

Des décennies de lien entre jazz et hip-hop reposent-elles sur une convergence idéologique et ont-elles conduit à des esthétiques croisées ? Étude de cas : les collaborations de Kamasi Washington avec différents rappeurs

Auteur : Furnelle Taillard, Lou

Promoteur(s) : Corswarem, Emilie

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en histoire de l'art et archéologie, orientation musicologie, à finalité approfondie

Année académique : 2021-2022

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/15953>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département des sciences historiques
Histoire de l'art et archéologie, orientation musicologie, à finalité approfondie



Des décennies de lien entre jazz et hip-hop
reposent-elles sur une convergence idéologique et
ont-elles conduit à des esthétiques croisées ?

Étude de cas : les collaborations de Kamasi
Washington avec différents rappeurs

Lou Furnelle Taillard

Sous la direction du Professeure Émilie Corswarem

Mémoire réalisé en vue de l'obtention du diplôme de master en histoire de
l'art et archéologie, orientation musicologie

Année académique 2021-2022

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département des sciences historiques
Histoire de l'art et archéologie, orientation musicologie, à finalité approfondie



Des décennies de lien entre jazz et hip-hop
reposent-elles sur une convergence idéologique et
ont-elles conduit à des esthétiques croisées ?

Étude de cas : les collaborations de Kamasi
Washington avec différents rappeurs

Lou Furnelle Taillard

Sous la direction du Professeure Émilie Corswarem

Mémoire réalisé en vue de l'obtention du diplôme de master en histoire de
l'art et archéologie, orientation musicologie

Année académique 2021-2022

Remerciements

Je remercie...

Madame Corswarem, promotrice de ce mémoire, pour sa grande disponibilité, sa lecture minutieuse et ses conseils avisés

Monsieur Levaux et Monsieur Pirenne, pour l'attention qu'ils porteront à ce travail

Monsieur Rens, pour ses précieuses recommandations au sujet de l'analyse

Mon oncle, Alexandre Furnelle, et son oreille expérimentée, qui fut une aide décisive

Mes parents et ma sœur, pour leur soutien indéfectible

Mes amis, pour avoir, chacun à leur manière, été présents pour moi pendant la période de ce travail

Merci

Table des Matières

Introduction	6
Partie 1 : Aperçu historique et mise en perspective	13
1. Les similitudes souvent revendiquées entre jazz et hip-hop	13
A. "It's pure rythme"	13
B. De nombreux autres points communs	15
2. Les collaborations, de l'origine du hip-hop jusqu'aux années 2010, entre jazzmen et rappeurs	19
A. Bref historique	19
a. Précurseurs	19
b. Fers de lance	20
B. Revendications idéologiques	24
C. Orientations esthétiques	27
3. Les collaborations actuelles entre jazz et hip-hop	30
A. Panorama de la situation / Considérations générales	30
B. Revendications idéologiques	34
C. Orientations esthétiques	36
4. Kamasi Washington en particulier	38
A. Biographie et carrière	38
B. Revendications idéologiques	40
C. Revendications esthétiques	43
5. Conclusions et perspectives	45
A. Deux générations	45
B. Innovations de la seconde génération	45
C. Vers une plus grande confusion des genres	47
D. Les points communs à l'ensemble des collaborations	49

Partie 2 : Analyse d'une sélection de morceaux	53
1. Justification du choix des morceaux	53
2. Description des outils d'analyse et présentation de la grille d'analyse	56
3. Analyses	61
A. "Moment of Hesitation" (2014)	61
a. Identification détaillée du morceau	61
b. Forme générale	62
c. Instrumentation	63
B. "For Free?" (2015)	65
a. Identification détaillée du morceau	65
b. Forme générale	66
c. Instrumentation	66
d. Texte	69
e. Clip	73
C. "Thursday in the Danger Room" (2018)	73
a. Identification détaillée du morceau	73
b. Forme générale	74
c. Instrumentation	74
d. Texte	77
D. "The Mighty Tree" (2020)	79
a. Identification détaillée du morceau	79
b. Forme générale	80
c. Instrumentation	81
d. Texte	84
E. "Pig Feet" (2020)	86
a. Identification détaillée du morceau	86
b. Forme générale	87
c. Instrumentation	87
d. Texte	90
e. Clip et bruitage	93

4. Conclusions des analyses	94
A. Intervenants communs	94
B. Formes	95
C. Instrumentation	96
D. Textes	99
Conclusions générales et questionnement	101
1. Une réelle nouveauté ?	101
2. Dépassement des genres ?	102
3. Le succès au rendez-vous ?	103
4. Un lien entre idéologie et esthétique ?	104
5. Kamasi Washington : une figure emblématique ?	105
Bibliographie	110
Discographie	117
Annexes	

Introduction

Ce travail de fin d'études porte sur la rencontre de genres entre jazz et hip-hop. Cette rencontre est actuellement omniprésente dans les deux styles et prend ses racines à la fin des années 80, avec des orientations esthétiques et des revendications idéologiques dont la musique actuelle est toujours porteuse... tout en les dépassant cependant.

Plus précisément, ce sont les collaborations entre jazzmen et rappeurs qui seront ici étudiées. Le très vaste corpus de morceaux hip-hop utilisant des samples de morceaux de jazz ne sera dès lors pas examiné. Le jazz peut en effet s'incorporer de deux manières à la musique hip-hop : soit sous forme de sample, soit par des collaborations entre musiciens de jazz et artistes hip-hop, rappeurs ou dj, créant la musique spécifiquement pour le morceau. Seul le deuxième cas de figure est donc étudié dans ce travail.

Des recherches, majoritairement américaines, existent déjà sur ce répertoire. Parmi les premières études sur la question, voir entre autres l'article *Black Essentialism : The Art of Jazz Rap*¹ ou encore l'ouvrage collectif *African American Jazz and Rap : Social and Philosophical Examinations of Black Expressive Behavior*² parus tous deux à l'aube du vingt et unième siècle. Très peu de publications francophones ont quant à elles vu le jour. L'ouvrage intitulé *Le rap, une esthétique hors la loi*³, du philosophe et musicologue français Christian Béthune, constitue l'une des exceptions à ce constat. Un chapitre entier de cet ouvrage, intitulé *Du jazz au rap*, soutient une forme d'osmose entre jazz et rap. Cette théorie se retrouve dans nombre d'autres publications.

¹ Stewart, Earl et Duran, Jane, "Black Essentialism: The Art of Jazz Rap." in *Philosophy of Music Education Review*, n°1 (1999), p. 49-54.

² Conyers, James (dir), *African American Jazz and Rap: Social and Philosophical Examinations of Black Expressive Behavior*, McFarland & Co Inc, Jefferson, 2000.

³ Béthune Christian, *Le rap : une esthétique hors la loi*, Paris, Éditions Autrement, 1999.

La plupart des travaux sur les liens entre jazz et hip-hop s'inscrivent sans surprise dans la perspective des *black studies*, puisque les deux styles sont des productions culturelles essentiellement afro-américaines. Les revendications idéologiques y sont plus souvent abordées que les aspects esthétiques attachés au style jazz-rap.

C'est principalement les productions jazz-rap de la fin des années 80 et du début des années 90 qui ont déjà fait l'objet de publications. Plus récemment cependant, des exemples contemporains ont également été étudiés.

Deux thèses de doctorat sont particulièrement intéressantes pour la recherche présentée ici. La première, *Call and recall, Hybridity, Mobility, and dialogue between jazz and hip-hop culture*⁴, soutenue en 2008, s'attache à examiner les intersections existantes entre jazz et hip-hop et la manière dont ces deux genres s'influencent mutuellement. La seconde thèse, publiée en 2019, s'intitule *Hipness, Hybridity, and "neo-bohemian" Hip-Hop. Rethinking Existence in the African Diaspora*⁵. Cette recherche se concentre sur Black Hippy, le collectif créé par Kendrick Lamar. L'expression "neo-bohemians hip-hop" fait directement référence à ce que le théoricien Adam Krims a appelé "jazz/bohemian rap"⁶. Ce style de rap se positionne, d'après le théoricien, en opposition directe au gangsta rap⁷ pour se forger une place dans la culture hip-hop. Le style ne se rattache pas pour autant au rap dit "conscient"⁸. Le

⁴ Macburnie, Stewart, *Call and recall : hybridity, mobility, and dialogue between jazz and hip-hop cultures*, Thèse défendue pour le titre de docteur en philosophie, inédit, The University of Guelph, année académique 2007-2009.

⁵ Williams, Lewis, *Hipness, Hybridity, and "noe-bohemian" Hip-Hop. Rethinking existence in the african diaspora*, Thèse défendue pour le titre de docteur en philosophie, inédit, Cornell University, année académique 2019-2020.

⁶ Il définit ce genre comme ci : "Jazz/bohemian rap, the most artistically self-conscious genre, is eclectic in its musical styles, often referential or humorous in its use of samples, and sometimes turning (non-ironically) to jazz." (Adam Krims, *Rap Music and the Poetics of Identity New Perspectives in Music History and Criticism*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000, p. 64)

⁷ "Gangsta rap developed in the late '80s. Evolving out of hardcore rap, gangsta rap had an edgy, noisy sound. Lyrically, it was just as abrasive, as the rappers spun profane, gritty tales about urban crime. It became the most commercially successful form of hip-hop in the late '80s and early '90s.", Anonyme, *Gangsta Rap Music Genre Overview* in allmusic.com, consulté le 10 avril 2022, dernière mise à jour inconnue.

⁸ "Conscious rap is a subgenre of hip-hop that focuses on creating awareness and imparting knowledge. Conscious rappers traditionally have decried violence, discrimination, and other ailments of society. Conscious rap is propelled by the conviction that radical social change comes through knowledge of self and personal discovery." (Adoso Henry, *Conscious Rap*

genre semble donc dépasser une division manichéenne du hip-hop entre *thug live* et conscience sociale. L'introduction de la thèse de Maxwell Lewis Williams se présente comme un historique du "jazz-rap" ; elle relate aussi les revendications du genre et le positionnement à la fois esthétique et idéologique du "bohemian rap", c'est particulièrement cette partie du travail qui a ici été utile. Les autres chapitres portent sur des artistes spécifiques. Le postscript est quant à lui une réflexion plus globale au sujet de l'étude de la musique hip-hop au sein des "black studies", ces deux parties en particulier ont été d'une grande aide pour l'écriture de ce mémoire. Location Jazz in 21st Century American Society – une troisième thèse très proche du sujet de ce travail – a moins retenu notre attention car elle ne traite que brièvement des liens du genre avec le hip-hop.

Il existe bien sûr aussi pléthore d'articles scientifiques sur le sujet. *The Construction of Jazz Rap as High art in Hip-Hop Music*⁹, de Justin Williams, a pour partie suscité le choix du sujet de ce mémoire. Il aborde un thème important et récurrent dans les travaux sur le genre : l'idée que les collaborations entre jazz et rap se sont formées à deux fins particulières – essayer de lutter contre l'institutionnalisation dont le jazz a été "victime" dans les années 80 et, paradoxalement, légitimer le rap en tant qu'art "noble" et non purement commercial. Un second article a particulièrement orienté les théories mises en avant dans ce mémoire, il s'agit de *Soul, Afrofuturism & the Timeliness of Contemporary Jazz Fusions* écrit par Gabriel Solis en 2019¹⁰.

Ce mémoire a également bénéficié d'une série de travaux d'analyse musicale relatifs aux genres examinés. Un tel sujet requiert en effet des méthodes d'analyse propres : à la fois des méthodes d'analyse propres au jazz et propres au hip-hop sont indispensables. Pour le premier cas, c'est le livre *Analyser le jazz*¹¹ de Laurent Cluny qui a été particulièrement utile. C'est là un

Reveals Genre's Uplifting Side but Has Limited Appeal, in liveabout.com, consulté le 10 avril 2022.)

⁹ Williams, Justin, "The Construction of Jazz Rap as High Art in Hip-Hop Music." in *The Journal of Musicology*, Vol. 27, n° 4 (2010), p. 435-459.

¹⁰ Solis, Gabriel, "Soul, Afrofuturism & the Timeliness of Contemporary Jazz Fusions", in *Daedalus*, vol. 148 (1 avril 2019), n° 2, p. 28.

¹¹ Cugny, Laurent, *Analyser le Jazz*, Éditions Outre Mesure, Paris, 2009.

ouvrage de référence pour traiter l'œuvre jazz en tant qu'objet d'étude musicologique, statut qui lui a longtemps été refusé. Laurent Cugny s'attèle à l'analyse des œuvres de jazz en bénéficiant du recul historique et critique nécessaire. L'auteur fonde sa méthode sur d'autres ouvrages de référence, la plupart provenant de la littérature anglo-saxonne, bien plus prolifique sur le sujet. L'ouvrage vient compléter une lacune dans la littérature francophone. Pour ce qui est de l'aspect rap et hip-hop, les travaux de Martin Connor s'avèrent aussi utiles qu'enthousiasmants. Ce musicologue focalise ses recherches sur les mélodies vocales et, de manière plus générale, sur l'analyse du genre. Dans *The musical artistry of rap*¹², il analyse de manière approfondie 130 chansons de 60 rappeurs, retraçant l'évolution du rap en tant que phénomène purement musical de 1979 à aujourd'hui. Martin Connor dirige également un site internet des plus complets: rapanalysis.com¹³. Le site est cependant plus proche de la vulgarisation scientifique que le livre du même auteur. Ce chercheur est inspiré par les travaux d'Adam Bradley, Kyle Adams et Justin Hunte. Martin Connor tente de faire la lumière sur un aspect souvent sous-estimé du travail des rappeurs : leur impressionnante musicalité. Dans ses analyses, les rythmes des rappeurs sont retranscrits, leurs progressions harmoniques tracées, la complexité de leurs beat drops multicouches soulignée... Pour la construction de ce mémoire, *Book of Rhymes : The poetics of hip-hop*, un livre de Adam Bradley sur l'analyse du rap, a également été consulté. Contrairement aux travaux de Martin Connor, cette monographie se focalise presque exclusivement sur l'aspect textuel du hip-hop et non sur sa musicalité. Comme le titre de l'ouvrage l'indique, l'auteur analyse le côté textuel du rap et ne se penche presque pas sur le côté musical. Cela reste d'un grand intérêt pour ce travail de fin d'études. Le rap est musicalité et poésie.

Outre les travaux scientifiques mentionnés, ce travail s'appuie également sur des articles de presse afin d'exemplifier au mieux le propos.

¹² Connor, Martin, *The musical artistry of rap*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, 2018.

¹³ Connor, Martin, rapanalysis.com, consulté le 10 avril 2022, dernière mise à jour inconnue.

Des décennies de lien entre jazz et hip-hop reposent-elles sur une convergence idéologique et ont-elles conduit à des esthétiques croisées ?

Telle est la question principale posée dans ce travail. Pour la formuler autrement : la rencontre des deux genres aboutit-elle à une simple addition de ceux-ci en termes d'idéologie et d'esthétique musicale ou bien une idéologie partagée et une esthétique musicale nouvelle voient-elles le jour ? Ainsi, cette nouvelle esthétique ne correspondrait ni à l'esthétique que nous connaissons du jazz, ni à celle que nous connaissons du rap.

Pour répondre à cette question, une multitude de sous-questions sont évidemment nécessaires, certaines portant sur les paramètres purement musicaux et d'autres s'attachant au discours des musiciens à propos de leur musique.

Quels sont les outils mélodiques, harmoniques ou rythmiques récurrents dans plusieurs chansons de ce style ? Quels autres sont évités ? Les textes se ressemblent-ils tous ? Pourquoi rappeurs et jazzmen décident-ils de collaborer ? Quelles sont les revendications idéologiques communes à ces différents artistes ? Qu'apporte le rap au jazz, et vice versa ? Les aspects économiques sont-ils totalement absents de la motivation de ces collaborations ? ...

Pour répondre à toutes ces sous-questions, ce travail de fin d'études comprend deux parties : une première section de type historique destinée à mettre en avant les revendications idéologiques et esthétiques des artistes, et une seconde destinée à analyser musicalement certains titres significatifs.

Ce travail ne prétend pas à l'exhaustivité. Par souci de synthèse et d'intelligibilité, une série d'artistes parmi les plus célèbres, les mieux documentés, ou les plus représentatifs du genre ont été choisis.

L'historique se divisera en deux parties dont le pivot sera l'année 2010, les années postérieures à cette date correspondant à ce qui se fait de plus contemporain. La première section traitant des artistes avant 2010 nécessite d'autres subdivisions.

A. La rencontre jazz et rap n'est pas revendiquée.

Les artistes cités sont alors considérés comme précurseurs du genre.

B. La rencontre entre jazz et rap est revendiquée.

a. Soit l'initiateur du projet est issu du monde du jazz.

b. Soit il est issu du monde du hip-hop.

Ces distinctions ne sont pas utiles dans les cas de collaborations postérieures à 2010 : le brassage des genres tend à se systématiser.

Par la suite, cette première partie du travail contient encore une section au sujet du parcours et des revendications de Kamasi Washington en particulier. Il est en effet un artiste particulièrement représentatif dans ce genre mêlant jazz et hip-hop. De nombreux articles et de nombreuses émissions se réfèrent à lui comme "le saxophoniste du rap", il est considéré par le journaliste John Lewis comme "*the poster boy of this bilingual generation between Jazz and Hip Hop*¹⁴".

La partie historique se conclut par quelques réflexions permettant une mise en perspective des informations citées et des premières ébauches de conclusion.

La seconde partie de ce travail propose l'analyse systématique de plusieurs morceaux significatifs : des collaborations de Kamasi Washington avec différents artistes hip-hop connus et reconnus. Tous n'ont pas une même esthétique, il sera dès lors question d'envisager différentes facettes du genre. Par souci de faisabilité encore, ce travail se focalise sur un seul artiste. Pour avoir un aperçu plus global de la problématique sonore envisagée dans ce

¹⁴ Lewis, John, "The new cool : how Kamasi, Kendrick and co gave jazz a new groove" , in *The Guardian* du 6 octobre 2016.

travail, une playlist spotify est disponible¹⁵. Elle regroupe l'ensemble des morceaux cités dans ce travail de fin d'études ainsi qu'un morceau de chaque album ou artiste mentionné.

