que les rappeurs ont pris la technologie à rebrousse-poil, notamment en redonnant au couple microsillon/platines tourne-disques ses lettres de noblesse là où les inventeurs des technologies numériques pensaient rendre obsolètes les pratiques analogiques de traitement et de diffusion du son. Le second point insistera sur le fait que la sanction judiciaire, prononcée en 1991, assimilant l'échantillonnage à un acte de piraterie aura été une réponse institutionnelle à un type de transgression qui, par-delà les droits de propriété intellectuelle, mettait directement en cause les fondements ontologiques sur lesquels était constituée la notion d'œuvre d'art. En suspendant une épée de Damoclès juridique au-dessus des rappeurs, l'industrie culturelle a partiellement gagné son pari puisque non seulement l'échantillonnage est progressivement devenu une pratique résiduelle dans le rap, mais désormais les grandes compagnies discographiques (les *majors* comme on dit) ont repris la main pour infléchir le hip-hop dans un sens plus conforme à leurs intérêts.

Les techniciens qui, entre la fin des années 1970 et le début des années 1980, mirent au point le convertisseur analogique/numérique, eurent ensuite l'idée de lui adjoindre une mémoire pour en faire une machine à échantillonner.<sup>2</sup> À l'époque personne ne se doutait guère de la manière dont les rappeurs allaient se servir de cette technologie inédite. Dans l'esprit de ses concepteurs et d'un point de vue strictement technologique, la machine à échantillonner (*sampler*) ouvrit la voie à de nouveaux moyens de reproduction sonore ou visuelle (CD, DVD, DAT, etc.) qui rendraient obsolètes les technologies analogiques existantes (disque vinyle, bande magnétique audio et vidéo, pellicule, etc.)<sup>3</sup> (cf. Béthune 2003, 63-92). En outre, sur le plan créatif, en permettant de prélever n'importe quel élément sonore, de le manipuler, puis de l'insérer à sa guise dans un autre contexte, le *sampler* devait fournir aux musiciens une nouvelle palette expressive aux possibilités quasi-illimitées et relativement simples à mettre en œuvre. En effet, « l'échantillonnage permet à un musicien d'enregistrer des sons issus de n'importe quel instrument, de la nature, ou même d'une source non musicale, de les transposer et de les jouer de manière chromatique sur un clavier standard de piano ou d'orgue. » (Tully cité d'après Schloss 2004, 34) Les concepteurs pensaient notamment que cette technologie permettrait aux musiciens de démultiplier leur propre phrasé<sup>4</sup>, en donnant à leur créativité des ressources jusqu'alors inédites.

Or, au lieu d'aller de l'avant en utilisant les infinies possibilités offertes par la nouvelle technologie pour investir des terres encore inexploitées, les rappeurs se mirent à exploiter la machine à échantillonner de manière plutôt restrictive pour redonner « une présence à ce qui n'était plus que mémoire », utilisant en fait le *sampler* « en tant qu'ersatz commode d'une action qu'il était auparavant impossible d'effectuer sans les platines » (Poschardt 2002, 249 et 251). Un usage qui bride les possibilités du *sampler* et fait de ce dernier une machine à remonter le temps. Contre toute attente, la machine à échantillonner conféra une nouvelle jeunesse au support analogique du disque vinyle qu'elle était censée rendre obsolète, et remit au goût du jour des musiques disparues depuis belle lurette dans la fosse commune de l'industrie culturelle.<sup>5</sup> Les rappeurs prenaient en quelque sorte l'histoire de la technologie à re-

brousse-poil. Dès que les rappers l'introduisirent dans leurs productions, l'échantillonnage numérique fut le plus souvent jugé avec mépris et considéré comme « une anomalie dans le monde de la musique » (Déon 2011, 278). Généralement incapable de lire une partition et souvent de maîtriser correctement un instrument traditionnel, ces musiciens d'un nouveau genre déclenchèrent un tollé de protestations indignées, tant chez les gardiens du temple « classique » férus d'écriture musicale, que chez les défenseurs d'une certaine orthodoxie jazzistique intransigeants sur la maîtrise de l'instrument, fût-elle non conventionnelle.

Ce décalage entre la conception normative de l'expression culturelle et l'utilisation impertinente que les rappers auront fait de la technique de l'échantillonnage en se l'appropriant s'explique essentiellement par des différences radicales entre une esthétique majoritaire, articulée autour de la notion d'œuvre, et la pratique poétique des rappers fondée sur l'action et l'expérimentation. L'esthétique majoritaire, telle qu'elle se déploie dans le cadre de ce que le philosophe J.-M. Schaeffer appelle la « théorie spéculative de l'art », repose en effet sur l'idée d'une création individuelle émanant d'un auteur, supposé détenir un talent charismatique, et implique une dimension patrimoniale des produits de la culture en général, et de l'art en particulier, considérés comme intouchables du fait de leur statut de chefs-d'œuvre. À l'opposé, le savoir-faire<sup>6</sup> des rappers ne se conçoit qu'à partir d'un fonds commun librement accessible (*lore*), dont les objets en continuel devenir sont susceptibles d'appropriation et d'altération par quiconque en revendique l'usage.

Avant même que la technologie n'offre au rap l'éventail des possibilités de l'échantillonnage numérique, la chose se trouvait déjà présente dans les expressions afro-américaines. Non seulement par les DJ hip-hop<sup>7</sup> eux-mêmes qui, en combinant virtuosité gestuelle, bidouillages techniques, connaissance approfondie de la sphère discographique et sens de l'à-propos, appliquaient déjà une forme d'échantillonnage manuel, relativement élaborée, en maltraitant de bon cœur leur collection de disques vinyles sur de robustes platines à entraînement direct<sup>8</sup>, mais l'on peut également affirmer que, depuis les origines, sous d'autres formes, la pratique de l'échantillonnage aura fait substantiellement partie de la culture afro-américaine. En effet, tant sur le plan musical que dans leur organisation textuelle, le gospel comme le blues – ces deux piliers de l'expressivité noire américaine – sont fondés sur des procédés formulaires. Composer un blues revient, dans la majeure partie des cas, à combiner en ritournelles progressions harmoniques et phrases prêtes à l'emploi, librement puisées dans un réservoir commun à la disposition de tous. Pour en administrer empiriquement la preuve, Paul Oliver s'est ingénié à rédiger les paroles d'un blues « de son cru » en empruntant chaque vers au vaste corpus des textes de blues disponibles (Oliver 1989, 90) ; il eût probablement été possible de compléter l'expérience en grappillant ça et là des phrases musicales toutes prêtes, et, au prix d'un travail limité d'adaptation, de composer une musique « authentique » selon le même stratagème. Munis de leur appareillage numérique, les acteurs de la culture hip-hop n'ont finalement fait que pousser dans ses retranchements technologiques la logique d'une forme d'invention poétique depuis longtemps à l'œuvre. Il convient en effet de garder à l'esprit que si – comme le souligne Joseph Schloss – dans la pratique des acteurs du hip-hop « [l']échantillonnage numérique est idéologiquement associé à une technologie