En ce qui concerne les cinq morceaux analysés, ce sont les collaborations du saxophoniste Kamasi Washington avec différents artistes hip-hop – tout particulièrement des rappeurs (Kendrick Lamar, Rapsody, Run the Jewels, Denzel Curry) – et avec l'artiste protéiforme Flying Lotus, difficilement réductible aux appellations de dj ou de rappeur. Ces morceaux seront analysés à l'aide d'une grille d'analyse constituée à partir des travaux des différents analystes cités plus haut et pensée pour être un outil en adéquation avec les morceaux eux-mêmes.

Outre les analyses en tant que telles, la seconde partie de ce travail comporte trois autres sections. La première a pour but d'expliquer le choix des morceaux analysés, la seconde est une description des outils d'analyse utilisés et une présentation de la grille d'analyse élaborée. C'est seulement après ces deux sections introductives que les analyses sont présentées. En guise de conclusion, suite à ces analyses se trouvent les considérations générales qu'elles ont permis de construire.

Enfin, ce travail de fin d'études se conclura par la mise en vis à vis de ces deux parties, par un dialogue, une articulation entre l'historique et les déclarations que font les artistes par leur musique telle qu'elle est perçue par les sens.

¹⁵ Disponible en suivant ce lien :
<https://open.spotify.com/playlist/1PzkGKfFAQ0ztxdNQzqwKc?si=ca70b701e5854314>.

Partie 1 : Aperçu historique et mise en perspective

1. Les similitudes souvent revendiquées entre jazz et hip-hop

Hip-hop is like one of the children of jazz music

– Nas

Bien des auteurs suggèrent que le jazz et le rap ont une multitude de points communs. Très tôt, dès le milieu des années 80, cette constatation amène différents auteurs et journalistes à exploiter cette similarité entre jazz et hip-hop. Le hip-hop est, en 1987 déjà, appelé “the new jazz” par Harry Allen, journaliste et activiste hip-hop souvent associé au groupe Public Enemy. Des similitudes à la fois au niveau des techniques mais également aux niveaux idéologique, social et culturel s’observent entre les deux genres. Tous deux attachés à la communauté afro-américaine, ils tirent de cette parenté leurs principaux points communs.

A. “It’s pure rythme”

Ainsi, le hip-hop reprend un certain nombre de techniques développées dans la tradition jazz – entre autres la sensation de swing, le *laying back*, (“jouer au fond du temps”), le jeu en “double time” (doublement de tempo dans la mélodie alors que les instruments d’accompagnement restent à un tempo plus lent), les phrases musicales ne respectant pas le découpage en mesures, les rythmes syncopés considérés comme la norme. Toutes ces techniques font partie du rythme de la performance, elles ont créé le consensus selon lequel le rythme est l’un des facteurs le plus important dans le jazz, que sans ces caractéristiques rythmiques la performance devient bien souvent stérile. Il en

est de même pour le rap : le rythme est là aussi la composante fondamentale¹⁶.
Michael Campbell écrit en 1996 :

*In rap, the voice becomes a percussion instrument... With the addition of sequenced drum tracks, scratching, and hand claps, rap is ... almost pure rhythm*¹⁷.

Au-delà de techniques rythmiques singulières utilisées à la fois dans le jazz et dans le rap, c'est la prédominance de l'aspect rythmique sur toute autre composante musicale qui rapproche indubitablement ces deux styles. Les musiciens de jazz avaient conscience de cette similarité. Miles Davis, dans son autobiographie, écrit :

*I have been experimenting with some rap songs, because I think there's some heavy rhythms up in that music. I heard Max Roach say that he thought that the next Charlie Parker might come from out of rap melodies and rhymes*¹⁸

La déclaration de Miles Davis indique très bien qu'à ses yeux, les mêmes techniques rythmiques que celles employées par les musiciens de jazz sont présentes dans la musique rap.

Dans sa thèse *Call and recall : hybridity, mobility, and dialogue between jazz and hip-hop cultures*, Steward Mac Burnie met en évidence les parallèles entre la musique hip-hop et le jazz, aussi bien au niveau de l'instrumental que des textes. Ces deux cultures musicales privilégient l'improvisation, l'innovation et l'expérimentation¹⁹. Les freestyles des rappeurs peuvent être aisément

¹⁶ Thomas, Robert, "The rhythm of rhyme dans African American jazz rap" in James Conyers Jr., (dir), *African American Jazz and Rap: Social and Philosophical Examinations of Black Expressive Behavior*, Jefferson, McFarland & Co Inc, 2000.

¹⁷ Campbell, Michael, *Popular music in America : the beat goes on*, 3rd ed., Boston, Schirmer Cengage Learning, 2009, p.150.

¹⁸ Davis, Miles et Troupe, Quincy, *Miles, the autobiography*, New York, Simon and Schuster, 1990, p. 89.

¹⁹ Macburnie, Stewart, *Call and recall : hybridity, mobility, and dialogue between jazz and hip-hop cultures*, Thèse défendue pour le titre de docteur en philosophie, inédit, The University of Guelph, année académique 2007-2009, p. 4.

associés aux solos improvisés des jazzmen. Cette association se retrouve dans le Grove dictionary :

By the early 1990s, however, freestyling took on another meaning, which conveyed an MC's reliance on improvised lyrics, similar to how a jazz musician might improvise a solo. Along with this shift, freestyle rap also became associated with rap "battles" contests similar to jazz cutting contests in which rappers insult one another and vie for supremacy²⁰.

B. De nombreux autres points communs

Le goût pour la citation ainsi que pour la conversion d'accidents en éléments constitutifs du morceau sont deux des autres priorités esthétiques communes entre hip-hop et jazz²¹.

L'évolution des deux styles, jazz ou hip-hop, suit une trajectoire comparable : aussi bien le jazz que le rap émergent en tant que musiques dansées pour ensuite évoluer, l'une comme l'autre, en un style adéquat à l'écoute attentive ayant comme objectif de refléter l'artiste et son environnement. Ils deviennent le reflet d'une certaine expérience urbaine et socio-culturelle.

Au-delà des rapprochements purement musicaux, de nombreuses prises de position sociales et culturelles ainsi que les discours qui y sont associés sont similaires dans les deux genres. Ainsi, toute une série de questions sont abordées, notamment au sujet de la race, du genre, de la classe, de l'organisation des communautés, du genre, de la tradition et de la mémoire²². Le rap, comme le jazz, tient un discours critique sur la société ; cela va de pair avec le statut économique, social et politique occupé par la plupart des afro-américains dans la société américaine ainsi qu'avec l'oppression dont ils ont été victimes au cours de l'histoire. Ils se fixent alors pour but, en art, de

²⁰ Toop, David, Cheney, Charise et Kajikawa, Loren, "Rap", in *Grove Music Online*, 2013, consulté le 4 mars 2022.

²¹ Tate, Greg, "15 Arguments In Favor of the Future of Hip Hop", in Alan L. (dir), *The VIBE History of Hip Hop*, New York, Three Rivers Press, 1999, p. 392.

²² Macburnie, Stewart, *Call and recall* :...p. 6.

contrecarrer les forces qui aident au maintien du statu quo de cette inégalité. La critique a un rôle de premier plan aussi bien en jazz qu'en rap, et ce, dès la naissance de l'un et de l'autre²³.

Des centaines d'exemples de déclaration de jazzmen et de rappeurs en témoignent. Parmi cette multitude, voici le plus que célèbre "Changes" de 2pac, en 1998 :

*Come on, come on
I see no changes, cake up in the morning, and I ask myself
Is life worth living, should I blast myself.
I'm tired of bein' poor, and even worse I'm black
My stomach hurts, so I'm lookin' for a purse to snatch
Cops give a damn about a negro
Pull the trigger, kill a nigga, he's a hero
Give the crack to the kids who the hells cares
One less hungry mouth on the welfare*

Dans la tradition jazz, des paroles liées à cet aspect protestataire existent, par exemple les phrases percutantes de Nina Simone dans "Backlash Blues", en 1965 :

*Mr. Backlash, Mr. Basklah
Just who do you think I am?
You raise my taxes, freeze my wages
And send my son to Vietnam
You give me second class house
And second class schools
Do you think that all colored folks
Are just second class fools?*

²³ Swindell, Warren, "The Role of Criticism in Black Popular Culture" in James Conyers Jr., (dir), *African American Jazz and Rap: Social and Philosophical Examinations of Black Expressive Behavior*, Jefferson, McFarland & Co Inc, 2000.

Les morceaux sans paroles peuvent également être aussi explicites. C'est notamment le cas de l'album de 1960 *We insist ! freedom now* par Max Roach avec, par exemple, le morceau : "Tryptich: Prayer, Protest, and Peace".

Le "call and response" ou "call and recall", expression célèbre désignant une technique musicale se rapprochant de la notion de dialogue parlé, se retrouve également dans les deux styles musicaux ainsi que dans d'autres genres aux origines africaines. Mais cette expression peut également être une manière de comprendre toute l'histoire de la musique afro-descendante en général : le "recall" peut être vu comme la mémoire, le rappel d'un genre musical antérieur, issu de la même tradition²⁴. Un des arguments centraux de cette thèse est que les innovations musicales de Charlie Parker, Dizzy Gillespie et d'autres musiciens bebop des années 1940 représentent le "call". Le "recall" en serait la reprise diversifiée dans la dernière moitié du siècle, aussi bien par d'autres artistes de jazz que par ceux du hip-hop.

Greg Tate, dans son article "15 arguments in favor of hip-hop", situe le jazz et le hip-hop dans un même environnement culturel, social et de genre : la classe ouvrière masculine afro-américaine²⁵.

Le rapprochement entre jazz et hip-hop se retrouve aussi de manière plus informelle dans nombre d'interviews d'artistes. Dernièrement, Kamasi Washington, Ambrose Akinmusire, Robert Glasper et Terrace Martin en font mention dans une discussion menée par le magazine Billboard²⁶. Kendrick Lamar y est comparé, de par ses démarches artistiques, à de grands jazzmen tels que John Coltrane pour l'aspect spirituel, ou Miles Davis pour la capacité à ne réunir que des leaders au sein d'un même album.

²⁴ Macburnie, Stewart, *Call and recall* ...p. 12.

²⁵ Tate, Greg, "15 Arguments In Favor of the Future of Hip Hop,"... p.392.

²⁶ Weiner, Natalie, *How Kendrick Lamar Transformed Into 'The John Coltrane of Hip-Hop' on 'To Pimp a Butterfly'* | in *billboard.com*, consulté le 4 mars 2022.

La similarité entre jazz et hip-hop est exprimée de manière explicite par les artistes présents lors de cette discussion. Pour eux, il s'agit là d'une certitude. Kamasi Washington dit :

Music is all connected — we put different labels on it but hip-hop, in a way, already is jazz. Like funk is jazz and jazz is funk, jazz is hip-hop. It's all the same thing. If you really can hear it, it doesn't matter if you have a message behind it — you'll understand it. Especially American music, especially African-American music — it's really one thing.

Le trompettiste Ambrose Akinmusire est encore plus catégorique :

I really do think that jazz and hip-hop are not like each other, they are the same thing. So, it's kind of an oxymoron to me when you say jazz/hip-hop collaboration.

Les multiples techniques musicales et revendications du jazz et du hip-hop ont toujours mené aux mêmes aboutissements. D'une part, ces techniques ont permis l'inscription de la population afro-américaine dans une l'histoire de l'art apprise de manière universelle et non limitée à cette diaspora. D'autre part, ces mêmes techniques ont permis à cette population une certaine réflexivité, c'est-à-dire de s'auto-positionner dans l'histoire grâce aux valeurs, aux esthétiques et aux idéologies que ces techniques musicales invoquent.

Il est évident que les parallèles très nombreux entre jazz et hip-hop tendent à montrer que le rapprochement dépasse la simple similarité. Ces similitudes sont admises dès la naissance du hip-hop. Les ressemblances sont techniques, très souvent liées au rythme qui prend la première place dans les deux styles. Mais ces ressemblances ne sont pas uniquement techniques, elles se marquent aussi dans le discours et les revendications des artistes. Pour Christian Béthune, "le jazz et le rap sont, en quelque sorte, les dialectes d'une langue commune qui dépasse les prétendus clivages culturels²⁷".

²⁷ Béthune, Christian, *Le rap, une esthétique hors la loi*, Éditions Autrement, Paris, 2003, p. 17.

2. Les collaborations, de l'origine du hip-hop jusqu'aux années 2010, entre jazzmen et rappeurs

Seules les collaborations entre jazzmen et rappeurs seront abordées, le sampling de morceaux jazz dans le hip-hop n'est pas l'objet de ce travail.

A. Bref historique

a. Précurseurs

Les artistes cités dans cette section sont plutôt à classer au rang de précurseurs qu'au rang de réel fer de lance du genre créé par les collaborations jazz-rap. En effet, contrairement aux associations d'artistes citées plus tard, l'association des deux genres n'était jamais ni explicite ni revendiquée. Pour cette raison, il semble logique de les classer au rang de précurseurs plutôt que comme artistes représentatifs du mouvement en tant que tel.

C'est à partir des années 1980 que des musiciens de jazz collaborent avec des artistes de rap. Cependant, l'association de textes rythmés sur la musique jazz existe depuis que le jazz lui-même existe. En effet, dès 1926, Louis Armstrong fait appel à Carence Babcock qui ne chante pas, mais crée un parler rythmique pour le morceau "Big Fat Ma and Skinny Pa"²⁸. L'usage du jazz comme accompagnement de la poésie aurait commencé, non plus à titre d'exception, mais véritablement vers 1957 à San Francisco, lorsque plusieurs poètes, dont Kenneth Rexroth, Lawrence Ferlinghetti et Kenneth Patchen, lurent leurs poèmes accompagnés de musiciens de jazz dans une boîte de nuit appelée The Cellar²⁹.

²⁸ Jeske, Lewis, "The marriage of jazz and hip-hop", in *Billboard (Cincinnati, Ohio. 1963)*, vol. 105 (1993), n° 27, p. 10.

²⁹ Stewart, Earl et Duran, Jane, "Black Essentialism: The Art of Jazz Rap", in *Philosophy of Music Education Review*, vol. 7 (1999), n° 1, p. 51.

À la fin des années 1960, le groupe de *spoken word* accompagné de percussions, The Last Poets et ensuite le poète et musicien Gil Scott-Heron sont des figures de proue du jazz-rap³⁰.

b. Fers de lance

Concernant cette section, le mariage entre styles est revendiqué par les artistes alors que Louis Armstrong, Kenneth Rexroth, Lawrence Ferlinghetti et Kenneth Patchen ou The Last Poets et Gil Scott-Heron ne s'en prévalaient pas. Cette association explicite des genres est à l'origine, semble-t-il, du genre jazz-rap en tant que tel. L'union entre jazz et hip-hop devient manifeste chez les artistes cités dans cette section. Dès lors, ils peuvent être considérés comme artistes fers de lance du genre jazz-rap.

Deux cas de figure distincts existent. D'une part, des musiciens de jazz s'intéressent de près au rap et un certain nombre invitent des rappeurs dans leurs albums. D'autre part, certains rappeurs s'intéressent au jazz. La distinction entre les deux se marque donc essentiellement par l'identité du leader du morceau ou de l'album mariant jazz et rap : celui-ci est-il issu de la tradition jazz ou rap ?

Si l'initiateur du projet est issu du monde hip-hop, la musique influencée par le jazz peut l'être simplement par des samples. Cette situation ne sera pas étudiée ici. Seules les collaborations des rappeurs avec des musiciens de jazz seront l'objet de cette étude.

Dès lors que les Etats-Unis sont le berceau incontesté du hip-hop et du jazz et que la plupart des artistes de renommée mondiale en sont issus, le référencement proposé ici se cantonnera aux musiciens américains. En effet, il est assez récent que des artistes hip-hop extérieurs aux États-Unis d'Amérique puissent prétendre à une notoriété mondiale.

³⁰ Jeske, Lewis, "The marriage of jazz and hip-hop", ... p. 10.

I. Fusion du jazz et du hip-hop par l'initiative de musiciens issus du monde du jazz

La collaboration la plus ancienne entre jazzmen et rappeurs semble être celle de Max Roach avec le rappeur Fab Five Freddy en 1983 au club *The Kitchen* à New-York³¹. La présence de scratching inscrit la performance dans la pratique hip-hop, élément qui ne peut se dire des œuvres et artistes antérieurs. Cette collaboration est très précoce dans l'histoire du rap, elle ne suit que de quatre ans le morceau considéré comme le premier morceau important de rap : "Rapper's Delight" du Sugar Hill Gang.

C'est ensuite au début des années 90 que plusieurs collaborations voient le jour, elles sont cette fois-ci enregistrées sous forme d'albums. En juin 1992, le dernier album de Miles Davis, *Doo Bop*, est produit avec le concours de la personnalité hip-hop Easy Mo Bee et avec la collaboration des rappeurs J.R. et A.B. Mone. Miles Davis avait explicitement émis la volonté, dans cet album, de recréer "les sons de la rue" qu'il entendait alors depuis sa fenêtre à New-York.

S'ensuivent les collaborations du saxophoniste Greg Osby avec les membres du groupe The 100x Posse dans l'album *3-D Lifestyles* paru en 1993. En 1994, c'est au tour du saxophoniste Steve Coleman de se lancer dans de telles collaborations avec le groupe Metrics et l'album *A tale of three cities*.

En 1994 encore, *Dis is da drum* de Herbie Hancock engage le rappeur et DJ Will Roc Griffin. D'autres noms pourraient être cités, seuls sont évoqués ici les précurseurs renommés.