plus ancienne, d'une certaine manière, cet état de fait ne tient pas à la technologie mais renvoie à une histoire sociale spécifique de la communauté hip-hop » (Schloss 2004, 56). Une histoire qui fait de ses membres les héritiers incontestables de la tradition afro-américaine<sup>9</sup>. C'est pourquoi, au lieu d'induire une rupture dans l'approche du fait musical, le *sampler* numérique aura essentiellement permis aux acteurs du hip-hop de poursuivre et d'approfondir avec une facilité accrue des pratiques déjà en vigueur et d'en dégager des implications restées jusqu'à présent inaperçues. En outre, ce n'est pas parce que, dans un autre registre, le procédé technologique aura apporté à l'industrie culturelle des ressources extrêmement puissantes pour calibrer le tout-venant de ses produits commerciaux, qu'il faut pour autant refuser de prendre en compte la dimension esthétique-poétique de l'échantillonnage dans l'usage qu'ont su en proposer les rappeurs.

### Une pratique sans théorie

Dans la mesure où, pour les producteurs de hip-hop, l'action et la réalisation priment sur la réflexion, ces derniers n'ont jamais pris la peine de fonder leur pratique sur une théorie argumentée ; centrés sur la production de leurs objets sonores, ils n'ont pas non plus cherché à entrer en polémique avec le discours dominant des adeptes des arts légitimés par la tradition culturelle occidentale. Même si la pratique de l'échantillonnage met à mal certains présupposés autour desquels s'est constituée l'esthétique, en tant que discours régulateur à visée universelle concernant les œuvres de l'art et les jugements de goût, ce ne sont pas les perspectives critiques qui ont motivé les rappeurs. En outre, dans sa dynamique iconoclaste, le *sampling* bat également en brèche les principes économiques du capitalisme libéral fondés sur la propriété privée des biens et leur échange marchand. Or, cette remise en cause implique, sur deux fronts, de l'idéologie dominante n'est probablement pas une coïncidence. On sait en effet que la mise en place des fondements de la théorie des arts au XVI<sup>e</sup> siècle est elle-même contemporaine du remplacement de l'économie féodale par une économie de marché et les balbutiements de la mondialisation. En effet, grâce aux fructueux échanges noués avec l'Orient, puis à l'exploitation systématique du Nouveau Monde, dans les conditions que nous connaissons, on assiste alors à un afflux inédit de ce numéraire qui avait cruellement fait défaut à l'Europe durant toute la période médiévale. Cet enrichissement soudain va permettre à la classe dominante de signaler sa propre excellence et de se distinguer, en se tournant vers le mécénat et l'acquisition ostentatoire d'œuvres d'art. Mettant à profit les circonstances, les artistes vont parallèlement chercher à conquérir de nouvelles prérogatives. Ils s'efforceront en premier lieu de se différencier des artisans en se qualifiant eux-mêmes de « libéraux ». Au nom d'une théorie des arts inchoative, visant à démarquer ontologiquement leurs productions du travail des artisans, fondé sur la seule utilité (arts mécaniques), les praticiens de ce qui allait désormais s'appeler les « Beaux-Arts » prétendaient à une réévaluation générique de la valeur de leurs travaux ; revendication qui allait aboutir à une revalorisation substantielle de leur statut social, conjurant du même coup la vieille malédiction platon-

cienne qui pesait sur les « artistes mimétiques » et les repoussait fermement hors les murs de la cité<sup>10</sup>, en dépit de quelques égards.

Pour les adeptes de la « grande forme », tenants des valeurs universelles dont l'Art se réclame, la pratique de l'échantillonnage constitue en soi une sorte de scandale esthétique. Véritable tour de passe-passe technologique, cette stratégie de prédation menace en effet de dislocation la sacro-sainte unité des œuvres qu'elle démembrer pour s'en approprier inopinément des parcelles. Rompant avec l'idéologie patrimoniale, la pratique de l'échantillonnage sépare sans état d'âme la partie du tout, mais qui plus est, elle insère les fragments ainsi prélevés dans un nouveau contexte, au prix souvent de manipulations plus ou moins profondes, ravalant l'œuvre ainsi dépecée au rang de matériau. Selon les acteurs du hip-hop, il ne s'agit en l'occurrence ni de contestation, ni de protestation, voire de défi ou de confrontation, comme cela pouvait être le cas avec les collages des surréalistes, les bruitages futuristes, ou les *ready-made* – autant d'exceptions qui viennent confirmer la règle établie et ne prennent finalement leur sens que dans la mise en perspective avec la norme contestée. À l'opposé, l'échantillonnage ne se conçoit esthétiquement pas « contre » quoi que ce soit, mais constitue une simple manière de faire, une affirmation qui n'éprouve ni besoin de se justifier, ni volonté de critiquer. Or, c'est peut-être la banalisation d'un geste accompli sans arrière-pensée théorique qui devient implicitement porteuse de subversion.

### Le *sampling* comme mémoire et comme chambre d'écho

Afin de produire des échantillons dignes de ce nom, il convient de rester en contact étroit avec la sphère discographique sous ses aspects les plus divers, d'aller régulièrement « piocher dans les bacs » des soldeurs – « digging the crates » disent les Américains<sup>11</sup> – et de ressusciter les vieux vinyles, depuis longtemps épuisés, en découvrant au fond d'un sillon, sur une plage oubliée, les quelques mesures qui, habilement insérées, prendront tout le monde par surprise. Par cet usage créateur de l'écoute, les acteurs de la sphère hip-hop font exister les bribes d'un morceau (*break*<sup>12</sup>) qui, dans le flux de la version originale, étaient, la plupart du temps, restées inaperçues :

Un break n'existe pas avant qu'un dejay n'ait entendu le sillon qui contient un rythme ou une percussion et ne l'ait identifié comme un échantillon pour l'utiliser dans une composition articulée à la composition initiale mais complètement différente d'elle. (Schur, 2009, 47)

En repérant le *break* adéquat, en l'isolant puis en le réinsérant de manière itérative dans un autre contexte (au besoin en le manipulant), c'est le DJ-producteur qui lui confère son existence effective. Sans une écoute créative, capable d'en discriminer le sens et d'en percevoir l'intérêt, les quelques quatre mesures, judicieusement exhumées, n'auraient aucune réalité substantielle, tant il est vrai, selon la formule chère au philosophe Berkeley, *esse est percipi*

(« être, c'est être perçu »). Par le truchement des échantillons, prélevés, puis réorganisés dans un autre corpus, se dévoile toute une dimension latente, qui démultiplie le sens et la valeur des œuvres. Non seulement l'échantillonnage instaure une forme de dialogue inédit – de *call and response* – entre le morceau original et son image fragmentaire remise en œuvre dans la construction sonore où le *sample* se trouve intégré, mais la nature du geste technique conditionne en elle-même la créativité du producteur.

En effet, le *sampling* est rarement un collage brut des éléments prélevés. L'intégration des échantillons, dans le hip-hop, s'accomplit toujours de manière dynamique. Déjà dans le cadre d'un usage purement matériel « un échantillon n'est l'échantillon que de quelques-unes de ses propriétés [...]. De plus, les propriétés échantillonnées varient largement avec le contexte et les circonstances » (Goodman 1992, 87). Or, le simple fait de monter en boucle, dans un autre contexte, le fragment que l'on a sélectionné et de lui donner une forme itérative en altère profondément la nature.<sup>13</sup> Mais, la plupart du temps, l'altération ne s'arrête pas à ce stade, il s'agit d'abord de rendre chaque échantillon compatible avec le cadre tonal du morceau que l'on élabore : il suffit d'élever ou d'abaisser le tempo de quelques bpm (battement par minute) pour modifier la tonalité (le *pitch*)<sup>14</sup>, et ré-contextualiser le climat harmonique du morceau. En outre chaque producteur destine l'échantillon à un projet rythmique propre qui nécessite également tout un travail d'adaptation en renforçant ou en gommant certains accents, en utilisant à contretemps certains motifs. Enfin, pour des raisons de timbre et d'effet, le producteur est souvent amené à filtrer le matériau choisi, afin de privilégier certaines fréquences et rendre l'échantillon conforme au climat sonore particulier du morceau qui s'élabore. Le travail sur la texture sonore peut d'ailleurs aller jusqu'à atomiser l'échantillon collecté avant d'en réaménager les éléments désagrégés en une combinaison inédite (*chopping*), rendant de ce fait le matériau originel totalement méconnaissable.<sup>15</sup> De même que – toutes choses égales par ailleurs – Beethoven a été amené à penser l'alternance des *piano* et des *forte* dans ses sonates en fonction de l'instrument, les ressources techniques offertes par la machine à échantillonner induisent une véritable logique compositionnelle qui ne se manifesterait pas avec des instruments traditionnels. Ainsi, Maxence Déon remarque-t-il à propos du travail de Q-Tip, metteur en sons du groupe A Tribe Called Quest sur le morceau « What Really Goes On » (A Tribe Called Quest 1996) :

Le fait de travailler à base de *samples* est extrêmement important pour la qualité du morceau. En effet, le fait d'utiliser un *sample* et non un synthétiseur ou un piano qui jouerait la grille [...] permet de créer un nombre élevé d'effets musicaux et sonores. (Déon 2011, 293)

D'une façon générale, poursuit Maxence Déon, l'échantillonnage a tendance à complexifier l'approche musicale et non à la simplifier, comme on aurait tendance à le croire :

Dès que l'utilisation des samples est en jeu [...] les accords échantillonnés sont souvent plus complexes que ceux qu'auraient eu tendance à jouer naturellement un musicien et offrent donc un langage musical différent. (Déon 2011, 295)

## Dimension connotative de l'échantillon

Le morceau d'Akhénaton intitulé « Le soldat » (IAM 1993) fournit un assez bon exemple de l'efficacité compositionnelle de l'échantillonnage. Le rap fait le récit tragique d'une opération commando. Le déroulement de l'action est présenté à travers le regard d'un simple soldat perdu dans la mêlée d'une compagnie de combat donnant l'assaut à une prétendue position ennemie. À l'issue de l'engagement qui semble d'une déconcertante facilité : « Je n'arrive pas à croire que l'ascension fut si facile », la réalité se manifeste dans toute son horreur : ce ne sont pas des militaires qui ont été mis hors combats par la compagnie, mais d'innocents villageois désarmés qui ont été massacrés, au grand désespoir du narrateur, floué par les gradés, qui s'aperçoit qu'il vient de perdre son humanité :

Le drame est intérieur, depuis ce jour-là, j'attends  
J'ai perdu mon humanité ce beau matin de printemps<sup>16</sup>