Sous l'impulsion du saxophoniste Brandford Marsalis se crée le groupe de hip-hop Buckshot LeFonque qui existe entre 1994 et 1997. Sur les deux albums enregistrés se trouvent un grand nombre de collaborations avec le rappeur Uptown mais aussi avec DJ Premier, figure emblématique de l'incorporation d'éléments jazz dans les productions hip-hop.

³¹ Roach Max et Fab 5 Freddy, live filmé at The Kitchen en 1983, consulté en ligne le 13 août 2022 : <https://www.youtube.com/watch?v=2j4qHkgMpal>.

II. Fusion du jazz et du hip-hop à l'initiative de musiciens issus du monde du hip-hop

L'influence du jazz dans le monde du rap est indéniable, Elle se manifeste cependant plus souvent par les sources d'inspiration des rappeurs que par de réelles collaborations, qui sont toutefois belles et bien présentes.

Un artiste fondamental pour parler de cette influence jazz est DJ Premier. Il a, durant toute sa carrière, mis un accent particulier sur le sampling de morceaux de jazz, si bien que le sampling de morceaux de jazz est considéré comme l'une des particularités de ce DJ. Cet artiste a fait également partie du duo Gang Starr avec le rappeur Guru. En live, ils collaborent entre autres avec le saxophoniste et clarinettiste Branford Marsalis³², lui-même une figure incontournable des liens entre musiciens de deux univers musicaux différents. Guru est également l'auteur du projet *Jazzmatazz*, qui visait une fusion entre jazz et hip-hop avec la présence d'instrumentistes de jazz et non de simples enregistrements ou samples. Le premier volume de *Jazzmatazz* fut distribué en 1993. Suite à son succès, trois autres volumes suivirent : en 1995, 2000 et 2007. Le saxophone est encore une fois tenu par, entre autres, Branford Marsalis et la guitare par Rony Jordans. Ce guitariste est lui aussi un habitué du style hybride entre jazz et hip-hop.

Par ailleurs, le groupe A Tribe Called Quest se positionne, dès son premier album, comme pilier du jazz-rap en utilisant un grand nombre de samples issus du jazz. La volonté d'équivalence entre les concerts de rap et les jams de jazz faisait partie des préoccupations des membres du groupe³³. Dans leur deuxième album, *People's Instinctive Travels and the Paths of Rhythm*, en 1990, ils collaborent directement avec un jazzman – le bassiste Ron Carter – pour le morceau "Verses from the Abstract"³⁴.

³² Wild, David et Kernfeld, Barry, "Branford Marsalis" in *Grove Music Online*, 2002, consulté le 05 mars 2022.

³³ Perchard, Tom, "Hip Hop Samples Jazz: Dynamics of Cultural Memory and Musical Tradition in the African American 1990s", in *American Music*, vol. 29 (2011), n° 3, p. 277.

³⁴ Williams, Justin, "A Tribe Called Quest", in *Grove Music Online*, 2013, consulté le 05 mars 2022.

Le groupe *The Roots* est lui aussi connu comme précurseur du jazz-rap, il a pourtant peu fait appel à des musiciens émanant du monde du jazz. Le groupe est constitué de ses propres musiciens en live, qui ne sont pas connus par ailleurs en tant que musiciens jazz. Les membres du groupe ne sont pas des habitués des collaborations. Leur album *From The Ground Up* fait cependant exception, puisque s'y trouve l'intervention du célèbre saxophoniste Steve Coleman.

Le rappeur *Nas* a également fait intervenir des instrumentistes jazz dans plusieurs de ses albums. Le plus régulier est sans surprise le trompettiste Olu Dara, puisqu'il n'est autre que le père du célèbre rappeur. Sur le morceau "One Love" se retrouve également le saxophone de Jimmy Heath. Sur l'album *Street's Disciple*, d'autres musiciens interviennent comme Vincent Henry ou Bruce Purse.

Les artistes cités ont été les plus influents dans les collaborations avec différents jazzmen dans le monde du hip-hop lors de ces années, mais ils n'ont bien entendu pas été les seuls. S'il en existe d'autres, ils ne sont pas légion, quelques-uns seulement, dans la musique connue par le grand public.

Cette brève énumération indique que la collaboration avec de "véritables" musiciens de jazz n'est pas le critère qui importe le plus pour se rattacher au style dit du jazz-rap à cette époque. Souvent, la présence d'instrumentistes jazz n'était qu'un plus dans des discographies truffées de samples du genre. Comme il se doit, la place de la musique instrumentale est bien plus grande lorsque les collaborations sont l'œuvre d'un artiste de jazz que d'un artiste de hip-hop.

B. Revendications idéologiques

Une déclaration du rappeur Guru en 1994 est des plus explicites et donne le ton au sujet des revendications idéologiques des musiciens rapprochant jazz et hip-hop :

*The so-called jazz hip-hop movement is about bringing jazz back to the street. It got taken away, made into some elite sophisticated music. It's bringing jazz back where it belongs*³⁵.

Cette revendication se serait exprimée en réponse à une certaine institutionnalisation du jazz. Au cours des années 80 aux États-Unis, dans le monde du jazz, la persévérance des anciens styles prédomine sur l'essor des nouvelles tendances. Dans ces années, le jazz est perçu par son public comme une musique sérieuse. Le discours médiatique d'alors conforte ce point de vue et véhicule l'idée que le jazz est une musique associée à la richesse, à la sophistication et à une esthétique intellectuelle qui résistait à l'idée de le considérer comme une "musique populaire"³⁶. C'est à ce mouvement que Guru et d'autres tentent de répondre. Il s'agit là de la position que les artistes prennent par rapport au jazz, mais le mouvement de fusion entre jazz et rap suppose aussi une certaine prise de position par rapport au rap de l'époque.

Or, les choses se passent à contresens des revendications de Guru. S'il est vrai que la dimension populaire du rap déteint sur le jazz, le jazz, de par son aspect institué, vient donner sa légitimité au hip-hop. Steve Redhead et John Street écrivent:

Use of respected jazz musicians can also be seen as an exercise in political legitimacy [...] This process of legitimation depends, it is clear, on a particular reading of the meaning of type of music. Jazz is "serious" pop is trivial? These

³⁵ Williams, Justin, "The Construction of Jazz Rap as High Art in Hip-Hop Music", in *From Soul to Hip Hop*, Routledge, 2014, p. 55.

³⁶ Williams, Justin, "The Construction of Jazz Rap as High Art in Hip-Hop Music"..., p. 53.

*interpretations provide the grounding for the performers claims to political legitimacy*³⁷.

Durant le début des années 1990, il semblerait que le jazz-rap, comprenant aussi bien l'usage répété des samples de jazz que les collaborations jazzmen/rappeurs, se constitue comme une alternative aux sous-genres tels que le "gangsta rap" ou le "pop rap". Les artistes attachés au jazz-rap se positionnent donc en fonction de cette relation particulière à d'autres sous-genres du rap. Par exemple, les musiciens du groupe A Tribe Called Quest tenaient à toujours distancier dans leurs propos la pop du rap. Ils voulaient, en outre, se positionner comme de "véritables rappeurs" par opposition à des rappeurs pops. Cette volonté va de pair avec l'affirmation d'une certaine dualité dans le hip-hop. Cette hypothétique dualité distinguerait les œuvres authentiques et les sous-produits commerciaux. Le sentiment d'authenticité, de même que le mythe de l'art contre le commerce, est sans cesse invoqué par A Tribe Called Quest par opposition à des rappeurs d'autres styles, en particulier du pop-rap ou du gangsta rap, qu'ils qualifient de commerciaux. A Tribe Called Quest se rattache à une certaine lignée musicale, "artistique et non commerciale", qui englobe le jazz et un certain hip-hop alternatif, dont il se veut l'un des porte-paroles. Le désir de dissociation avec le gangsta ou le pop rap se marque également par l'offre d'autres représentations que celles dominantes dans ces genres à la fin des années 80 et début des années 1990. Ainsi, les artistes tentent particulièrement de se défaire des représentations courantes d'une hyper-masculinité, des clichés sexistes et homophobes ainsi que de la perpétuation d'une certaine violence dans les propos³⁸. Se positionner clairement à distance de ces conceptions a permis au jazz-rap de toucher un certain public : des auditeurs incapables d'adhérer ou de s'identifier à l'agressivité croissante du hip-hop mainstream³⁹. Cette politique du jazz-rap

³⁷ Redhead, Steve et Street, John, "Have I the Right? Legitimacy, Authenticity and Community in Folk's Politics", in *Popular Music*, vol. 8, n° 2, (1989), p. 179.

³⁸ Williams, Justin, "The Construction of Jazz Rap as High Art in Hip-Hop Music", in *From Soul to Hip Hop*, Routledge, 2014, p. 442.

³⁹ Anonyme, *Le Jazz Rap*, in allmusic.com, consulté le 4 octobre 2021, dernière mise à jour inconnue.

a ouvert la voie à une alternative importante face à la représentation dominante des identités hip-hop dans l'histoire.

Il semblerait que cette volonté de distinction entre le jazz-rap et les autres genres de rap soit une réussite. En effet, les articles journalistiques de cette période se rapportent au genre en des termes bien différents de ceux qui caractérisaient par exemple le gangsta rap ou le pop rap. Le jazz-rap est ainsi qualifié de “more cerebral” ou “more reflective”⁴⁰. Ces déclarations laissent entendre qu’en utilisant le jazz aussi bien que les discours qui y sont associés, le jazz-rap a permis d'accroître la visibilité institutionnelle et la légitimité culturelle du hip-hop⁴¹.

Il est nécessaire de garder à l’esprit qu’une division dualiste des productions musicales, entre commerciales et alternatives, voire entre commerciales et artistiques (dualité fréquemment utilisée dans le hip-hop⁴²), paraît fort simpliste et réductrice.

Le jazz-rap de cette époque mène donc deux combats principaux : l’un lié à l’institutionnalisation du jazz, l’autre concernant l’aspect commercial que pouvaient prendre d’autres genres de rap.

Les musiciens qui tendent à lutter contre l’institutionnalisation marient le jazz à réputation “sérieuse” avec le rap, toujours perçu, à l’époque, comme une musique populaire et sans prétention. Paradoxalement, certains déplorent le manque de sérieux donné à la musique rap et semblent donc vouloir l’associer à la tradition jazz pour ses lettres de noblesse. Le mouvement se caractérise donc par deux orientations qui semblent inverses.

La dissociation du jazz-rap d’autres styles considérés comme plus commerciaux a sans doute été une réussite, les discours portés sur cette musique aussi bien par le public, les journalistes et les musiciens eux-mêmes en témoignent.

⁴⁰ Williams, Justin, “The Construction of Jazz Rap as High Art in Hip-Hop Music”... p. 453.

⁴¹ Williams, Justin, “The Construction of Jazz Rap as High Art in Hip-Hop Music”... p. 455.

⁴² Williams, Justin, “The Construction of Jazz Rap as High Art in Hip-Hop Music”... p. 452.

C. Orientations esthétiques

Les orientations esthétiques sont intimement liées avec les orientations idéologiques abordées plus tôt. Dans sa thèse⁴³, Maxwell Lewis Williams avance ces affirmations esthético-musicales : il prend l'exemple des catégories esthétiques structurantes du hip-hop qui sont déconstruites et montre que cette déconstruction a des conséquences sur les perceptions raciales qui y sont liées. Cela est évident à propos du positionnement des artistes sur la violence ou l'hyper-masculinité citée plus tôt, mais aussi sur bien d'autres caractéristiques du genre.

En réponse à un certain conservatisme dans le jazz, les collaborations entre hip-hop et jazz vont agrémenter le jazz de scratching, ou d'autres innovations liées à la technologie de studio (DJing, sampling...). L'idée est d'éviter absolument de cultiver l'esthétique d'un ancien style et son idéologie mais d'adapter un style, de se l'approprier, de le transformer⁴⁴. Les choix esthétiques très modernes, liés à une certaine utilisation de la technologie, sont donc bien au service d'une aspiration plus structurelle : se montrer contemporain.

Une autre caractéristique du positionnement idéologique du jazz-rap de ces années est un certain afro-centrisme ainsi qu'une connaissance de la réalité historique de la diaspora africaine, marqués plus encore dans les choix artistiques que dans les discours et déclarations des artistes. Cette connaissance de la réalité historique est souvent mise en avant au travers des textes⁴⁵. De plus, le choix des références se fait de manière à coïncider avec une idéologie afro-centrique. Par exemple, A Tribe Called Quest et le Collective Native Tongue évitent en règle générale de sampler les genres de musique généralement joués par des blancs, pour privilégier des samples de

⁴³ Williams, Maxwell Lewis, *Hipness, Hybridity, and "noe-bohemian" Hip-Hop. Rethinking existence in the african diaspora*, Thèse défendue pour le titre de docteur en philosophie, inédit, Cornell University, année académique 2019-2020, p. 54.

⁴⁴ Macburnie, Steward, *Call and recall : hybridity, mobility, and dialogue between jazz and hip-hop cultures*, Thèse défendue pour le titre de docteur en philosophie, inédit, The University of Guelph, année académique 2007-2009, p.160.

⁴⁵ Anonyme, *Le Jazz Rap*, in allmusic.com, consulté le 4 octobre 2021, dernière mise à jour inconnue.

funk, de rock-n-roll et de jazz de musiciens noirs⁴⁶. De façon plus générale, les musiciens ont puisé dans le jazz une forme de mémoire culturelle dont ressort un discours progressif associant l'histoire et les identités de la diaspora africaine et rejetant les jugements dégradant sur cette communauté⁴⁷.

Un des choix artistiques les plus prégnants et partagés de ces artistes est bien entendu l'utilisation de certains codes associés directement à la musique du jazz. Phillip Tagg nomme "synecdoques" les instruments ou les structures musicales qui évoquent par un raccourci un style ou un genre entier⁴⁸. Ainsi l'usage de synecdoques du jazz dans une autre musique l'associe au jazz. Selon Steve Redhead et John Street, les codes qu'un artiste choisit d'utiliser définissent l'image qu'il a auprès des auditeurs :

It's not really a question of what artists "really" think or do, but of how they and their music and image are interpreted and symbolized ⁴⁹.

La simple présence de certains instruments suffit à évoquer le jazz et son univers. Pour n'en nommer que quelques-uns : le saxophone, les guitares jazz ou les trompettes avec sourdines harmoniques. Dans le jazz-rap, le timbre de ces instruments est particulièrement recherché. Les autres synecdoques utilisées sont une instrumentation particulière (par excellence une *walking acoustic bass*). La sensation de jazz se marque également par la présence de swing ou de légères variations rythmiques⁵⁰. Les codes rendent possibles la classification et la clarification d'une réalité hétérogène. Les différents codes du jazz utilisés dans le jazz-rap en ont favorisé le développement et en sont devenus un point central. Earl Steward et Jane Duran sont très éclairants sur ce sujet :

⁴⁶ Cours de monsieur Levaux, année 2020-2021.

⁴⁷ Macburnie, Steward, *Call and recall: hybridity, mobility, and dialogue between jazz and hip-hop cultures*..., p. 165.

⁴⁸ Williams, Justin, "The Construction of Jazz Rap as High Art in Hip-Hop Music"..., p. 443.

⁴⁹ Redhead, Steve et Street, John, "Have I the Right? Legitimacy, Authenticity and Community in Folk's Politics"..., p. 179.

⁵⁰ Williams, Justin, "The Construction of Jazz Rap as High Art in Hip-Hop Music"..., p. 445-451.

The degree to which a rap composition can be considered jazz - influenced is in proportion to the degree to which it employs jazz elements - in some instances the jazz influences are limited to an occasional jazz riff in the horns, and/or perhaps a few references to jazz in the text. If the composition employs, in addition to jazz-styled horn riffs, an underlying compound rhythmic pattern, the perception of jazz will be stronger⁵¹.

S'il est certain que l'idéologie et les aspects esthétiques sont intimement liés dans toute musique, il est très facile de mettre en évidence ce lien pour les cas étudiés. Contre l'institutionnalisation, et avec elle une perpétuation des anciens styles, les musiciens utilisent toutes les nouvelles technologies mises à leur disposition pour faire paraître leur musique novatrices et contemporaines. L'afro-centrisme en rap mène inévitablement à une esthétique orientée vers le jazz ; cela permet d'éviter bon nombre de citations ou de rapprochements avec une musique perçue comme "blanche". L'afro-centrisme est dès lors possiblement une des raisons de l'existence de jazz-rap.

⁵¹ Stewart, Earl et Duran, Jane, "Black Essentialism: The Art of Jazz Rap", in *Philosophy of Music Education Review*, vol. 7 (1999), n° 1, p. 49.

3. Les collaborations actuelles entre jazz et hip-hop

A. Panorama de la situation / Considérations générales

Des décennies plus tard, les collaborations entre jazzmen et rappeurs ou autres figures du hip-hop sont plus présentes que jamais. Non seulement le nombre de ces collaborations semble plus élevé qu'auparavant, mais celles-ci rencontrent très souvent un plus grand succès commercial.

Cette recherche ne peut être exhaustive sur la situation actuelle ; depuis environ 2010, seuls quelques artistes de grande notoriété seront cités. La scène est désormais bien moins délimitée par les frontières qu'auparavant, et d'autres artistes que ceux issus des USA peuvent atteindre une renommée internationale. Pour cette raison, contrairement au point précédent sur le jazz-rap dans le passé, ce chapitre ne mentionne pas uniquement des artistes américains. Ainsi, Shabaka Hutchings fait partie des artistes non américains – en l'occurrence il est anglais - qui fusionnent à plusieurs occasions jazz et hip-hop et rencontrent un réel succès. Ces rencontres entre jazz et hip-hop, le saxophoniste/clarinettiste les crée particulièrement avec ses groupes Sons of Kemet et The comet is coming. Ici, il n'est nullement question de sampling, Shabaka Hutchings fait toujours le choix des collaborations puisqu'il est lui-même instrumentiste. S'il est invité à collaborer sur un morceau hip-hop ou s'il invite lui-même des rappeurs sur ces albums, ce n'est pas pour mettre en avant le sampling.