Dans ce contexte narratif le processus de l'échantillonnage vient conférer toute sa force dramatique au récit dont il articule la diégèse. Le texte proprement dit ne nous précise en effet rien, ni du lieu, ni des belligérants en présence, même si les armes évoquées (« missiles », « hélicos », etc.) nous fixent approximativement sur l'époque contemporaine. Mais le producteur a concocté une bande sonore qui, pour l'essentiel, superpose (*layering*) un extrait de musique orientale qui pourrait bien être emprunté à l'introduction d'un morceau d'Oum Kalsoum intitulé « Al Atlal »<sup>17</sup> et celui d'un morceau du contrebassiste américain Charles Mingus : la composition « Moaning » où s'illustre le saxophone baryton de Pepper Adams (Mingus 1959). En combinant une musique arabe et un morceau de jazz, la bande son nous fait implicitement comprendre qu'il pourrait éventuellement s'agir d'un épisode de la première guerre du golfe (1990-1991). Par le jeu d'une balance qui alterne les plans sonores (tantôt c'est la musique arabe qui se trouve placée au premier plan, et tantôt le morceau de Mingus prédomine) les deux univers musicaux se superposent évoquant deux mondes qui s'affrontent. Une couche supplémentaire de bruitages divers et de brassage de pales d'hélicoptères – immédiatement identifiable depuis le film *Apocalypse Now* – installe une mimétique sonore de type cinématographique, balayant toute équivoque. Ce climat de mixture sonore peut également s'entendre comme un hommage implicite au groupe Public Enemy et The Bomb Squad dont l'esthétique a fortement marqué Akhénaton.<sup>18</sup> En parfaite synergie avec les paroles du rap, la bande sonore produit une évocation tangible de tout ce dont le texte fait l'ellipse. S'il s'agit effectivement, pour le versant oriental, du morceau de la chanteuse Oum Kalsoum, le choix s'avère particulièrement approprié à la réalité décrite

puisque « Al Atlal » signifie « les ruines ». En ce qui concerne l'échantillon emprunté à Charles Mingus, selon Maxence Déon : la « cellule musicale de deux mesures » qui constitue le corps de l'échantillon « a été ralentie (de 107 bpm pour Mingus à 94 pour le titre d'Akhénaton), il résulte de ce ralentissement une transposition de la cellule musicale vers le bas, de fa mineur vers mi bémol mineur. »<sup>19</sup> Or, poursuit Maxence Déon : « Ce qui est particulièrement impressionnant dans le morceau de rap, c'est la façon dont le producteur a bien entendu que l'harmonie jouée dans le sample oriental est la même dans sa première moitié que celle jouée par l'accompagnement orchestral du sample de Mingus », ce qui permet d'ajouter parfaitement les deux échantillons. La trouvaille semble d'autant plus adéquate que la musique de Mingus, particulièrement entre le milieu des années 1950 et le milieu des années 1960, est justement célèbre pour ses « cadences espagnoles » qui sont en faits des cadences andalouses, et donc des progressions harmoniques très influencées par la musique modale arabe. À l'instar de l'alternance des échantillons entendue dans le rap, nous restons dans le va-et-vient des invasions et des conquêtes qui depuis plus d'un millénaire rythment l'histoire du bassin méditerranéen et de ses contreforts orientaux. Sans la technique de l'échantillonnage ce subtil réseau de connotations poétiques eût été difficile à envisager. Gageons que pour parvenir à ce résultat le producteur a dû déployer des trésors d'investigation, d'habileté technique et surtout de pertinence musicale. Autant de qualités explicitement revendiquées dans un intermède de 36 secondes, sur le second disque de l'album, justement intitulé « L'échantillon » :

Cet échantillon est bon, très bon, mais pas assez bon pour Chill<sup>20</sup>. Il faut tout recommencer, refuser, exiger, sélectionner, choisir, jusqu'à trouver le sample juste.

C'est effectivement de justesse dont il s'agit. Devant la finesse de la réalisation et compte tenu des quatre mois nécessaires à l'enregistrement puis au mixage de l'album, il y a tout lieu d'être convaincu de la réalité de cette ascèse par le travail. De façon quelque peu paradoxale, la technique de l'échantillonnage contribue ainsi à rendre le travail du producteur autonome au lieu, comme on le suppose trop souvent, de l'inféoder au matériau prélevé. Loin de faciliter la tâche du producteur, cette manière d'assembler les sons se révèle éminemment complexe et délicate à manipuler.

### L'interférence de l'échantillon avec ce qu'il échantillonne

L'un des ressorts esthétiques de l'échantillonnage tient au fait qu'entre le fragment issu du titre originel, et sa version échantillonnée dans un nouveau morceau, se noue une relation perturbante « d'inquiétante étrangeté ». Ce phénomène explique en partie les réactions des artistes qui entendent leurs morceaux passés à la moulinette de l'échantillonnage. Ainsi, James Brown, sur qui nous allons revenir, s'est-il, dans un premier temps, montré fort courroucé de reconnaître des tronçons de ses succès montés en boucle par les rappeurs. Contrai-

rement à un simple échantillon de tissu ou de peinture, dont la nature reste purement référentielle, l'échantillon musical, tel que l'utilisent les rappeurs, possède un double statut : il fait à la fois référence au morceau d'où il émane, et fonctionne simultanément comme élément syntaxique propre du nouveau discours musical dans lequel il a été inséré. À l'instar de l'image équivoque du « canard/lapin » évoquée par Wittgenstein (1961, 326 et 1989, 26-28), cette ambiguïté vient constamment perturber notre écoute qui ne cesse d'alterner de la musique que l'on entend sous sa forme actuelle à la version originelle dans le titre de référence.<sup>21</sup> Dans ce jeu obsédant de va-et-vient, le rapport de l'image sonore au modèle s'inverse subrepticement, et la version échantillonnée semble paradoxalement s'ériger en référence du fragment dont elle provient.

On pourrait certes parler ici d'intertextualité, toutefois cette modalité poétique n'est pas propre à la pratique du *sampling*. En effet, la culture afro-américaine, qui repose sur des modalités collectives d'individuation, fonctionne, depuis ses origines, sous le régime d'une intertextualité généralisée. Le *sampling* tel qu'il est mis en œuvre par les rappeurs va bien en fait au-delà de l'intertextualité classique ; en tant que « citation performative » (« performative quotation »), selon la formule proposée par Mark Katz (2010, 149)<sup>22</sup>, le *sampling* bouleverse le jeu de la citation puisqu'il ne s'agit plus d'une simple référence, mais du transport d'un fragment d'œuvre dans une autre. Contrairement à la citation, la variation ou la paraphrase (même si sur le plan illocutoire l'échantillon peut valoir comme citation, variation ou paraphrase), le morceau échantillonné se trouve investi dans sa matérialité même au profit du nouveau morceau dans lequel il est transporté (Genette 1994, *passim*).

Ce que l'on peut en revanche affirmer c'est que cette ambivalence fondée sur l'imbrication des signifiants, confère à l'échantillonnage des dispositions particulières au *signifyin(g)*<sup>23</sup> ; des chercheurs comme Joanna Demers (2002, 41-56), Mark Katz (2010, 64), Justin Williams (2009, 8-18) ou Maxence Déon (2011) – entre autres – y discernent même une continuation directe de cette pratique, profondément ancrée dans la culture afro-américaine. Rappelons brièvement que le *signifyin(g)* consiste en un jeu symbolique mystificateur qui exploite l'équivoque entre sens propre et sens figuré par lequel on s'efforce soit de faire perdre ses moyens à celui que l'on interpelle et de le tourner publiquement en dérision, soit de lui rendre un hommage ; souvent ces deux composantes du dénigrement et de la louange sont simultanément présentes. Ainsi, dans le « toast » classique du *Signifyin' Monkey*, c'est pour avoir pris au pied de la lettre les paroles du singe, de n'avoir pas su y départager l'implicite de l'explicite, le réel du fictif, bref de n'avoir pas su rester sur le terrain symbolique, que le lion se fait étriller par l'éléphant.<sup>24</sup> Dans la pratique du *signifyin(g)*, le contenu propositionnel de l'énoncé se trouve en effet relégué au second plan ; c'est l'acte de « signifier » qui fait d'abord sens. L'objet de l'énoncé n'est pas sa référence, mais le *signifyin(g)* lui-même. Dans ce contexte illocutoire, la forme prime en l'occurrence sur le contenu. En inversant l'ordre des préséances énonciatives, en allant affronter physiquement l'éléphant au lieu de rivaliser verbalement avec le singe, le lion se ridiculise. Car, la seule façon pertinente de réagir à un *signifyin(g)*, c'est de répondre par un autre *signifyin(g)*, c'est-à-dire un acte symbolique et non pas une action concrète, sous peine de se disqualifier. Il convient de garder à l'esprit

que c'est finalement la dimension esthétique qui prime dans le *signifyin(g)*, ce dernier se présente essentiellement comme « un message alternatif, choisi pour ses mérites artistiques » (Mitchell-Kerman 1999, 309).

Or, la technique de l'échantillonnage fournit des ressources inédites à la pratique du *signifyin(g)*. Prélever un échantillon et l'inclure dans un autre projet représente une façon de déloger symboliquement le créateur initial de ses prérogatives d'auteur. Le simple fait d'insérer un fragment dans un nouveau contexte s'impose comme une manière de contester le territoire du morceau initial. C'est ce qu'il ressort, par exemple, à l'écoute de « *Can I Kick It ?* », interprété par les rappers du groupe A Tribe Called Quest<sup>25</sup>. En effet, le *sample* de la ligne de basse servant d'introduction à l'emblématique morceau de Lou Reed « *Walking on the Wild Side* »<sup>26</sup> retient de prime abord l'attention de l'auditeur et cimente la grammaire du rap. Comme l'a bien analysé Richard Schur (2004, 31-35), la part irrévérencieuse de *signifyin(g)* ne fait guère de doute dans cet emprunt. D'abord parce que les quatre mesures de l'échantillon, particulièrement reconnaissables, sont volontiers considérées comme la signature de l'ex-membre du Velvet Underground. En se les appropriant, les rappers en dépossèdent symboliquement la star du rock. Mais cette prise de possession sonne en fait comme un juste retour des choses, puisqu'aux oreilles des rappers, le rock n'aura été qu'une captation de la musique afro-américaine, un plagiat approximatif des rythmes du funk :

Gettin' measures on the tip of the vibers  
 rock'n'roll to the beat of the funk fuzz  
 (C'est sur la brume du beat funk à la pointe de la vibe  
 Que le rock'n'roll tire ses mesures)

En outre le quartier sauvage (« *wild side* ») que Lou Reed nous invite à arpenter est celui des travestis, des prostitué(e)s, du strip-tease, et des addictions en tout genre, un monde que le rockeur situe de façon stéréotypée dans les quartiers noirs de New-York, là où les Blancs viennent chercher sexe, alcool, drogue et musique – « leur secret encanaillement », selon la formule d'Amiri Baraka. En outre la question éponyme : « *Can I Kick It ?* » qui revient en ritournelle tout au long du morceau reste ambiguë.<sup>27</sup> Elle peut s'entendre de multiples façons et peut aussi bien être comprise de manière péjorative, qu'entendue comme une appréciation positive ; elle peut implicitement concerner le *sample* emprunté – et, par synecdoque, le morceau de Lou Reed et même sa personne, voire l'ensemble du rock – que le contenu du rap. En publiant le single où figure « *Can I Kick It ?* » sous l'unique signature de Lou Reed qui en perçut donc l'intégralité des droits, les rappers ont d'emblée choisi de se placer directement sur le terrain de la réalité juridique, déniait par avance à la rock star toute aptitude à répondre à leur interpellation en se situant sur le terrain symbolique – ainsi que l'exige la logique du *signifyin(g)*. Par le jeu ironique du *signifyin(g)*, la musique de Lou Reed se voit donc implicitement délogée de la sphère prétendument désintéressée de l'art pour apparaître comme un simple « *business* » tandis qu'à l'opposé les rappers proclament leur amour de l'art en abandonnant leurs droits sur leur production. Gageant d'emblée

que le rokkeur confondrait plagiat et parodie et irait prendre la charge au premier degré en se situant sur le plan du droit de propriété, nos rappers lui ont fait, à leur manière, endosser publiquement la peau du lion dans le toast du *Signifyin' Monkey*. Un piège qu'a su, pour sa part, éviter James Brown : en effet si les avocats du « Godfather of soul » ne sont pas restés inactifs en matière de royalties, ce dernier s'est également appliqué à retourner le *signifyin(g)* « aux singes de studios » (« studio copycats ») qui ont pillé sa musique à tour de platines, en enregistrant le titre « I'm Real », qui pousse l'ironie jusqu'à reprendre les procédés stylistiques du hip-hop : *scratching*, montage en boucle, etc., réaffirmant haut et fort son statut de « parrain ». Par cette réponse James Brown remet les rappers à leur place, mais il les met également au défi de continuer à le *sampler*, une façon détournée de les inviter à poursuivre : « signifiera » bien qui « signifiera » le dernier ! La force illocutoire d'un *signifyin(g)* dépend en fait de la réponse engendrée ; contrairement au lion du toast – et à Loud Reed – en n'abandonnant pas le terrain symbolique, James Brown désamorce la provocation, il retourne toute éventuelle mise en question en hommage, et ouvre la porte à un *modus vivendi* avec tous ceux qui souhaiteraient faire usage de sa musique (sans oublier de les faire passer par la case finance), une sortie honorable<sup>28</sup> que s'est définitivement fermée Lou Reed en veillant dorénavant à ce que ses productions ne fassent plus l'objet de *sampling*.