Hors État-Unis, il convient de citer le groupe mondialement connu Badbadnotgood. Ce groupe canadien proche du jazz fusion est composé de Matthew Tavares au clavier, Chester Hansen à la basse, Leland Whitty au saxophone, et Alexander Sowinski à la batterie. Ils sont connus pour leurs ré-interprétations des morceaux de hip-hop (leur premier album en est presque uniquement constitué) et leurs collaborations avec de nombreux rappeurs dont Kendrick Lamar, Tyler The Creator, et d'autres. Les choix du groupe Badbadnotgood l'amènent à ne pas se considérer complètement comme

membre de la communauté jazz⁵². En ne collant pas parfaitement à une étiquette jazz, sans pour autant s'exclure du genre, peut-être que ce groupe, tout comme d'autres musiciens, élargira ces limites de genre. C'est ce qui semble émaner de la scène mêlant jazz et hip-hop actuellement.

A propos du groupe Badbadnotgood en particulier, Matthew Neil écrit :

They are aware that they do not fit the definition of jazz for people in the jazz community and seem content with that, as long as they can make the music they want.

De manière générale, l'esthétique hip-hop intégrée au jazz est un succès commercial dans la dernière décennie. En 2012, deux des albums du top 10 jazz au billboard intégraient une esthétique hip-hop. Il s'agissait en l'occurrence des albums de Esperanza Spalding et de Robert Glasper Experiment. Cette présence importante de l'esthétique hip-hop dans les succès jazz des dernières années est généralisable aux autres années⁵³.

Aux USA, Brainfeeder est un label au premier plan quand il s'agit de dialogue entre jazz et divers styles de musique considérés comme plus commerciaux, dont le hip-hop. Le label produit les artistes les plus représentatifs du genre. Brainfeeder fut fondé à Los Angeles par Flying Lotus en 2008. Parmi la pléthore de talents qu'il compte, on retrouve, entre autres, Flying lotus, Thundercat, Taylor Mcferrin ou Austin Peralta⁵⁴.

Les artistes jazz prouvent de plus en plus couramment qu'ils peuvent puiser dans tous les autres styles musicaux sans pour autant cesser d'être rattachés au jazz. C'est particulièrement le cas de Kamasi Washington, Esperanza Spalding Shabaka Hutching, Robert Glasper ou encore Ambrose Akinmusire, qui allient le jazz et le hip-hop. Et il ne s'agit ici que de quelques noms parmi

⁵² Neil, Matthew, *Location Jazz i 21st Century American Society*, Thèse défendue pour le titre de docteur en philosophie et musique, inédit, The University of California Riverside, année académique 2017-2018, p. 241.

⁵³ Baham, Nicholas, (2012). "I know you know": Esperanza spalding's hybrid, intertextual, multilingual, relevant jazz aesthetic", *Americana : The Journal of American Popular Culture, 1900 to Present*, vol. 11, n°2, (2012), en ligne proquest.com, consulté le 12 août 2022.

⁵⁴ Beuttler, Bill, *Make It New Reshaping Jazz in the 21st Century*, S.I., Lever Press, 2019, p.519.

d'autres. Bon nombre de déclarations de ces artistes célèbrent ces collaborations inter-genres.

Esperanza Spalding lors d'une interview pour le blog Huffpost :

I'm definitely interested in collaborating with anybody when there's something to be created. I would love to find a way to instrumentally bring out the beauty of the craft of hip-hop. I think it gets lost a lot. The craft is incredible. What jazz musicians do instrumentally with the language of sonic, non-verbal sounds, hip-hop artists do with poetry. Totally unbelievable⁵⁵.

En parallèle, les grandes vedettes de la culture pop n'hésitent plus à multiplier les collaborations avec les musiciens de jazz. En ce qui concerne le hip-hop, le cas le plus marquant est sans aucun doute celui de Kendrick Lamar, en particulier avec l'album *To Pimp a Butterfly* parut en 2015 ⁵⁶.

Les styles se mêlent si bien que les éléments d'un genre ne sont pas nécessairement davantage présents que ceux issus de l'autre genre, et ce, peu importe si la vedette du projet est issue du monde du jazz ou du rap. Le jazz et le hip-hop se marient, on ne peut plus les démarquer l'un de l'autre. Les musiciens eux-mêmes le déclarent. C'est notamment le cas du pianiste Robert Glasper⁵⁷, qui conteste d'ailleurs l'aspiration de certains à vouloir à tout prix maintenir la séparation entre les deux styles. Robert Glasper n'accepte pas qu'il lui soit reproché de trop se rapprocher du hip-hop et de ne pas assez se maintenir dans le jazz. Y a-t-il réellement un excès ? Bill Beuttler l'illustre très bien :

Glasper blamed the misconception on his having spent so much time backing elite rappers and singers when he wasn't playing jazz - "with Mos Def, With Q-rip, with Bilal, with the Roots, whatever. But this is a jazz record. It's pretty much strictly a jazz record. I have like a hip-hop interlude on there, randomly after "chant' - there's like an interlude that's not even listed. It goes on for like

⁵⁵ Irwin, Demetria, *Esperanza Spalding on Creativity, Inspiration and Hip Hop*, in huffpost.com, consulté le 5 mars 2022, dernière mise à jour le 26 juin 2012.

⁵⁶ Gioia, Ted, *The History of Jazz*, 3rd ed., New York, Oxford University Press, 2021, p. 510.

⁵⁷ Neil, Matthew, *Make It New Reshaping Jazz in the 21st Century...* p. 213.

thirty seconds. It's just like a bat playing with a chord. But the album is a jazz album. So for some reason it just grew from "Robert plays with hip-hop guy's 'to "Robert made a hip-hop jazz album"⁵⁸ [...]

ou encore:

"It's funny", he added, "because jazz and hip-hop can go hand in hand, really. More so when it's the jazz into the hip-hop, though. But when you have jazz players that can do both - they can play hip-hop, they can play jazz, it comes off a lot better. Sometimes you have jazz people want to incorporate hip-hop in their music and it's not the thing to do".⁵⁹ [...] I asked about the relationship between jazz and hip-hop and whether he thought it had been growing stronger [...]

Plus que jamais mêlé à d'autres musiques, le jazz se définit aujourd'hui davantage par son attitude que par des ingrédients musicaux spécifiques.

Toutes ces collaborations contemporaines dépassent bien des frontières : celles des pays (les grandes vedettes ne sont plus limitées aux USA), celles de genre (des femmes se retrouvent héroïnes du style), celles qui hypothétiquement séparent la musique bénéficiant d'un certain succès commercial de la musique novatrice... Mais avant tout, dans ces collaborations, ce sont les limites qui séparent les différents styles musicaux qui n'ont plus lieu d'être. Tel artiste / tel album / tel groupe est-il plus lié au jazz ou au hip-hop ? Il semble, aujourd'hui plus que jamais, impossible de répondre à cette question.

⁵⁸ ibidem

⁵⁹ Nei, Matthew, *Make It New Reshaping Jazz in the 21st Century...* p. 214.

B. Revendications idéologiques

Les revendications idéologiques des productions contemporaines sont pour la plupart liées à une prise de position pour la diaspora africaine, et sont, pour l'essentiel, en lien avec les difficultés rencontrées par la communauté noire, particulièrement le racisme.

Les violences policières, qui sont principalement orientées vers les personnes d'ethnie noire (À titre d'exemple, à Minneapolis, "les Noirs ont 8,7 fois plus de risques d'être arrêtés pour des infractions mineures et représentent 60 % des personnes tuées par la police entre 2000 et 2018"⁶⁰.), ont été un moteur pour la parution de nombreux morceaux et albums.

L'album *Black to the future de Sons of Kemet*⁶¹ est l'un de ces albums qui prend position suite aux récentes bavures policières. Cet album et sa poésie politique sont tout à fait enracinés dans le mouvement Black Lives Matter⁶². Quant au troisième album de l'artiste, *Your Queen is a Reptile*, il rend hommage à de nombreuses figures féminines noires, d'Angela Davis à la maman du saxophoniste. Parmi les morceaux qui voient l'union de jazzmen et de rappeurs et qui sont inspirés de ces bavures policières, il y a entre beaucoup d'autres, "Pig Feet" de Terrace Martin avec Denzel Curry et Kamasi Washington⁶³. Le clip utilise précisément des images d'archives des manifestations liées au mouvement Black Lives Matter. "Alright" de l'album *To Pimp a butterfly* par Kendrick Lamar et une série de musiciens jazz est devenu l'hymne du mouvement *Black Lives Matter*. L'ensemble de l'album est marqué par l'omniprésence d'une identité politique et raciale. L'angoisse et la fierté de l'expérience de Lamar en tant que Noir américain sont des composantes essentielles de l'œuvre, inextricablement liées au sentiment de désorientation

⁶⁰ Recoquillon, Charlotte, "En chiffres et en cartes : la réalité des violences policières aux Etats-Unis", in *Le Monde.fr*, publié le 08 juin 2020, consulté le 5 mars 2022.

⁶¹ Moore, Marcus, *Shabaka Hutchings Goes Back to the Future*, in *esquire.com*, consulté le 5 mars 2022, dernière mise à jour le 13 mai 2021.

⁶² Torres, Roland, *Sons Of Kemet - Black To The Future : un 4e album à l'énergie lumineuse*, *benzinemag.net*, consulté le 5 mars 2022, dernière mise à jour le 30 juin 2021.

et

Anonyme, *Sons Of Kemet - Black To The Future*, in *lesoreillescurieuses.com*, consulté le 5 mars 2022, dernière mise à jour le 30 mai 2021.

⁶³ Ce morceau sera analysé en détail dans la seconde partie de ce travail.

qui la définit⁶⁴. L'œuvre de Kendrick Lamar peut être rapprochée de la musique protestante liée à la lutte pour les droits civiques dans les années 1960 et 1970⁶⁵.

Parmi tant d'autres, une figure flagrante de la mise en exergue de la culture noire est l'artiste Esperanza Spalding qui use du hip-hop et s'en rapproche surtout pour l'utilisation lyrique de l'afro-centrisme. Nicholas Baham prête à Esperanza Spalding des intentions plus nuancées qu'un "simple" afrocentrisme esthétique.

Most importantly, Spalding's embrace of genre hybridity challenges the conflation of racial authenticity and aesthetics in hip-hop, suggesting that music in general and hip-hop in particular have always been the product of racial encounters and diaspora and cannot legitimately support claims to racial authenticity⁶⁶.

Cette artiste adopte également une position féministe : elle déconstruit le mythe de l'hyper-masculinité du hip-hop et suggère l'importance des femmes dans le développement et l'encouragement positif des jeunes hommes noirs⁶⁷.

Une autre volonté idéologique, détachée de la cause noire, est de rendre le jazz plus accessible. Plusieurs musiciens déclarent vouloir faire du jazz pour les auditeurs qui ne sont pas familiers avec cette musique autant que pour les habitués du genre ⁶⁸. Le non-public du jazz conçoit ce genre comme complexe, nécessitant une grande connaissance⁶⁹. Certains auditeurs et musiciens de jazz estiment qu'il a subi ces dernières décennies une certaine stérilisation en étant sacralisé et élevé par bien des individus et des institutions au rang de

⁶⁴ Sillyman, Jacob, "Loving You Is Complicated : The Aesthetics of Personal and Political Tension in Kendrick Lamar's To Pimp A Butterfly", Mémoire de fin d'étude, Université de Caroline de sud, année scolaire 2017-2018, p. 3-5.

⁶⁵ Rosen, Jody, *Kendrick Lamar Is Determined to Score Big at the Grammys* in billboard.com, consulté le 2 juin 2022, dernière mise à jour le 4 février 2016.

⁶⁶ Baham, Nicholas, (2012). "I know you know"...

⁶⁷ *ibidem*

⁶⁸ Moore, Marcus, *Shabaka Hutchings Goes Back to the Future*, ...

et

Beuttler, Bill, *Make It New Reshaping Jazz in the 21st Century*... p. 214.

⁶⁹ Neil, Matthew, *Location Jazz i 21st Century American Society*,... p. 249.

musique savante. La rencontre entre jazz et hip-hop est une réponse à cette sacralisation. Pour plusieurs artistes, un des buts revendiqués est de sortir à tout prix le jazz de son hypothétique tour d'ivoire. C'est notamment ce que le Label Brainfeeder réclame⁷⁰. Le groupe Badbadnotgood va plus loin encore en blasphémant d'une certaine manière l'histoire du jazz afin de se détacher de son aspect sérieux ou "snob". En effet, dans leur premier album se trouve une insulte au classique du genre "The giant step" de John Coltrane. Le groupe de jazz s'oppose à l'histoire du jazz parce qu'il n'est plus en accord avec l'image véhiculée par cette histoire⁷¹. La popularité du groupe Badbadnotgood, mais aussi d'autres groupes aux déclarations similaires, refusant l'étiquette trop sérieuse du jazz, semble leur donner raison.

Les principales revendications idéologiques liées à la musique mixant à la perfection jazz et hip-hop actuellement sont donc centrées sur les droits de la diaspora africaine ainsi que sur une lutte contre l'institutionnalisation d'une certaine musique. Ces revendications se situent tout à fait dans la continuité de celles présentes depuis les débuts de ce mariage entre jazz et hip-hop.

C. Orientations esthétiques

Le choix esthétique le plus souvent revendiqué par ces productions est celui de paraître, à tout prix, contemporaines. Cette déclaration se retrouve davantage dans le discours des jazzmen que dans celui des rappeurs. Mais dans les deux sens, mixer les genres est dans l'air du temps et permet de se situer comme contemporain. Dans cette lignée, le conseiller artistique au Kennedy Center, célèbre salle de concert, pose une théorie de la "re-contextualisation" : la musique de jazz, pour survivre, se présente différemment⁷². Les artistes eux-mêmes tiennent des propos semblables. Robert Glasper soutient que le jazz est la musique la plus innovante. Toujours être en adéquation avec son époque serait donc une des raisons d'exister du

⁷⁰ Weiner, Natalie, "Comment Flying Lotus, Kamasi Washington et le label Brainfeeder ont donné un nouveau souffle au jazz..."

⁷¹ Neil, Matthew, *Location Jazz i 21st Century American Society*,... p. 211.

⁷² Baham, Nicholas,. (2012). " "I know you know"..."

genre. Le pianiste s'oppose à une musique qui ne ferait que reproduire des sonorités anciennes. Il dit:

You should be able to put on a jazz record and listen to it and be like “yeah that was 65. So you’re telling me now, it’s 2012, you should be able to put on the record and be like. “Um that’s 60’s something?” Why should I reminisce about a time I wasn’t there for? We wouldn’t even have the 60s, we wouldn’t even be able to listen to. I’m not changing the tradition or anything. I’m just making jazz cool again⁷³.

La contemporanéité est également un moyen de lutter contre une sacralisation des styles anciens. Le jazz n'a plus à être obsédé par son passé, il se tourne résolument vers son avenir. L'histoire du jazz n'est alors plus considérée comme un background pesant avec lequel s'expliquer mais comme un élément pouvant sans cesse être revu par différentes perspectives⁷⁴.

⁷³ Beuttler, Bill, *Make It New Reshaping Jazz in the 21st Century...* p. 214.

⁷⁴ Anonyme, *Biography*, in shabakahutchings.com, consulté le 21 mai 2022, dernière mise à jour inconnue.

4. Kamasi Washington en particulier

A. Biographie et carrière

Kamasi Washington est né le 18 février 1981 à Los Angeles de parents musiciens. La mère de Kamasi était une flûtiste accomplie et exerçait la profession de professeur de chimie⁷⁵. Son père, Rickey Washington, était saxophoniste et flûtiste de jazz. Il a toujours été très présent pour l'éducation et la carrière de son fils. Lorsque Kamasi est né, il a accepté un emploi de professeur de musique à Inglewood afin d'être au plus proche de lui⁷⁶. Les parents de Kamasi Washington ont divorcé alors qu'il était encore très jeune et il a principalement été élevé par son père. Il a grandi dans un quartier de Inglewood connu pour la violence de ses altercations entre bandes, cette violence a pour sûr marqué son enfance. Très tôt, Kamasi Washington a joué de divers instruments, comme de la batterie et du piano, mais c'est à treize ans qu'il a commencé le saxophone⁷⁷.

Il a étudié à la Hamilton High School Music Academy à Los Angeles, où il tenait le saxophone ténor principal. C'est là qu'il a rencontré les musiciens avec qui il joue toujours actuellement : Ronald et Stephen Bruner, Terrace Martin, Cameron Graves, Miles Mosley et Ryan Porter. Dès 2004, ils ont sorti ensemble un album : *Young Jazz Giant*. Lors de sa dernière année d'études, Kamasi a gagné la compétition de saxophone "John Coltrane".

Par la suite, Kamasi Washington a étudié l'ethnomusicologie à l'Université de Californie à Los Angeles (UCLA). Il a interrompu son parcours scolaire pour partir en tournée avec Snoop Dogg, expérience qui l'a fondamentalement marqué à en croire ses dires dans de nombreuses interviews. Cette tournée a appris au saxophoniste à quel point l'univers hip-hop – encore plus que le jazz, d'après lui – pouvait être exigeant pour les instrumentistes, le placement de chaque note demandant la plus grande précision.

⁷⁵ Anonyme, *Kamasi Washington age, hometown, biography in Last.fm*, consulté le 21 mai 2022, dernière mise à jour inconnue.

⁷⁶ Cooper, Willbert, "Kamasi Washington's Father Helped Mold Him into a Jazz Master" in *Vice Online*, 12 juin 2016, consulté en ligne le 21 mai 2022.