## Subversion et répression

Nous touchons, peut-être, en l'occurrence à l'aspect le plus déstabilisant de l'échantillonnage. En convertissant potentiellement toute œuvre enregistrée en un bien commun que chacun est en mesure d'utiliser à sa guise, le *sampling* vient non seulement remettre en cause l'au(c)torité artistique du créateur – dont les œuvres peuvent même se retourner subrepticement contre lui – mais il bat également en brèche le droit moral et financier de propriété sous-jacent au statut « libéral » de l'artiste, droits laborieusement conquis par les praticiens des « beaux-arts », émergeant, à la Renaissance, de longs siècles d'anonymat. Autant d'éléments qui expliquent le déchaînement procédurier notamment à partir du jugement de 1991 *Grand Upright Music Ltd vs Warner Brother Record* dont les attendus assimilaient sans équivoque la pratique sauvage de l'échantillonnage à un piratage pur et simple.

Tant que la culture hip-hop est restée souterraine et que les producteurs de rap étaient considérés comme d'obscurs bidouilleurs, la pratique du *sampling* numérique s'est déployée plus ou moins librement, en prolongement naturel des manipulations initiées aux platines par les DJs. Toutefois, dès que cette dernière, épaulée par des procédés techniques de production et de diffusion à l'efficacité inédite a été en mesure de se propager à l'échelle mondiale, les choses ne pouvaient pas en rester là. On peut même se demander si le déchaînement juridique à l'encontre du *sampling*, et les demandes faramineuses des ayants droit, outre l'appât du gain, ne constituent pas une stratégie pour se prémunir contre les effets de l'échantillonnage qui permet à tout un chacun de se réapproprier une culture dont le contenu était

jusqu'ici resté verrouillé grâce à un processus de réification commerciale, habilement protégé par un système juridique de plus en plus envahissant. C'est la thèse que semble soutenir Richard Schur lorsqu'il affirme que grâce aux innovations induites par la culture hip-hop « [l]es simples particuliers (*ordinary folks*) ont de nouveau pu proclamer un droit de propriété sur leurs traditions culturelles que l'industrie culturelle avait confisquées en les transformant en marchandises » (Schur 2009, 44).

Une remise en cause dont les grandes compagnies discographiques ne veulent pas entendre parler. Ce sont en fait les mêmes firmes (ou leurs proches cousines) qui ont allègrement spoliés les premiers artistes de blues, les musiciens de jazz et même de nombreuses stars contemporaines de la culture populaire, que l'on entend désormais pousser des cris d'orfraie au nom d'une soi-disant propriété intellectuelle et de la défense des droits des créateurs qu'elles ont été les premières à bafouer.<sup>29</sup>

Cette contrainte juridique et financière a porté une atteinte sévère à un procédé éminemment créatif. Nous nous trouvons, de toute évidence, en présence d'une manœuvre délibérée de court-circuitage d'un processus créatif qui ne cadre pas avec l'idéologie commerciale de l'industrie culturelle. Si la pratique de l'échantillonnage a été fortement bridée par les questions financières, elle n'a pas été totalement jugulée. Mais désormais les producteurs y regardent à deux fois avant d'introduire un *sample* dans les morceaux qu'ils élaborent. Pour ne pas avoir à acquitter un montant qui dans bien des cas excéderait les bénéfices de leurs réalisations, ils préfèrent soit renoncer à l'échantillonnage en concoctant leurs propres *beats* – grâce à des ressources numériques ou en faisant appel à des musiciens de studio – soit désarticuler leurs emprunts au point de les rendre totalement méconnaissables. Même si « [l]es artistes de hip-hop ont su modifier leur langage musical pour se plier à une moindre disponibilité des échantillons » (Sewell 2014, 295) et ont introduit de nouvelles formes de créativité, il faut néanmoins reconnaître que la jurisprudence induite par l'arrêt de 1991 a eu des répercussions négatives. Dans tout cas c'est la poétique même du rap qui s'est trouvée altérée de façon substantielle.<sup>30</sup>

## Notes

- 1 Christian Béthune est chercheur associé au CIEREC (Université de Saint-Étienne), Docteur en philosophie, habilité à diriger des recherches en esthétique. Il s'intéresse à la façon dont les expressions issues du champ jazzistique (jazz, rap, blues, gospel, danse, art du récit oral ou écrit) nous invite à revoir les perspectives philosophiques qui, en Occident, ont permis de définir une ontologie de l'art.
- 2 Eu égard à l'exigence d'échantillonner sur 44,1 Khz, les premières machines ne possédaient qu'une faible mémoire ne permettant de réaliser que de très brèves séquences d'une à deux secondes. En effet, le codage se faisant sur 16 bit et 2 canaux, 1s échantillonnée occupe un espace mémoire de  $44100 \times 2 \times 16 = 1\ 411\ 200$  bits. Or, au tournant des années 70-80, le prix du Mo de mémoire avoisinait les 300 dollars.