⁷⁷ Ibidem

Il a en outre joué comme accompagnateur pour un très grand nombre d'artistes, parmi les plus connus : Wayne Shorter, Herbie Hancock, Horse Tapscot, Raphael Saadiq, McCoy Tyner... Au fil de sa carrière, Kamasi Washington n'a donc cessé et ne cesse encore de montrer sa formidable polyvalence, participant à la fois à des projets d'indie rock indépendant, de jazz contemporain et progressif, de musique électronique expérimentale et de hip-hop.

Kamasi Washington a auto-produit deux albums : "The Proclamation" en 2007 et "Light of the World" en 2008.

Les deux principaux albums qui l'ont fait connaître à un public plus large sont sans conteste *You're Dead !* de Flying Lotus en 2014, album d'abstract hip-hop, et *To Pimp a Butterfly*, projet du rappeur Kendrick Lamar en 2015. Ce sont donc deux albums d'artistes plus proches de l'univers du hip-hop que de celui du jazz qui ont mis en lumière le saxophoniste. Il reconnaît d'ailleurs lui-même que ces artistes, Flying Lotus et particulièrement Kendrick Lamar, lui ont ouvert des portes. Ces collaborations ont vraisemblablement joué un rôle important dans la parution de son troisième album studio : *The Epic*. En effet, cet album, fini depuis plus d'un an avant la collaboration avec Flying Lotus, n'est paru qu'après sa collaboration avec Kendrick Lamar. L'album a été le premier de Kamasi lui-même à rencontrer un si grand succès, à la fois commercial et critique.

Par la suite, au début de 2017, a paru *Harmony of Difference*, une suite de six mouvements dont le sixième est en quelque sorte la somme mélodique des cinq précédents. L'EP *The Choice* est présenté comme la prolongation de cette suite. Deux ans plus tard, en 2019, il a composé la bande originale du biopic sur Michelle Obama, *Becoming*.

Depuis 2020, Kamasi Washington fait partie du supergroupe Dinner Party, formé par Terrace Martin, Robert Glasper et 9th Wonder. Ce groupe multiplie également les collaborations avec d'autres têtes d'affiche, comme Herbie Hancock ou Snoop Dog.

Kamasi Washington fait également partie du groupe Throttle elevator musique, actif depuis 2011 et dont le dernier album est sorti en 2012. Jusqu'à présent, aucun des albums personnels de Kamasi Washington ne comprend l'intervention de rappeurs.

B. Revendications idéologiques

*I'm trying to make music bigger than politic*⁷⁸.

Kamasi Washington

Le saxophoniste est inéluctablement un artiste engagé. Ses revendications sont particulièrement marquées sur deux sujets : la place du jazz dans l'imaginaire collectif et le statut des minorités dans la société occidentale, en particulier celui des afro-descendants.

Kamasi Washington veut sortir le jazz de sa tour d'ivoire, en finir avec la vision d'une musique embourgeoisée, savante, institutionnalisée... Même si cette volonté est partagée par les artistes cités jusqu'à présent, des plus anciens à nos contemporains, elle peut étonner venant de celui qui semble issu d'un milieu favorisé et qui a grandi avec des parents extrêmement attentifs. Dans une interview pour le Time, donnée en 2015, le saxophoniste avance deux arguments pour ne considérer le jazz ni comme savant, ni comme musique dite populaire. Il affirme d'emblée qu'il n'y a aucun sens à concevoir le jazz comme une musique plus intellectuelle que d'autres. Kamasi Washington a prononcé la phrase ci-dessous en référence à tout ce que lui a apporté une tournée avec Snoop Dogg.

"I learned a lot on that level, musically. The whole notion of jazz being the more intellectual music is not really true... These [hip-hop] dudes, they hear rhythm with a sense of detail that a lot of jazz musicians are not privy to."

⁷⁸ Moore, Marcus, "Healing Powers, Kamasi Washington" in The Nation, 13 August 2018.

Kamasi Washington refuse en outre l'injonction, souvent inhérente au jazz, de construire son style en grande partie en lien avec la tradition du genre. *There's a lot of pressure in jazz to express the lineage of the music, because it has such a rich lineage*, dit-il. Il est nécessaire de se détacher des grands noms, de se détacher de la tradition, pour pouvoir créer une musique qui ne nécessite pas la connaissance de celle-ci, qui ne présuppose pas un certain savoir. S'il en était autrement, la musique pourrait alors être perçue comme élitiste. Ce détachement de la tradition n'est évidemment pas qu'idéologique ; il permet également l'existence de l'artiste lui-même, de sa créativité et de son art.

*“And I love it, I love ‘Trane, I love Bird, I love Gene Ammons, I love Wayne Shorter ... But if I’m going to somehow display my mastery or knowledge of that vast group of musicians, how much room is there really left for me?”*⁷⁹

Kamasi Washington a déclaré, dans une interview pour Pitchfork en juin 2015, qu'il estime que l'album *To Pimp a Butterfly* de Kendrick Lamar, avec son immense succès critique et commercial, a largement contribué à un changement de perception du jazz. L'album a prouvé que cette musique, parfois considérée à tort comme intellectualisante, parle et plait à une majorité⁸⁰.

La préoccupation de Kamasi Washington pour l'inclusion des minorités dans la société et contre les préjugés qui leur sont trop souvent portés est particulièrement marquée dans son œuvre *Harmony of difference*. Il l'a composée pour une exposition qui avait lieu au Whitney Museum en collaboration avec sa sœur peintre, Amani Washington, et le cinéaste espagnol Andres Rojas. L'exposition était une oeuvre multimédia, illustrant comment des forces qui semblent s'opposer peuvent s'unir en une réalisation

⁷⁹ Barton, Christ, “Kamasi Washington Expands Jazz’s Boundaries on New Album, The Epic.”, *Los Angeles Times*, 4 mai 2015.

⁸⁰ Cohen, Ian, *A New Standard: Kamasi Washington’s Modern Jazz Revolution* in Pitchfork.com, consulté le 21 mai 2022, dernière mise à jour inconnue.

et

Anonyme, *Qui est Kamasi Washington, figure de proue du renouveau du jazz ?*, in numero.com, consulté le 21 mai 2022, dernière mise à jour inconnue.

composite d'une beauté complexe⁸¹. Comme déjà signalé, il s'agit d'un album-concept, une suite de six mouvements, le sixième mouvement étant la somme des thèmes des cinq premiers. Kamasi Washington a déclaré que cette œuvre avait été composée pour explorer les possibilités philosophiques liées à la technique du contrepoint. Il définit cette technique comme suit :

"the art of balancing similarity and difference to create harmony between separate melodies."

Cette définition de Washington est en adéquation avec la métaphore qui lie la musique construite selon l'art du contrepoint à l'ère socio-politico-culturelle actuelle où les batailles éclairs sur les questions de race, de sexe, d'orientation sexuelle et d'appropriation culturelle sont de nouveau menées afin de réunir et d'accepter dans une même société toutes les différences qu'elle contient⁸². L'utilisation de la technique très érudite du contrepoint est toutefois surprenante, étant donné le positionnement du saxophoniste expliqué plus haut, désireux de ne pas se rattacher à une musique jugée trop intellectuelle et d'en finir avec l'institutionnalisation de la musique occidentale.

Il reste à souligner que Kamasi Washington n'hésite pas à revendiquer ces liens avec le mouvement international du PanAfricanisme⁸³. Le clip du titre

⁸¹ Richarson, Marcus, *Kamasi Washington : Harmony of Difference EP Album Review* in Pitchfork.com, consulté le 21 mai 2022, dernière mise à jour le 1er octobre 2017.

⁸² Anonyme, *Harmony of Difference - Kamasi Washington | Songs, Reviews, Credits* | in allMusic.com, consulté le 21 mai 2022, dernière mise à jour inconnue.

⁸³ Mouvement défini comme tel :

"Although the origination and dating of the Pan-Africanist phenomenon itself is often not precise, there is considerable consensus around its definition and philosophical purport. Pan-Africanism is frequently defined as: "an intellectual movement conceived by people of African descent mainly in Africa in the Caribbean and in the USA" (Christopher, "Caribbean Studies International Traditions"), and one that: "consciously and deliberately attempts to create bonds of solidarity based upon a commonality of fate imposed by the trans-Atlantic slave trade and its aftermath" (Cooper, citing St. Drake; "No matter where you come from ..."). It is also seen as: "a quest for unity amongst continental and Diaspora Africans, a revival of undeniable so-called African traits and traditions, and finally, political and economic independence" (Campbell, "Sculpting a Pan-African Culture " 28). The movement has Africa as its central motif and the validation and emancipation of Africa as a constant pre-occupation. It has been described further as "solidarity among people of African descent, belief in a distinct African personality, rehabilitation of African past [and expression of] pride in Africa " (Esebebe 4, cited in Secovnie 32). In all, Pan-Africanism was and remains crucial to the formation of a universal Black identity, derived from a consciousness that all Black people emerged historically from

Hub-Tone serait un hommage à ce mouvement⁸⁴. Dans un communiqué de presse relatif à ce clip et à ce morceau, le saxophoniste déclare :

*As an African-American, a lot of us don't know the country of our origin that's why most of us take on the ideology of Pan-Africanism, I was trying to connect to my ancestors by connecting African rhythms with a Freddie Hubbard tune, which gave me that connection in a different way*⁸⁵.

Ces quelques mots sur le travail de Kamasi Washington permettent de montrer à quel point cet artiste a la volonté de son oeuvre en conversation avec les plus grands problèmes sociaux auxquels le monde est confronté actuellement⁸⁶. Comme il a été démontré auparavant dans ce travail, ces volontés ne sont toutefois pas nouvelles et se retrouvent chez nombre d'artistes du mouvement avant lui.

C. Revendications esthétiques

L'esthétique de Kamasi Washington se révélera à travers une analyse de sa musique, développée en partie dans la seconde partie de ce travail. En préambule, une remarque s'impose : le son de ce saxophoniste est à situer à la croisée de bien des frontières, celle du jazz modal et du soul jazz aussi bien que celle du funk, du hip-hop et de la musique électronique⁸⁷. Pour lui et pour ceux de sa génération, séparer les genres ne semble pas faire sens. C'est du moins une des interprétations à cette déclaration :

Africa" in Oloruntoba-Oju, Omotayo, "Pan Africanism, Myth and History in African and Caribbean Drama" in *Journal of Pan African Studies*, vol.5, n°8, (2012); p. 190 .

⁸⁴Guilbault, Kristy, *Kamasi Washington Connects "Hub-Tones" To Pan-African Ideology: All Songs Considered* in NPR.org, consulté le 21 mai 2022, , dernière mise à jour inconnue.

⁸⁵Ibidem

⁸⁶ Richarson, Marcus, *Kamasi Washington: Harmony of Difference EP Album Review* ...

⁸⁷Anonyme, *Kamasi Washington age, hometown, biography* in Last.fm, consulté le 21 mai 2022, dernière mise à jour inconnue.

*We've now got a whole generation of jazz musicians who have been brought up with hip-hop. We've grown up alongside rappers and DJs, we've heard this music all our life. We are fluent in J Dilla and Dr Dre as we are in Mingus and Coltrane*⁸⁸.

Kamasi Washington a fait très peu de déclarations en relation avec ses conceptions esthétiques. En réalité, son esthétique, il la donne à entendre plus qu'il n'en parle. Cependant, les rares déclarations qu'il fait vont toujours dans un sens : il se veut rattaché à la tradition jazz, mais il cherche inlassablement à la dépasser, à l'enrichir, entre autres par la rencontre d'une multitude de genres musicaux⁸⁹.

⁸⁸ Lewis, John, "The new cool: how Kamasi, Kendrick and co gave jazz a new groove", in *The Guardian*, 6 octobre 2016.

⁸⁹ Solis, Gabriel, "Soul, Afrofuturism & the Timeliness of Contemporary...", p. 26.

5. Conclusions et perspectives

A. Deux générations

Il est manifeste que la collaboration entre artistes jazz et artistes hip-hop n'est pas un phénomène neuf. Ces collaborations existent depuis l'aube des années 90, leur émergence est donc concomitante aux débuts du hip-hop. Dans leur article de 1999, les musicologues E. Stewart et J. Duran⁹⁰ décrivaient le mouvement de jazz-rap comme embryonnaire, qu'il se fonde sur des samplings ou sur des collaborations. Ce n'est plus le cas actuellement, le mouvement a une réelle assise, et même déjà une histoire qui commence à se faire longue, les artistes s'inscrivant en quelque sorte dans la continuité les uns des autres.

Deux générations d'artistes ont réalisé ce type de collaborations. La première, dont la période d'activités la plus féconde correspond aux années 90, continue à être active par la suite, mais avec peut-être moins d'impact à l'image de la suite d'albums *Jazzmatazz* de Guru, dont les premiers opus ont été beaucoup plus influents que les derniers. La seconde génération émerge dans les années 2010 avec, parmi tant d'autres, des artistes tels que Kendrick Lamar et Kamasi Washington.

B. Innovations de la seconde génération

La seconde génération semble bel et bien s'inscrire dans le sillage de la première mais une série de nouveautés sont d'emblée visibles. Durant la première génération, le leader de chaque projet de collaboration entre jazzmen et rappeurs était clairement issu de l'un des deux univers musicaux. Dorénavant, les artistes qui collaborent sont de premier plan sur la scène jazz et la scène rap. Il est désormais bien moins évident de définir le leader du projet. Cette constatation est d'autant plus prégnante dans les super-groupes, ou all-star-bands⁹¹. Si le meilleur exemple est le groupe Dinner Party, d'autres

⁹⁰ Stewart, Earl et Duran, Jane, "Black Essentialism : ...p.51.

⁹¹ Groupes constitués uniquement de musiciens ayant déjà acquis la notoriété.

pourraient évidemment être cités, notamment l'ensemble des artistes regroupés pour l'album *To Pimp a Butterfly*. Les super-groupes mêlant artistes de rap et de jazz semblent être apparus assez récemment ; auparavant, ce phénomène était plutôt réservé aux groupes de rock.

Au cours des recherches relatives à cette première partie de mémoire, il est apparu que le dit jazz-rap de la première génération était plus souvent constitué de samplings que de collaborations. Cette constatation est corroborée par les arguments de l'ouvrage *Creative License*. L'auteur y soutient qu'aujourd'hui, la législation régissant ce type de pratiques créatives étant devenue trop stricte, le "collage musical" n'est plus vraiment d'actualité⁹². L'auteur prend l'exemple de certains albums parus juste avant les années 90, qui ne seraient plus réalisables aujourd'hui du fait, entre autres, du coût que cela engendrerait⁹³. Dans cet ouvrage, l'accent est notamment mis sur le groupe De La Soul⁹⁴, qui est connu pour l'influence qu'il a exercée sur l'essor du jazz-rap. Ce groupe est l'un de ceux dont le procédé créatif, basé sur une grande diversité de samples, ne serait plus envisageable actuellement. Le groupe De La Soul n'a pas été cité auparavant dans ce travail car, bien qu'il incarne une figure importante du jazz-rap, ses membres n'ont jamais invité un musicien de jazz à se joindre à eux et ils ont construit leur univers jazz uniquement à partir de samples. Les arguments du livre *Creative License* pourraient être l'une des explications possibles à l'usage renforcé de la collaboration, plutôt que du sampling, dans les œuvres jazz-rap. Ceci est une hypothèse qui mériterait une étude plus approfondie pour être validée.

L'émergence et l'essor du mouvement de l'abstract hip-hop, une forme de hip-hop expérimental, n'est sans doute pas sans importance dans la tournure actuelle que prennent le jazz-rap et les collaborations entre jazzmen et artistes hip-hop, rappeurs ou dj. Force est de constater le manque de travaux sur ce

⁹² McLeod, Kate et DiCola, Peter, *Creative License: The Law and Culture of Digital Sampling*, Durham NC, Duke University Press, 2011, p. 188.

⁹³ McLeod, Kate et DiCola, Peter, *Creative License: The Law and Culture...* p. 201.

⁹⁴ McLeod, Kate et DiCola, Peter, *Creative License: The Law and Culture...* p. 24.

mouvement⁹⁵. Les seuls articles, disponibles en ligne, se limitent à des listes d'albums se rattachant au mouvement. Il semblerait qu'à ce jour, aucune étude scientifique n'ait été publiée à ce sujet. Il est donc presque impossible de mesurer l'impact que peut avoir l'abstract hip-hop. Ses liens avec le jazz-*rap* sont cependant évidents, ne serait-ce que par les collaborations d'un des piliers actuels du genre, Flying Lotus, avec plusieurs artistes habitués aux mixes entre jazz et hip-hop. Le musicologue G. Solis soutient que l'album *You're Dead!* de Flying Lotus, comme d'autres du style, utilise des formes improvisationnelles courantes dans le jazz moderne et applique celles-ci aux *beat-making*⁹⁶. Ceci paraît être une autre preuve du rôle important de l'abstract hip-hop dans les liens entre jazz et hip-hop.

C. Vers une plus grande confusion des genres

Ces différentes constatations semblent toutes alimenter l'idée que la confusion entre genres, jazz ou hip-hop, est de plus en plus grande lors des collaborations ou des œuvres mixtes. De manière générale, la frontière entre genres devient de plus en plus floue. Cette hypothèse est soutenue par de nombreux musicologues. G. Solis commence son article sur les figures de la scène jazz contemporaine de Los Angeles en suggérant qu'actuellement, de manière assez générale en musique, les choses ne s'articulent plus autour de catégories de genres.

Alors qu'auparavant, au cours d'une période allant de 1960 à 2000, le genre était devenu le moyen clé d'interpréter la musique populaire et l'un des modes les plus puissants de création de hiérarchie de valeur, ce discours semble de moins en moins pertinent au fur et à mesure que le temps passe⁹⁷.

⁹⁵ Il est donc bien difficile d'en donner une définition complète. Si textes il y a, ceux-ci sont souvent plus abstraits, symboliques et métaphoriques que dans d'autres types de rap. Une grande partie de l'abstract hip-hop est purement instrumental. Les parties instrumentales sont marquées par une volonté contraire à l'habitude pour notre ouïe, notamment grâce à une certaine illogicité dans les transitions entre sample ou motif musical.

⁹⁶ Solis, Gabriel, "Soul, Afrofuturism & the Timelines..." p. 28.

⁹⁷ Solis, Gabriel, "Soul, Afrofuturism & the Timeliness..." p. 24.

“We are in an age of poly or even omnigeniricism in music. That is, in many cases, musicians and their audiences are liable to connect multiple genres, creating new fusions, and even to view all genres of music as potentially available to them.⁹⁸”

Le célèbre article de J. Lena et R. Peterson, sur les trajectoires de genres musicaux, semble également remettre en question la pertinence de ces catégories, malgré le choix de les étudier. Cela se marque par les très nombreuses définitions possibles du terme *genre* dans le monde de la musique (processus créatif, discours sur la taxonomie, catégorie de marché...). L'article précise à de nombreuses reprises que les genres musicaux ne sont qu'un système de catégorisation symbolique et non réelle⁹⁹. Un autre auteur encore, D. Brackett, dans son article *Question of Genre in Black Popular Music*, prône la nuance dans les classifications par genre. Il souligne que non seulement un texte musical donné peut appartenir à plusieurs genres simultanément, mais aussi que les frontières entre genres sont perméables et fluctuantes¹⁰⁰. Dès lors, il faudrait considérer qu'un texte musical donné participe à un genre plutôt que de lui appartenir.

Ces conceptions soulignent la même idée générale : la classification par genre perd actuellement de son importance tant dans les productions musicales que dans les discours attachés à celles-ci. Les catégorisations de genre ne sont pas rejetées mais très fortement remises en question dans ces études musicologiques récentes. Elles semblent également questionnées par les productions artistiques contemporaines. Ceci se marque particulièrement bien dans les collaborations entre jazzmen et rappeurs. Peut-on rattacher tout à fait ces collaborations au terme de genre "jazz" ? Peut être que non, mais il est certain que la musique est en dialogue direct avec lui¹⁰¹. Le terme "dialogue" est peut-être plus adéquat que celui d'appartenance à un genre.

⁹⁸ Solis, Gabriel, "Soul, Afrofuturism & the Timeliness...p. 23.

⁹⁹ Lena, Jennifer. et Peterson Richard, "Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres", in *American Sociological Review*, vol. 73, n° 5, (2008), p. 697-718.

¹⁰⁰ Brackett, David, "Questions of Genre in Black Popular Music", in *Black Music Research Journal*, vol. 25, n° 1/2, (2005), p. 73-92.

¹⁰¹ Solis, Gabriel, "Soul, Afrofuturism & the Timeliness... p. 24.

D. Les points communs à l'ensemble des collaborations

Quels sont les points communs à toutes les collaborations entre jazzmen et rappeurs ?

Afin de répondre de la manière la plus complète possible à cette question, il a été tenté dans ce travail de se pencher sur les biographies des différents artistes qui pratiquent ces collaborations. Qui sont les artistes qui choisissent de marier jazz et hip-hop ? Ont-ils des éléments biographiques communs qui les pousseraient vers ce même choix musical ? Les rappeurs qui collaborent régulièrement avec des artistes de jazz sont-ils issus du monde de jazz ? ... Après avoir tenté de dresser un tableau comparatif des données biographiques de ces artistes, il a fallu se rendre à l'évidence que ce genre de variable était difficilement mesurable et qu'un tel travail se révélait infructueux.

Des arguments biographiques ne sont d'ailleurs pas nécessaires pour démontrer que le jazz a une influence décisive sur le hip-hop et vice versa. Les musiciens de jazz contemporains sont imprégnés à la fois de jazz et de hip-hop¹⁰² alors que cela n'était pas envisageable pour les artistes de la première génération. Le "collège-beat", une certaine manière de rythmer un jeu de batterie, montre particulièrement bien cette contamination du jazz par le hip-hop. En effet, cette appellation désigne la manière de jouer "slugging", popularisée par le producteur hip-hop J-dilla et désormais reprise par nombre de batteurs de jazz. Le batteur Rob Turner le décrit ainsi :

"It's basically the sound of someone sampling a funk beat on an Akai MPC sampler and editing it wrong. Instead of starting the sample at the 'transient' – the start of the beat – it starts fractionally after that point. So the snare drums and hi-hats are all in slightly the wrong place¹⁰³."

¹⁰²Renaud, Phillipe, *Quand le jazz contamine le rap, et vice-versa in* ledevoir.com, consulté le 21 mai 2022.

¹⁰³Lewis , John, "The new cool: how Kamasi, Kendrick and co gave jazz a new groove", in *The Guardian*, 6 octobre 2016.

Bien mieux que toute comparaison biographique, cet exemple précis montre à quel point les musiciens de jazz ont intériorisé le hip-hop avec lequel ils ont grandi.

De nombreuses similitudes, principalement des revendications esthétiques ou idéologiques (se mêlant l'une à l'autre), se dégagent des discours analysés jusqu'à présent (articles de presse, interviews et travaux scientifiques) sur les collaborations.

La volonté de contemporanéité est l'une de celle qui revient avec le plus de récurrence, lors de la première ou la seconde génération. Ce discours et les choix esthétiques qui s'y rattachent se développent en réponse à une certaine vision conservatrice du jazz. Le musicologue G. Solis met en relation ce constat et le concept d'Afrofuturisme. Il s'agit d'une théorie de critique culturelle qui a constaté un intérêt important pour la science, la technologie et la science-fiction chez les artistes et intellectuels afro-américains dans les années 90. Le rapprochement entre jazz-*rap* et cette théorie ne date que de 2019 car, dans les années nonante, le discours dominant sur le jazz était produit à partir d'un groupe d'artistes plutôt orientés vers la tradition que vers l'innovation¹⁰⁴. Ce n'était bien entendu pas du tout le cas des jazzmen invitant diverses figures du hip-hop à collaborer avec eux.

Tous les artistes cités dans ce travail entendent se positionner contre un certain embourgeoisement que peut vivre un style musical, en l'occurrence le jazz. L'objectif est d'éviter à tout prix de placer ce style musical dans une tour d'ivoire et de le rendre accessible à un public des plus larges. Le succès rencontré par les albums *You're Dead!* et *To Pimp a Butterfly* - incorporant instrumentistes et éléments propres au jazz - montre que ce but est atteint, puisqu'ils ont touché un grand public et non uniquement un public érudit¹⁰⁵. Le style est amené avec succès au sein de l'imagerie populaire. Une autre preuve évidente de cette réussite est le changement de dynamique des festivals vis-à-vis de Kamasi Washington. À une époque où de nombreux festivals de jazz

¹⁰⁴ Solis, Gabriel, "Soul, Afrofuturism & the Timeliness...", p. 20.

¹⁰⁵ Neil, Matthew, *Location Jazz in 21st Century American Society...* p. 263.

ont estimé qu'ils avaient besoin de réserver des artistes rock et pop afin de générer des ventes de billets, Washington a renversé la tendance. Les festivals de rock ont commencé à se tourner vers lui pour dynamiser le public avec sa musique jazz à haute tension. Avec une confiance impétueuse, il a amené le saxophone au cœur de la culture populaire¹⁰⁶. De manière plus générale, T. Gioia, dans son *Histoire du jazz*, affirme que le dialogue entre jazz et musique considérée comme plus commerciale est désormais au premier plan du genre¹⁰⁷.

Le rap, comme le jazz, est majoritairement issu de la culture afro-américaine. C'est sans surprise que l'association de ces deux genres porte dans son ADN la défense des droits des personnes noires. Le succès rencontré par la musique afro-américaine, peu importe l'époque, a toujours permis à cette diaspora une visibilité, un positionnement dans la société et, par la même occasion, une réflexivité¹⁰⁸. Fidèles à cette tradition, les discours se dégageant des collaborations entre jazzmen et rappeurs se positionnent pour la diaspora africaine et sont toujours, pour l'essentiel, en lien avec les difficultés rencontrées par la communauté noire. John Baskerville, théoricien des liens entre le mouvement Black Power et le jazz, affirme que la musique noire, comme d'autres formes d'expression afro-américaine, est le reflet de la vie afro-américaine pendant une période donnée. Par exemple, les spirituals du Jubilé reflétaient l'optimisme de la reconstruction, tandis que le blues reflétait l'incertitude de la post-reconstruction et de la dépression. Le jazz-rap est-il lui aussi lié à une période particulière de l'histoire afro-américaine ? Il semble actuellement en lien étroit avec le mouvement Black Lives Matter dont il se fait l'hymne.

En ce qui concerne Kamasi Washington en particulier, il est indéniable que son travail et son discours sont représentatifs de toutes les prises de position relevées dans cette conclusion : positionnement pour le droit des minorités et des personnes noires en particulier, volonté de contemporanéité, destruction

¹⁰⁶ Gioia, Ted, *The History of Jazz*, 3rd ed., New York, Oxford University Press, 2021, p.517-518.

¹⁰⁷ Ibidem

¹⁰⁸ Conyers, James (dir), *African American Jazz and Rap: Social and Philosophical Examinations of Black Expressive Behavior...* p. 186.

des catégories de genre et lutte contre l'institutionnalisation que peut subir un type de musique.

Force est de constater que les revendications évoquées ne sont pas propres aux associations entre jazzmen et rappeurs. Elles existent dans chacun des deux genres et font d'ailleurs partie de leurs nombreux points communs. Leur rencontre naît entre autres de ces revendications communes. Mais cette rencontre apporte-t-elle d'autres revendications neuves ? Rien n'est moins certain. L'association d'artistes d'horizons différents semble par contre leur donner encore plus de poids.

Si quelque chose de totalement neuf se dégage des discours analysés, c'est l'idée de plus en plus prégnante de confusion des genres. Ce constat n'est cependant pas propre aux rencontres jazz / hip-hop, mais cette idée ouvre la possibilité d'analyser ce phénomène de confusion des genres de façon structurelle.

Partie 2 : Analyse d'une sélection de morceaux

1. Justification du choix des morceaux

Le corpus de morceaux retenus comporte uniquement des collaborations de Kamasi Washington avec différents rappeurs. Analyser l'ensemble de ces collaborations n'était pas opportun, faire des choix s'est avéré nécessaire. Pour avoir une palette représentative du genre, les critères de sélection ne pouvaient être que multiples, tantôt musicaux, tantôt idéologiques, tantôt sociologiques. Du reste, il faut préciser que, dans les albums publiés en son nom propre, Kamasi Washington ne joue jamais avec des rappeurs.

Comme mentionné précédemment dans ce travail, les albums *You're Dead !* de Flying Lotus et *To Pimp a Butterfly* de Kendrick Lamar ont tous deux largement participé au succès du saxophoniste auprès du grand public. Sélectionner des morceaux de ces albums pour les soumettre à l'analyse allait donc de soi.

- Le morceau "Moment of hesitation" de l'album *You're dead!* s'est imposé parce qu'avant même la sortie de l'album, il a été rendu public, accompagné d'une déclaration de son producteur Flying Lotus le définissant comme un hommage explicite au jazz.
- Dans l'album *To Pimp a Butterfly*, l'interlude "For Free" a été quant à lui retenu tant en raison de la prédominance du son du saxophone que des prémices d'analyse réalisées par Martin Connor¹⁰⁹ et John J. Maessich¹¹⁰, qui ont servi de base à l'analyse présentée dans ce travail.

¹⁰⁹ Connor, Martin, *Kendrick Lamar, "For Free? (Interlude)" Sheet Music Transcription & Notation*, in rapanalysis.com, consulté le 30 juillet 2022, dernière mise à jour le 16 juillet 2016.

¹¹⁰ Mattessich, John, "This Flow Ain't Free: Generative Elements in Kendrick Lamar's *To Pimp a Butterfly*." in *Society for Music Theory Online*, 25, n°1 (2019), p. 435-459.

La notoriété des différents membres de Dinner Party dans le monde du jazz contemporain et dans celui du hip-hop est telle que ce groupe ne peut être écarté d'un corpus représentatif des liens entre ces deux genres. Ce groupe a publié un album ainsi qu'un remix de ce même album sur lequel des voix, presque exclusivement rappées, ainsi que des solos d'instrumentistes issus du monde du jazz sont ajoutés. C'est donc tout naturellement qu'un morceau de ce remix a été choisi pour ces analyses.

- Le morceau "The Mighty Tree" s'est imposé pour les contributions du très célèbre claviériste Herbie Hancock et de la rappeuse Rhapsody. Ce choix permet d'intégrer au moins une figure féminine au corpus de morceaux analysés.

Alors que les artistes cités jusqu'ici sont des habitués de la mixité entre jazz et hip-hop, il n'en est rien du duo Run The Jewels. En effet, il est très difficile d'entendre des sonorités jazz dans leur hip-hop, à l'exception du morceau "Thursday in the Danger Room",

- Dans "Thursday in the Danger Room", des phrases musicales réalisées par le saxophoniste sont ajoutées par strates sur le beat. C'est à ce titre de statut d'exception que ce morceau est inclus dans le corpus ici analysé.

En réaction aux violences policières aux États-Unis durant la période d'émeutes qui a fait suite à l'assassinat de Georges Floyd, Terrace Martin a produit le single "Pig Feet".

- "Pig Feet" est le dernier morceau retenu. Sa création en lien direct avec le contexte justifie sa sélection.

Étonnement, l'analyse détaillée de la discographie de Kamasi Washington a montré que, outre les morceaux et albums ici cités, il n'a collaboré avec des rappeurs ou des figures clairement liées au hip-hop que sur un seul autre morceau : "Mountain of Gold", paru sur la compilation *Everything is recorded* produite par Richard Russel. Ce nombre peu impressionnant de collaborations ne remettrait-il pas en question son titre de "saxophoniste du rap"¹¹¹?

¹¹¹Lewis, John, "The New Cool: how Kamasi, Kendrick and Co Gave Jazz a New Groove", in *The Guardian*, le 6 octobre 2016.

2. Description des outils d'analyse et présentation de la grille d'analyse

Les outils d'analyse majoritairement mobilisés dans le présent travail proviennent des différents guides cités ci-avant, dont les deux principaux sont *Analyser le Jazz* de Laurent Cugny¹¹² et *The musical Artistry of Rap* de Martin Connor¹¹³. L'idée est d'élaborer une méthode adaptée aux œuvres choisies, supposées hybrides, méthode qui puise son inspiration dans les deux guides, l'un dédié au hip-hop, l'autre au jazz.

D'emblée, il est essentiel de mettre en avant les questionnements et problèmes que soulève l'analyse de ce type de morceau.

Beaucoup d'encre a coulé quant à l'analyse des musiques dites "populaires". Comment envisager celle-ci ? Antoine Hennion relève deux principales approches¹¹⁴:

- Analyser le morceau comme s'il s'agissait de musique savante, idée louable mais méthodologiquement naïve. L'erreur serait d'oublier que l'analyse doit être réflexive et non mimer l'objectivisme supposé d'une théorie physique.
- Se limiter aux analyses culturelles, sociales, ethnologiques, rituelles et économiques, en laissant la subtilité de l'analyse musicale aux musiques dites sérieuses.

Aucune de ces approches, expliquées de cette manière, ne semble convaincante. Comment dépasser ce dualisme ? La méthode proposée tend en effet à mettre en évidence des éléments récurrents (ou non) dans une série de morceaux qui peuvent faire l'objet de comparaison.

¹¹² Cugny, Laurent, *Analyser le Jazz*, Paris, Éditions Outre Mesure, 2009.

¹¹³ Connor, Martin, *The musical artistry of rap*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, 2018.

¹¹⁴ Hennion, Antoine, "D'une distribution fâcheuse : analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes." *Musurgia* vol. 5, n° 2 (1998), p. 9-19.

Précision intéressante, à la lecture des travaux d'analyse relatifs à la musique populaire, les genres les plus cités sont la variété et la pop. Force est de constater que le jazz et le hip-hop sont moins catégorisés de la sorte, sans pour autant être rattachés aux musiques savantes¹¹⁵.

Par ailleurs, les spécialistes peinent à analyser les musiques improvisées. Différentes tendances sont identifiables au fil du temps. Alors que dans les années 90, il est presque universellement admis que la transcription est de mise¹¹⁶, rien n'est moins certain de nos jours. Différentes méthodes sont actuellement mises en œuvre.

Pour ce qui est du hip-hop, Martin Connor choisit de réaliser des transcriptions les plus fidèles possibles des rythmes suivis par les textes rappés. Elles permettent d'analyser la musique mais non de l'interpréter. Kyle Adams¹¹⁷, par contre, considère que la transcription des sections instrumentales hip-hop est un non-sens parce qu'elles sont parfois difficilement compréhensibles en termes de "notes".

La transcription des solos improvisés de jazz "traditionnel" est une chose plus commune et mieux admise parce qu'elle concerne des instruments correspondant mieux aux usages des partitions usuelles.

Pour illustrer au mieux le propos de ce travail, de brefs extraits de transcriptions, réalisées dans le cadre de ce mémoire, sont proposés. Les partitions de ces morceaux ne sont, de manière générale, ni éditées, ni accessibles.

La grille d'analyse proposée dans le cadre de ce mémoire est et reste une grille modèle susceptible de s'adapter à chaque morceau. L'une ou l'autre

¹¹⁵ Sorbonne, Olivier, "L'analyse des musiques populaires enregistrées" in Pistone Danièle (dir), *Le Commentaire auditif de spécialité - Recherche et proposition*, Paris, OMF, 2008, p. 141-166.

¹¹⁶ Potter, Gary, *Analyzing Improvised Jazz*, in *College Music Symposium*, Vol. 32 (1992), p.143-160.