- 3 Certes les laboratoires de création musicale (IRCAM, GRM) utilisaient déjà à titre expérimental des techniques numériques de production et de stockage des sons, mais ce qui se joue aux entours des années 1980 c'est l'accessibilité par tout un chacun à ces technologies, tant comme auditeur que comme créateur, favorisant si on me passe l'oxymore une pratique expérimentale de masse. La révolution informatique ne date pas tant de l'ENIAC que du PC. Plus que l'invention du synthétiseur Prophet 5, c'est la mise au point de l'interface MIDI (Musical Interface for Musical Instruments) en 1981 qui constitue la véritable révolution informatique en musique ; sans phénomène de masse, point de révolution, tout au plus une émeute ou une mutinerie. Plus proprement on pourrait dire qu'avec le hip-hop on passe de l'expérimental à l'empirique.
- 4 J'entends par « démultiplier son phrasé » le fait de pouvoir faire cohabiter au sein de la même construction sonore des fragments (notes, mesures...) pris dans diverses interprétations du même morceau ou même dans différents morceaux.
- 5 Avec son titre programmatique « Looking for the Perfect Beat », c'est Africa Bambaataa qui va inaugurer le procédé du *sampling* numérique pour le hip-hop en 1983, mettant à contribution l'échantillonneur Akai S-1100 fraîchement sorti des chaînes de montage ; l'année précédente, le DJ charismatique utilisait largement pour son « Planet Rock », la boîte à rythme Roland TR-808, expérimentée par le Yellow Magic Orchestra ; le titre de Bambaataa contenait déjà deux échantillons fameux des allemands (de Kraftwerk et du Yellow Magic Orchestra), mais encore obtenus par des procédés analogiques.
- 6 Rappelons impérativement que le mot grec de « *têchnê* » s'applique de façon générique à toute forme d'artefact : la langue grecque refuse en effet d'établir une différence de nature entre l'artisanat et ce que nous appelons les « beaux-arts ».
- 7 Selon Mark Katz 2010, 161 : « Bien que la mise en boucle, dans la plupart des raps, s'accomplisse sans l'aide des platines, ses liens (i.e. de l'échantillonnage) avec les techniques de Djaying s'avèrent cruciaux ». D'ailleurs, ajoute-t-il, « un producteur qui resterait trop éloigné de ces pratiques perdrait sa crédibilité en matière de hip-hop ».
- 8 De préférence la Technics 1200-MK2 qui, dès 1980, remplaça avantageusement le modèle 1100-A de la même marque.
- 9 Même si les influences latino-américaines ou caribéennes ont été également à l'origine du hip-hop. Comme pour son grand-oncle le jazz, la genèse du rap est syncrétique, comme le sont toutes les formes de l'expression afro-américaine.
- 10 Sur ce basculement à la fois ontologique et économique et la partition hiérarchique de l'univers conceptuel de la *têchnê* entre les « arts mécaniques » et les « arts libéraux » (Blunt 1956, 89-103). Cette volonté de distinguer une sphère artistique autonome à partir de la valeur d'échange des œuvres n'est pas nouvelle. Plin l'Ancien (2002, 59) rapporte que déjà, à la fin de sa vie, le peintre Zeuxis « se mit à faire don de ses œuvres, sous prétexte qu'on ne pouvait les acheter à aucun prix correspondant à leur valeur ».
- 11 Du nom des paniers « crates », initialement utilisés pour transporter les bouteilles de lait, que les soldeurs trouvent particulièrement commodes pour ranger leurs 30 cm (Schloss 2004, chap. 4).
- 12 « Le terme « break » fait référence à n'importe quelle portion de musique (habituellement quatre mesures ou moins) susceptible d'être échantillonnée et répétée. » (Schloss 2004, 36)

- 13 « Le montage en boucle réaménage le matériau utilisé dans la mesure où la fin de la phrase se trouve juxtaposée à son début d'une façon que n'avait pas envisagée l'original. » (Schloss 2004,137)
- 14 De nouveaux logiciels semblent permettre d'accélérer le tempo en conservant la même hauteur.
- 15 Les raisons de ce procédé sont à la fois d'ordre esthétique et d'ordre économique, en effet cette recomposition radicale permet de dissimuler l'objet de sa collecte et d'éviter par la même occasion d'acquitter les droits d'usage devenus exorbitants.
- 16 La formulation de ces deux vers nous permet de penser qu'il s'agit d'un monologue intérieur, ou plutôt d'un film que ne cesse de se repasser le soldat traumatisé.
- 17 Je remercie vivement Christophe Rubin d'avoir attiré mon attention sur cette éventualité. La diva égyptienne a enregistré et interprété de nombreuses versions de « Al Atlal », sur un poème d'Ibrahim Nagi, certaines d'entre elles durent plus d'une heure.
- 18 En particulier le titre « Can I Truss It » (1991) sur lequel on entend également le bruit des pales d'un hélicoptère.
- 19 Échange de courriels avec Maxence Déon que je remercie chaleureusement pour ses précieux éclaircissements musicologiques.
- 20 Autre surnom de Philippe Fragione, alias Akhénaton.
- 21 Le niveau de perturbation peut encore augmenter lorsque nous avons la conscience implicite d'avoir affaire à un échantillon sans parvenir à retrouver explicitement le titre original.
- 22 Pensons, toutes choses égales, à un auteur qui non seulement en citerait un autre, mais incorporerait la typographie, la mise en page, le format voire – à l'instar des producteurs eu égard aux bruits de surface des vinyles « samplés » – les cornes des pages et les souillures de l'ouvrage auquel il emprunte.
- 23 Lorsqu'il est question de l'étude du trope, de son fonctionnement et de ses effets, j'adopte l'orthographe préconisée par Henry Louis Gates Jr.
- 24 Rappelons de manière succincte l'argument du « toast » : Perché sur son arbre, le singe interpelle le lion en lui disant que l'éléphant a mal parlé de lui et a insulté sa famille. Furieux, le lion se précipite pour aller demander réparation à l'éléphant qui lui administre une sévère correction. Le lion, bien abimé, retourne au pied de l'arbre où il essuie les quolibets du singe. Dans la plupart des versions en sautant de joie le singe tombe de son arbre, mais grâce à son bagout ce dernier parvient généralement (selon les versions) à se tirer des griffes du lion.
- 25 *A Tribe Called Quest* 1990, premier album du groupe.
- 26 *Transformer* produit par David Bowie et Mic Ronson, 1972, RCA.
- 27 Cela tient évidemment à la nature éminemment labile du verbe « to kick » en anglais, par exemple : « to kick one's ass » (« botter le cul de quelqu'un ») ; « I get a kick over you » (« tu m'as tapé dans l'œil »).
- 28 Si, dès les origines du rap, James Brown a été le plus « samplé » des artistes, sa musique demeure aujourd'hui encore une source inépuisable de *beats* pour les producteurs de hip-hop : ainsi, l'album de Kanye West et Jay-Z *Watch the Throne* comporte-t-il quatre titres qui empruntent au « parrain de la *soul* ».