¹¹⁷ Adams, Kyle, The musical analysis of hip-hop. In Williams Justin (dir), *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 123.

rubriques de ladite grille peuvent dès lors rester vierges dans le cas où le critère analytique est sans objet pour certains morceaux. L'objectif de cette grille est d'appréhender les éléments constitutifs du corpus via les mêmes critères en vue de produire, par le biais de la comparaison, quelques conclusions.

1. Identification détaillée du morceau

- Titre
- Nom et fonction des artistes intervenant dans le morceau
- Date et lieu d'enregistrement
- Label et producteur
- Date de la première publication
- Durée
- Auteur du texte
- Compositeur éventuel des parties instrumentales

2. Forme générale

Il s'agit d'une analyse phraséologique succincte du morceau, le but étant d'en dégager la structure générale. À ce stade, il sera important, pour la suite de l'analyse, de pointer quelles sont les parties du morceau qui semblent fixées et celles qui ne le sont pas.

3. Instrumentation

I. Part fixée

- Analyse phraséologique détaillée des parties écrites instrumentales du morceau
- Considérations mélodiques
Ambitus, densité, intervalles, phrasé, structure mélodique, motif...
- Considérations rythmiques
- Considérations harmoniques

II. Part improvisée

- Référent

Sur quels éléments fixés le(s) improvisateur(s) se base(nt)-il(s) ? (harmonie du thème, certain vocabulaire, mélodie...)

- Type de l'improvisation

S'agit-il d'une improvisation combinatoire¹¹⁸, ou d'un développement ? Pourquoi ?

- Fragments mélodico-rythmiques importants

- Caractère de l'improvisation

Plutôt motivique ? formulaire ? thématique ? harmonique¹¹⁹ ?...

4. Texte

I. Forme générale du texte

Considération générale sur la structure du texte. S'il y a répétition, quand a-t-elle lieu ?

II. Sens

- Interprétation

- Chant lexical utilisé

- Éventuels jeux de langage

- Prosodie et éventuelle altération de celle-ci

III. Considérations rythmiques

- Analyse phraséologique des paroles en tant que rythme pur.

- Forme rythmique des paroles

Mise en avant des procédés rythmiques

- Tempo(i)

- Mesure(s)

¹¹⁸ L(es) improvisateur(s) assemble(nt) des unités à priori sans lien entre elles, Cugny, Laurent, *Analyser le Jazz*, Éditions Outre Mesure, 2009, Paris, p. 402.

¹¹⁹ Cugny, Laurent, *Analyser le Jazz*, Éditions Outre Mesure, 2009, Paris, p. 443-446.

IV. Autres aspects

- Rap mélodique ?

S'il existe un spectre entre le parler et le chanter, à quel niveau se situeraient ces paroles déclamées et pourquoi ?

- Texture des paroles

5. Considérations sur les autres éléments faisant partie intégrante de l'oeuvre

- Éventuels bruits intégrés dans le morceau
- Éventuel clip
- ...

6. Comment le texte, l'instrumentation et les autres aspects du morceau sont-ils mis en dialogue pour former un tout ?

Réalisées autant que possible à partir de cette grille, les analyses sont néanmoins présentées sous forme de textes suivis pour la fluidité de la lecture et la mise en avant de certains points jugés dignes d'intérêt.

3. Analyses

A. “Moment of Hesitation” (2014)

a. Identification détaillée du morceau

“Moment of Hesitation” est présent sur l’album *You’re dead !*, paru en octobre 2014, de l’artiste Hip-Hop Steven Ellison, connu sous le nom de Flying Lotus. Il s’agit du premier morceau de l’album rendu public durant l’émission de Gilles Peterson sur la BBC radio 6. Rien de très étonnant à ce choix : Gilles Peterson¹²⁰ est une figure majeure de l’acide jazz et l’album a été produit par le label anglais *Warp*, spécialisé en musique électronique expérimentale. Durant cette émission, Flying Lotus déclare que “Moment of Hesitation” est, peut-être plus encore que le reste de l’album, une référence et un hommage au jazz, lui permettant de se placer dans la continuité de son histoire familiale : il est en effet le neveu de la pianiste de jazz Alice Coltrane. L’artiste réussit également à se situer dans la lignée directe du producteur hip-hop J Dilla, précurseur de l’incorporation de sonorités jazz dans les beat hip-hop. Le morceau, comme tout l’album, a été enregistré chez Steven Ellison. Cinq musiciens y collaborent : le percussionniste Andres Renteria, le batteur Gene Coye, le célèbre claviériste de Jazz Herbie Hancock, le bassiste emblématique Thundercat et bien entendu le saxophoniste Kamasi Washington, avec son saxophone ténor.

Sur la pochette de l’album, les auteurs cités dans les crédits du morceau sont Kamasi Washington et Flying Lotus.

¹²⁰ Petterson, Gilles et Ellison, Steven, *Worldwide*, émission radiophonique, BBC Radio 6, diffusé le 23 août 2014, consulté en ligne le 14 août 2022 : <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/p025c202>.

b. Forme générale

“Moment of Hesitation” est un morceau instrumental de 2 minutes 17, durant lequel le tempo et la mesure restent inchangés : du 4/4 à 295 dpm.

À l'écoute du morceau, cinq parties peuvent être distinguées :

Le morceau débute par une brève introduction, de seulement quatre secondes, durant laquelle le piano électrique est prépondérant.

Ensuite vient la deuxième partie avec une mélodie en notes longues au saxophone et un accompagnement très libre des autres instruments qui continue jusqu'à 0.38 environ.

C'est alors au piano électrique qu'une mélodie en notes longues est donnée en arrière-plan. Elle est accompagnée par ce qui semble être une improvisation assez libre des autres instruments qui se poursuit après la fin de la mélodie en notes longues. Cette partie se poursuit jusqu'à la minute 1.11.

Vient ensuite, jusqu'à la minute 1.55, un jeu qui s'apparente à un solo de sax.

Pour finir, la batterie émerge à l'avant-plan. Alors que jusqu'ici, elle marquait toutes les noires, pour cette dernière partie, le batteur joue plus librement. Au fil du morceau, la batterie prend de plus en plus d'importance tandis que les autres instruments se taisent peu à peu.

c. Instrumentation

I. Part fixée

Il semblerait qu'une très petite part de ce morceau ait été fixée au préalable. L'improvisation prend le dessus.

Il est probable que la mélodie au saxophone entre 0.04 et 0.38 ait été une sorte de thème fixé au préalable. En voici une transcription proposée :



Cette ligne mélodique couvre un ambitus d'une quinte. Il s'agit d'une seule longue phrase mélodique. Alors que mélodie en elle-même n'est pas dense du tout, l'accompagnement très présent donne une certaine densité¹²¹ à ce passage du morceau. La batterie joue toutes les noires à un tempo de 295 dpm, tempo qui restera identique tout au long du morceau. À partir de 0.10, la basse soutient aussi rythmiquement l'ensemble avec une *walking bass*¹²² en noires qui est, au fur et à mesure, de moins en moins contrainte par les règles de la walking bass.

D'un point de vue harmonique, cette mélodie au saxophone et son accompagnement correspondent au mode dorien de mi. La basse tourne sans

¹²¹ "quantité de notes. Forte densité avec beaucoup de notes." Siron, Jacques, *La Partition intérieure : jazz, musiques improvisées*, 9e édition revue et Corrigée, Paris, Outre Mesure, 2004, p. 728.

¹²² "mode rythmique de la basse qui est fait d'une note par temps" Siron, Jacques, *La Partition intérieure : jazz, musiques improvisées...* p. 742.

cesse autour de la même note, mi. Dès l'introduction, le synthétiseur emploie à profusion les notes de l'accord du mode avec neuvième et onzième, et la blue note – le si bémol – également utilisée à profusion.



II. Part improvisée

Mise à part cette phrase mélodique, l'ensemble du morceau semble n'être composé que d'improvisations. Les artistes improvisent en mi dorien quasi sans discontinuité. C'est seulement autour de la minute 1.50 que la basse marque une polarisation sur la dominante.

Tout comme relevé dans la section précédente, le synthétiseur, utilisé en nappe sonore, continue à employer un grand nombre d'accords de mi avec neuvième et onzième sans pour autant utiliser particulièrement la tierce des accords. Cela équivaut à jouer principalement les notes de la triade de la dominante, le si. Cela s'entend, par exemple, à 0.31.



Lorsque Kamasi Washington joue très rapidement, son improvisation s'écarte un peu des harmonies de mi pour jouer de manière plus chromatique (par exemple, à partir de la minute 0.39). Mais lorsqu'il reprend à un rythme plus calme, il semble rester en mi dorien en faisant un grand usage de la blue note du mode : le si bémol. Cela se marque, entre autres, à la minute 0.31.



Pour soutenir la rythmique la batterie joue, durant la plupart du morceau, tous les temps, en accentuant le deuxième et le quatrième temps de chaque mesure. La basse joue également chaque noire pendant toute une partie du morceau.

B. “For Free ?” (2015)

a. Identification détaillée du morceau

Le morceau est l'un des deux interludes de l'album *To Pimp a Butterfly* de Kendrick Lamar. L'album est sorti le 16 mars 2015 et ce morceau n'a pas été diffusé avant cette parution.

Un grand nombre de musiciens réalisent ensemble le morceau “For Free ?” : Robert Sput Searight à la batterie, Robert Glasper au piano, Brandon Owens à la basse, Craig Owens à l'orgue, Marlon Williams à la guitare, Kamasi Washington au saxophone baryton, Terrace Martin au saxophone alto. Évidemment, Kendrick Lamar rappe sur le morceau. L'introduction en *spoken word* est réalisée par Darlene Tibbs et les chœurs par Anna Wise.

L'album, produit par le label *Top Dawg Entertainment*, a été enregistré dans cinq studios différents : Chalice (à Hollywood), Downtown (à New York), Notifi (à Saint Louis) et No Excuse (à Santa Monica). Il est donc difficile de savoir dans lequel de ces studios a été enregistré ce morceau en particulier.

Dans les crédits du morceau, Kendrick Lamar est cité comme l'auteur du texte tandis que Terrace Martin est mentionné comme le compositeur de l'accompagnement instrumental.

Ce segment a un ambitus d'une octave, les notes y sont assez longues ; il n'est donc pas très dense. Il commence sur des intervalles de quinte et de quarte, et continue par une montée, notamment en seconde. Les notes sont systématiquement jouées sur les temps faibles. Cette phrase, comme le reste du morceau, est en do dorien, mode caractérisé par une sixte augmentée.

C'est également cette phrase que tous les instruments reprennent en chœur en guise de coda du morceau. Le do final est alors, non plus une ronde, mais une noire qui pourrait être écrite avec *marcato*.

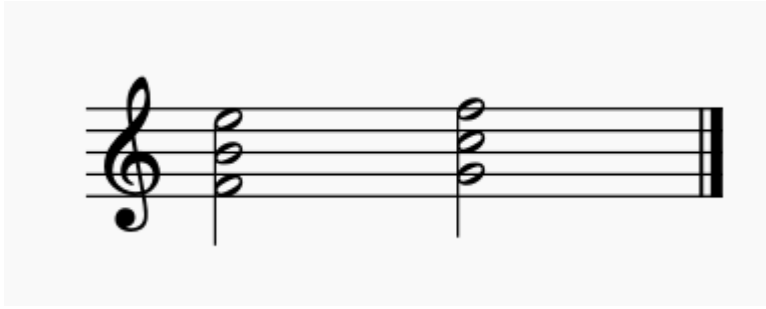
II. Part improvisée

La phrase mélodique principale de l'introduction est une simple montée de deux octaves en triolet. Il s'agit simplement de la gamme pentatonique mineure de do avec la blue note qui est le sol bémol. Cette phrase d'introduction peut être notée comme ceci :



Les fins de phrases de la première partie s'apparentent à des improvisations menées par le piano ; celles-ci sont principalement construites sur des accords de quartes, courant dans l'improvisation modale.

Les accords en quartes au piano continuent dans la seconde partie du morceau. Il s'agit principalement d'accords de do mineur sans fondamentale et de quelques accords de ré mineur sans fondamentale. Ces accords peuvent être notés comme ceci :



Les accords sont donc très peu nombreux dans le morceau, ce qui est typique des improvisations tonales, durant lesquelles de grandes zones restent fixes d'un point de vue harmonique. Cela correspond à des plages modales, c'est-à-dire à un groupe de mesures qui ne contient pas de mouvement harmonique préétabli. C'est une des formes fréquentes que revêt la modalité en jazz¹²³. Un bon nombre d'accords triadiques sont remplacés et étendus afin d'accroître le nombre de notes (des accords qui incluent quatre ou même cinq notes.)¹²⁴.

La seule harmonie utilisée différente de celle de do mineur est celle de ré mineur. Le mouvement harmonique II → I est une cadence dorienne fréquente¹²⁵.

La basse, quant à elle, soutient la rythmique tout au long du morceau avec une *walking bass* ininterrompue. Cette *walking bass* se joue de manière swing, c'est-à-dire en syncope, donnant une impression de ternaire : les croches ne sont plus égales, un découpage est sous-entendu. Cela ne se prête pas – ou difficilement – à la notation.

La batterie alterne des passages de *fill* (remplissage qui casse le groove principal) et de *ride* (conduite de la rythmique qui marque le temps). Durant la première partie du morceau, le *fill* de la batterie se joue avant que le motif répété au saxophone reprenne.

La batterie est plus prépondérante dans la seconde partie du morceau et elle prend de plus en plus d'importance au fur et à mesure. Vers la minute 1.23,

¹²³ Siron, Jacques, *La Partition intérieure : jazz, musiques improvisées...* p. 553.

¹²⁴ Connor, Martin, *Kendrick Lamar – To Pimp A Butterfly Review* in rapanalysis.com, consulté en ligne le 30 juillet 2022, dernière mise à jour le 24 juin 2015.

¹²⁵ Siron, Jacques, *La Partition intérieure : jazz, musiques improvisées...* p. 560.

elle cesse de marquer chaque temps, accroissant par là la tension à la fin du morceau. L'apparition des saxophones et leur prise d'intensité à partir de la minute 1.50 contribuent également à cette grande tension finale.

Pour l'essentiel, l'instrumentation de ce morceau est une improvisation modale en do dorien, débutant et s'achevant par une phrase mélodique qui peut être conçue comme un thème.

d. Texte

I. Sens

Dans "For Free ?", Kendrick utilise la relation entre un homme et sa femme comme une métaphore de la façon dont l'Amérique et le système politique et économique ont réduit les Noirs à la "prostitution". La femme à qui s'adresse Kendrick symbolise le rêve américain personnifié – la prospérité grâce au courage et au travail. Il clame que l'Amérique et "les filles" doivent savoir qu'elles doivent désormais payer pour les services que lui-même, Kendrick Lamar, leur rend. Il ne fait rien gratuitement, il n'est pas leur esclave. L'Amérique doit désormais payer pour ce qu'elle a fait subir à la population noire : l'esclavage, l'exploitation, la pauvreté... Une référence est d'ailleurs faite à une proposition du président Lincoln d'octroyer aux esclaves, en réparation aux souffrances qu'ils ont endurées, 40 acres et une mule, pour qu'ils puissent prendre un nouveau départ. Dans les faits, à la mort de Lincoln, les terres sont retournées à leur anciens propriétaire :

I need forty acres and a mule

Le morceau met également en évidence le luxe que l'Amérique érige en idéal et dont beaucoup rêvent, sans y avoir accès, comme s'ils devaient se contenter, faute de mieux, de contenus pornographiques, placebo bon marché.

Durant tout le morceau, le ton est celui de la vulgarité et de l'agressivité, dont le pendant est incontestablement un discours revendicatif. L'utilisation de verbe à l'impératif:

Pity the fool that made the pretty in you prosper

et de questions-réponses:

Kept me up watchin' pornos in poverty; apology? No

accentuent cet aspect protestataire.

Enfin, le fait de donner le nom d'une marque de voiture de luxe (Mercedes) à un enfant (une allusion de plus au "rêve américain") est une référence au morceau "All Falls Down" de Kanye West, paru en 2004.

*You really think we could make a baby named Mercedes
Without a Mercedes Benz and twenty-four-inch rims*

II. Structuration

L'introduction pleine d'emphase en *spoken word*, réalisée par Darlene Tibbs n'est l'objet d'aucune structuration. Elle sonne comme une dispute de couple. Dans le phrasé, cette introduction est néanmoins divisée en trois parties. La première et la dernière sont longues de quatre vers alors que la deuxième en contient cinq. Le mot "Nigga" est prononcé avec emphase.

Dans le corps du texte, rappé par Kendrick Lamar, les différentes strophes débutent systématiquement par l'affirmation "This dick ain't free". Les strophes comprennent d'abord trois vers et ensuite s'allongent à quatre puis à cinq vers.

La dernière strophe est particulièrement longue et se conclut sur une variation du mantra du morceau : “Now my dick ain’t free”.

Ce texte comprend des rimes de manière non systématique. Toute la seconde strophe est rimée :

*You lookin' at me like it ain't a receipt
Like I never made ends meet
Eating your leftovers and raw meat*

Les allitérations, quant à elles, sont omniprésentes dans l’ensemble du texte, en usant de différents sons en fonction des moments.

Allitération en / i /:

*This **dick** ain't **free**
Livin' in captivity raised my cap salary
Celery, tellin' me **green** is all I need
Evidently, all I **seen** was Spam and raw sardines*

Allitération en / f /:

*It's been relentless, **fuck** forgiveness, **fuck** your feelings*

III. Musicalité rythmique et mélodique

Les parties en *spoken word* réalisées par Darlène Tibbs sont totalement hors tempo.

Pour la partie rappée par Kendrick Lamar, la rythmique est singulière lors de la dernière strophe. Cette différence se marque par un rythme plus lent qui accentue les temps de manière plus forte et plus linéaire. D’abord semblable à un développement linéaire, le rythme semble ensuite devenir cyclique.

Durant tout le morceau, les syllabes du “mantra” “This dick ain’t free” tombent plus ou moins un temps sur deux, en se calquant sur la mesure en 4/4 et le tempo de 240 dpm pris par l'accompagnement instrumental.