- 29 Accessoirement ce sont également les mêmes consortiums (ou presque) qui commercialisent avec profit le matériel de duplication et de diffusion et s'insurgent de sa libre utilisation par ceux qui en ont fait l'emplette à cet effet.
- 30 Dans un tableau révélateur A. Sewell (2014, 302), s'appuyant sur le travail de cinq groupes de hip-hop montre comment on passe d'une moyenne de 4,1 échantillons par titre en 1988 à seulement 0,4 en 1997.

## Bibliographie

- Béthune, Christian : *Le rap une esthétique hors la loi*. Paris : Autrement, 2003.
- Béthune, Christian : *Le jazz et l'Occident*. Paris : Klincksieck, 2009.
- Béthune, Christian : *L'apothéose des vaincus*. Toulouse : Presses Universitaires du Midi, 2019.
- Blunt, Anthony : *La théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*. Trad. J. Debouzy. Paris : Gallimard, 1956.
- Demers, Joanna : « *Sampling in the 1970s* ». In : *Popular Music* 22,1 (2003), 41-56, <https://angelabarian.files.wordpress.com/2011/06/sampling-the-70s-in-hip-hop.pdf> (consultation 16.11.2019).
- Demers, Joanna : *Sampling as Lineage in Hip-Hop*. Thèse de doctorat. Princeton University 2001.
- Déon, Maxence : « L'échantillonnage comme choix esthétique ». In : *Volume !* 8,1 (2001), 278-301.
- Déon, Maxence : *Les enjeux du sampling dans la musique hip-hop*. Mémoire de Master 2. Paris IV Sorbonne 2011.
- Gates, Henry-Louis Jr : *The Signifyin' Monkey*. New York : Oxford University Press, 1988.
- Gates, Henry-Louis Jr. : *Figures in Black*. New York : Oxford University Press, 1987.
- Genette, Gérard : *L'œuvre de l'art*. Vol. 1. Paris : Seuil, 1994.
- Goodman, Nelson : *Manière de faire des mondes*. Trad. M.-D. Popelard. Nîmes : Jacqueline Chambon, 1992.
- Katz, Mark : *Capturing Sound, How Technology Has Changed Music*. Berkley : University of California Press, 2010.
- Mitchell-Kerman, Claudia : « Signifying Loud Talking and Marking ». In : Caponi, Gena Dagel : *Signifyin(g), Sanctifyin' & Slam Dunking. A Reader in African American Expressive Culture*. Boston : Massachusetts University Press, 1999, 309-330.
- Odum, Howard W. : « Folk Song and Folk Poetry as Found in the Secular Songs of Southern Negroes ». In : *The Journal of American Folklore* 24/93 (1911), 261-262, <http://www.jstor.org/stable/534456> (consultation 14.11.2019).
- Oliver, Paul : *Screening the Blues. Aspects of the Blues Tradition*. New York : Da Capo, 1989.
- Pline (l'Ancien) : *Histoire naturelle XXXV. La peinture*. Trad. J.-M. Croisille. Paris : Belles Lettres, 2002.
- Poschard, Ulf : *DJ Culture*. Trad. J.-P. Henquel et E. Smouts. Lille : Kargo, 2002.
- Schloss, Joseph G. : *Making the Beats. The Art of Sample-based in Hip-Hop*. Middletown : Wesleyan University Press, 2004.
- Schur, Richard L. : *Parodies on Ownership*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2009.

- Sewell, Armanda : « How Copyright Affected Musical Style and Critical Reception of Sample-Based Hip-Hop ». In : *Journal of Popular Music Studies* 26, 2-3 (2014), 295-320, <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1111/jpms.12078> (consultation 14.11.2019).
- Tully, Tim : « Choosing the Right Sampler ». In : *Elektronik Musician* (décembre 1986), 27-34.
- Williams, Justin A. : *Musical Borrowing in Hip-hop Music: Theoretical Framework and Case Studies*. PhD thesis. University of Nottingham 2010.
- Wittgenstein, Ludwig : *Investigations philosophiques*. Trad. P. Klossovski. Paris : Gallimard, 1961.
- Wittgenstein, Ludwig : *Remarques sur la philosophie de la psychologie*. Trad. G. Granel. Mauvezin : T.E.R., 1989.

## Discographie

- A Tribe Called Quest : « Can I Kick It ». In : A Tribe Called Quest : *People's Instinctive Travels and the Paths of the Rhythm*. Jive 82876 53551-2, 1990 (CD).
- A Tribe Called Quest : « What Really Goes On ». In : A Tribe Called Quest : *Beats, Rhymes and Life*. Jive/BMG 7243 8 4254/28, 1996 (CD).
- Afrika BamBaataa & The Soul Sonic Force : « Looking for the Perfect Beat ». In: Afrika BamBaataa : *Looking for the Perfect Beat 1980-1985*. Tommy Boy TBCD 1457, 2001 (Compilation CD).
- Afrika BamBaataa & The Soul Sonic Force : « Planet Rock ». In : Afrika BamBaataa : *Looking for the Perfect Beat 1980-1985*. Tommy Boy TBCD 1457, 2001 (Compilation CD).
- IAM : « Le soldat ». In : IAM : *Ombre est lumière*. Vol. 1. Delabel DE 7243 8 392152 2, 1993 (CD).
- IAM : « L'échantillon ». In : IAM : *Ombre est lumière*. Vol. 2. Delabel DE 7243 8 39215 2, 1993 (CD).
- Kanye West & Jay-Z : *Watch the Throne*. Roc-a-Fella/Def Jam/Universal B0015426-02, 2011 (CD).
- Kraftwerk : « Trans Europ Express » In : Kraftwerk : *Trans Europ Express*. Kling Klang/ EMI-Electrola 1 C 064-82 306, 1977 (33 tours).
- Mingus, Charles : « Moaning ». In : Mingus, Charles : *Blues and Roots*. Atlantic/Warner 81227 3617-2, 2002 (CD).
- Public Enemy : « Can I Truss It ». In : Public Enemy : *Apocalypse 91. The Enemy Strikes Again*. Def Jam/Columbia 468751-2, 1991 (CD).
- Reed, Lou : « Walk on the Wild Side ». In : Reed, Lou : *Transformer*. RCA LSP-4807, 1972 (33 tours).
- YMO : *Yellow Magic Orchestra*. Alfa ALR-6012, 1978 (33 tours).