Pour le reste, il est très difficile de transcrire la rythmique du débit de parole de Kendrick Lamar. Martin Connor s’est prêté à l’exercice avec le plus de précision possible. Son résultat¹²⁶, disponible en libre accès sur son site internet, est si précis qu’il en devient difficilement exploitable. Son objet est bien entendu l’analyse et non une éventuelle interprétation. Dans cette transcription, contrairement au choix cité plus haut, Martin Connor choisit d’utiliser un tempo d’environ 120 dpm, ce qui montre bien qu’il ne prête que peu d’attention à l’instrumentation et se concentre uniquement sur le texte rappé. Une copie de cette transcription se trouve en annexe¹²⁷.

Dans son livre, *The Musical Artistry of Hip Hop*, Martin Connor, définit un spectre entre le parlé et le chanté afin d’y classer différents rappeurs et de caractériser la plus ou moins grande mélodicité de leur rap. Kendrick Lamar figure dans ce spectre comme le rappeur exemplatif, se situant à l’extrême non-mélodique¹²⁸. Ce spectre se trouve en annexe de ce travail¹²⁹.

Kendrick Lamar est très connu pour le timbre très flexible de sa voix, qu’il change à souhait au cours des albums et des morceaux. Pour “For free?”, son timbre de voix reste inchangé durant tout le morceau, même si une augmentation de densité, liée à la tension dans la voix – technique qu’il utilise régulièrement – est tangible¹³⁰.

¹²⁶ Connor, Martin, *For free*, in *rapanalysis.com*, consulté le 11 août 2022, dernière mise à jour le 16 juin 2016.

¹²⁷ Annexe 2

¹²⁸ Connor, Martin, *The musical artistry of rap...* p. 92.

¹²⁹ Annexe 3

¹³⁰ Connor, Martin, *The musical artistry of rap...* p. 217.

e. Clip

Dans le clip, réalisé par Joe Weil & The Little Homie, et rendu public le 31 juillet 2015, Kendrick Lamar poursuit dans un manoir une jeune femme qui n'en veut qu'à son argent. Uncle Sam est présent au début du morceau et, à la fin, c'est Kendrick Lamar lui-même qui se grime en cette personnification de l'Amérique.

C. "Thursday in the Danger Room" (2018)

a. Identification détaillée du morceau

"Thursday in the Danger Room" est un morceau qui apparaît sur l'album *Run the Jewels 3*, le troisième album du groupe, enregistré au studio Sterling Sound entre janvier 2015 et septembre 2016, puis paru en décembre 2016. Cet album est auto-produit par le duo Killer Mike et El-P et dépend du label RBC Records. Les deux rappeurs sont à l'origine du texte du morceau, mais seul El-P a créé la partie instrumentale, réalisée sans aucun instrument live. El-P déclare dans une interview¹³¹ que le morceau, texte et musique, était déjà terminé quand il fit appel à Kamasi Washington afin d'ajouter quelques phrases de saxophone. Le saxophoniste a alors simplement envoyé à El-P des propositions que celui-ci a assemblées comme bon lui semblait¹³².

¹³¹ Run The Jewels, performance live et interview pour le KEXP studio, diffusé le 21 juillet 2017, consulté en ligne le 13 août 2022 : <https://www.youtube.com/watch?v=C8zQHAlPzVw>.

¹³² ibidem

b. Forme générale

Le morceau dure 4.22 minutes et sa forme générale est la suivante :

Couplet 1 - refrain - couplet 2 - refrain.

Une intro instrumentale de 30 secondes ouvre le morceau. Un premier couplet d'une minute lui succède ; son caractère strophique est très marqué. Le refrain arrive à la minute 1.30, beaucoup plus mélodique et moins percussif. Entre le premier refrain et le second couplet, un break instrumental de 30 secondes est intégré. Le second couplet débute à la minute 2.32 ; si l'instrumental diffère de celui du premier couplet, le flow, lui, continue à marquer très fort les strophes du texte. La seconde partie de ce couplet reprend tout de même l'accompagnement instrumental du premier couplet.

Le refrain revient à la minute 3.36, identique à la première occurrence de celui-ci. Le morceau s'achève avec une outro instrumentale qui commence à 4.05 et qui est dominée par le son du saxophone.

c. Instrumentation

Kyle Adams soutient que :

“Hip-hop music resists traditional modes of musical analysis more than almost any other genre.”¹³³

Cette assertion peut être particulièrement vraie pour ce morceau, plus que pour les autres compositions du corpus analysé ici. “Thursday in The Danger

¹³³ Adams, Kyle, The musical analysis of hip-hop. In J. Williams (Ed.), *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p.119.

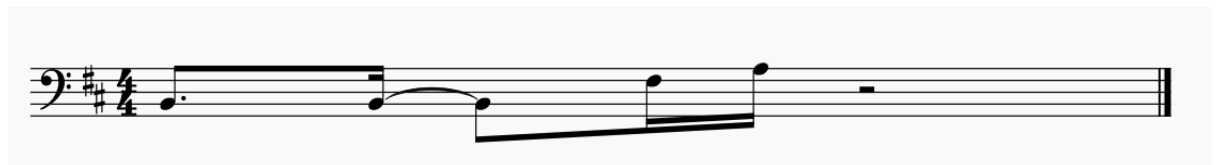
Room” correspond en effet aux formes typiques du genre hip-hop, que l’on retrouve dans cette citation de Kyle Adams :

“The music of hip-hop is cyclical. In a typical hip-hop song, a core drum pattern repeats every measure. Over this, pitched elements of the beat also repeat every measure, or every four bars. Other elements, scratches, sample sounds, synthesizers, and so forth - might come and go throughout the song, but they are dispensable; the character of the song would remain intact even if they are removed[...]. While many rap songs contain familiar harmonies as part of their underlying beats, those harmonies rarely participate in harmonic “progression”” ¹³⁴ .

I. Part fixée

La partie instrumentale, réalisée au synthétiseur pad se prête très mal à la notation.

Un commentaire sur le motif récurrent soutenant l'entièreté du morceau est néanmoins proposé, vu l'importance de ce motif, qui donne son aspect cyclique au morceau.



Ce motif d’une octave se rapproche d’un accord de si mineur, qui n’est autre que la tonalité principale du morceau. Son rythme semble se baser sur une clave 3-2, rythmique originaire de la musique caribéenne très courante dans le R&B¹³⁵.

¹³⁴ibidem.

¹³⁵ Hegedorn, Catherine, *Clave*, in *Grove Music Online*, 2013, consulté le 30 juillet 2022.

Jusqu'à la minute 1.32, les sols sont diésés, ce qui laisse entendre qu'il s'agit de mode dorien de si. Par la suite, les sols bécarres suggèrent du si mineur.

L'instrumental comprend des parties plus mélodiques qui ne sont pas réalisées par le saxophone mais par un synthétiseur. Un passage, qui débute à la minute 2.32, peut se comprendre comme une descente harmonique, répétée deux fois, par ton et demi-ton, d'une harmonie de si vers une harmonie de sol. Ce passage est l'objet d'une reprise.

9 Bm /A /G# /G Bm /A
mellow electric piano pad *staccato pad*

12 /G# /G Bm11 *staccato pad* repeat 3 times

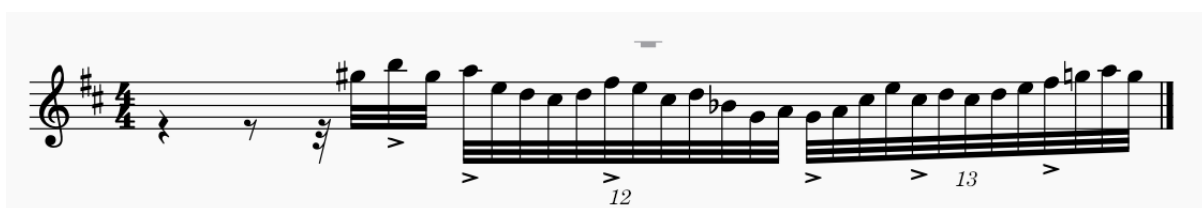
II. Part improvisée

Le commentaire ci-dessous traite des phrases au saxophone de la minute 3.34. Ce solo comprend les huit dernières mesures du morceau, dont les quatre premières sont l'objet d'une reprise. Il comprend plusieurs voix au saxophone, il s'agit d'un empilement dont toutes les voix sont réalisées par Kamasi Washington.

Les deux voix jouent exactement la même chose durant les deux premières mesures du solo, mais à un intervalle d'une quarte. Lors des deux suivantes, les deux voix jouent la même ligne mélodique à une octave d'intervalle. Par la suite, les secondes voix accentuent le début et la fin des mesures. L'ensemble du solo se fait en notes très rapides.

Ce solo de saxophone, comme le reste du morceau, est en si mineur. La sixte augmentée – le sol dièse – est utilisée abondamment, ce qui rapproche le solo du mode dorien.

À plusieurs reprises, des doubles approches chromatiques vers une note sont utilisées. Comme par exemple vers la sensible de la gamme, le la, à la minute 4.05. Dans cette même mesure, sur le temps d'après, une triade sur la sensible de la gamme, le la, est perceptible.



Directement à la suite de cette mesure, les notes de la pentatonique de la gamme de si mineur sont utilisées en priorité. La seconde partie de la mesure comporte une montée en intervalle de seconde.



d. Texte

I. Sens

“Thursday in the Danger Room” raconte la tristesse qu’engendre la mort d’un proche. Le morceau relate les histoires de deux amis du duo Run the Jewels, celle du rappeur Camu Tao, qui est mort à la suite d’une longue maladie, et

celle de Killer Miller, un autre rappeur assassiné en pleine rue pour la chaîne en or qu'il portait autour du cou. La suite des paroles rapporte la tristesse de la famille des victimes.

Le vocabulaire recourt à bon nombre d'oppositions, celle de la vie et de la mort, celle de la force et de la faiblesse, celle de la joie et de la tristesse... Pourtant, le texte dépasse ces oppositions, rien n'est dichotomique : il s'achève sur une injonction au meurtrier, qui n'a jamais été rattrapé, de changer de vie, et par là, formule l'espoir. L'idée de pardon est bien plus présente que celle de vengeance. Alors que les rappeurs racontent les histoires d'autres individus, la première personne du singulier est énormément utilisée, l'accent est mis sur le ressenti personnel. Lorsque la seconde personne est utilisée, c'est tantôt pour s'adresser à leurs amis défunts, tantôt pour s'adresser au meurtrier.

II. Structuration

Ce morceau comprend deux couplets, l'un rappé par EI-P et l'autre par Killer Mike, et deux refrains, qu'ils réalisent à deux. Les deux couplets sont exactement de même longueur : 32 vers. De manière générale, les vers sont tous de plus ou moins huit ou douze syllabes.

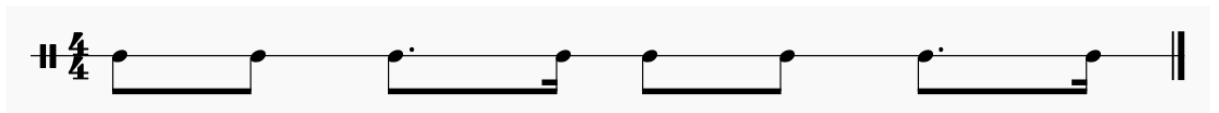
Un grand nombre d'allitérations sont utilisées dans le texte. Les deux syllabes les plus présentes dans la première strophe sont le /Al/ et le //, que EI-P place de manière presque systématique :

*Right for a right, wrong for a wrong
This is clearly not life's design
Figure out quickly that nothing gets answered
When you ask the universe why
Life is a journey, to live is to worry
To love is to lose your damn mind
But living's a blessing so I am not stressing
'Cause some of my friends ain't survived*

*Death's a release but a much bigger beast
 Is a living on limited time
 Like how do you look in the eyes of a friend
 And not cry when you know that they're dying?
 How do you feel 'bout yourself when you know that
 Sometimes you had wished they were gone?
 Not because you didn't love 'em
 But just because you felt too weak to be strong*

III. Musicalité rythmique

Dans ce morceau, le rap suit tout à fait le rythme donné par le beat instrumental, à du 62 dpm. Presque systématiquement lors des couplets, le texte est rappé en doubles croches sur deux mesures en se finissant sur une blanche. Pour le refrain, le rythme change et se rapproche de ceci :



Le refrain a un aspect beaucoup plus mélodique que les couplets. Dans son couplet, Killer Mike utilise un ambitus plus grand que celui utilisé par El-P dans le couplet précédent.

D. "The Mighty Tree" (2020)

a. Identification détaillée du morceau

Sur ce morceau, les saxophones sont tenus par Kamasi Washington pour le ténor, et par Terrace Martin pour l'alto. Terrace Martin joue également du clavier. Les autres claviers et synthétiseurs sont tenus par Robert Glasper et Herbie Hancock. La guitare est jouée par Marlon Williams. Rapsody rappe tout

au long du morceau. À la fin du morceau, Snoop Doog intervient pour une brève outro. Le producteur 9th Wonder a réalisé le mixage des différentes pistes.

“The Mighty Tree” a été enregistré fin 2019 au Chalice Recording Studios à Los Angeles et produit par le label Sounds of Crenshaw, qui n’est autre que le label dirigé par Terrace Martin. Tous les instrumentistes sont cités dans l’écriture de la partie instrumentale du morceau, mais seule Rapsody est citée comme auteure du texte.

Le super-groupe, ou all-star-bands¹³⁶, Dinner Party a pour l’instant rendu public deux albums. Le deuxième, dont est issue la chanson, reprend les titres du premier, et y ajoute des collaborations supplémentaires. Le même morceau existe donc déjà sur le premier album du groupe mais sans les interventions de Herbie Hancock et de Rapsody.

b. Forme générale

Le morceau dure 2.16 minutes ; les dix premières secondes sont introductives et comprennent déjà le début du texte de Rapsody. Commence ensuite le corps du morceau, une phrase mélodique d’environ 20 secondes répétée à trois reprises. Ensuite, à la minute 1.10, une montée chromatique au clavier précède la reprise des paroles de l’introduction à la minute 1.16. Les paroles cessent à partir de la minute 1.27 et, à la minute 1.47, la partie instrumentale commence à être purement improvisée. Le morceau se conclut par une outro vocale de Snoop Dogg.

¹³⁶ Groupes constitués uniquement de musiciens ayant déjà acquis la notoriété

c. Instrumentation

I. Part fixée

La totalité du morceau semble être écrite, hormis les interventions solistes de Herbie Hancock. L'improvisation de Herbie Hancock, tout comme la partie fixée, reste en 4/4 à du 83 dpm. Tout au long du morceau, le tempo est donné par la batterie.

La partie fixée se base sur une gamme pentatonique de la majeur et est construite systématiquement sur la grille d'accord suivante :

la Majeur - si mineur - ré Majeur - mi Majeur - la Majeur

Ces accords sont systématiquement soutenus par la basse.

À un seul moment hors improvisation, cette harmonie est brisée : à la minute 1.09 lors d'une montée chromatique en quartes.

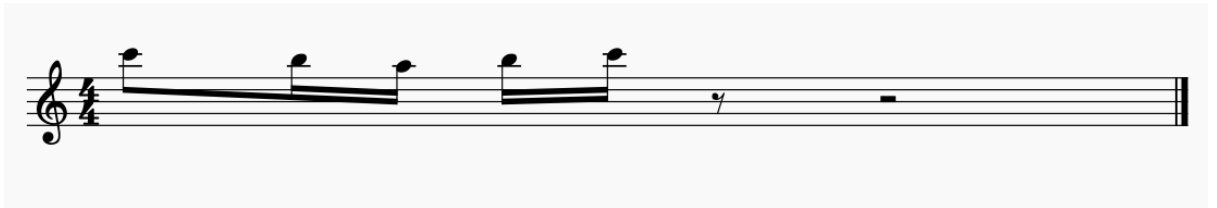


Deux motifs sont récurrents dans la mélodie du morceau, ils reviennent chacun plusieurs fois d'affilée.

Motif 1 :



Motif 2 :

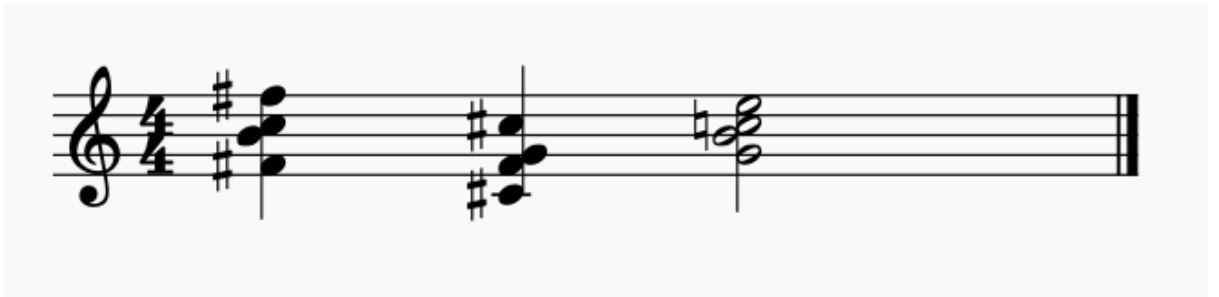


Le premier motif a un ambitus d'une quinte et est peu dense. Il fonctionne par intervalles de secondes et de tierces. Ce motif revient de manière cyclique pendant cinquante secondes dans le morceau. Il est systématiquement donné par un synthétiseur.

Le second motif, au synthétiseur également, a un ambitus de tierce et est nettement plus dense. Il n'utilise que des intervalles de secondes et fonctionne comme un *call and response* avec d'autres motifs mélodiques à la guitare, qui sont quant à eux, plus changeants. Ce *call et response* ne suit pas la grille d'accord, mais celle-ci reprend aussitôt après. Ce dialogue entre instruments marque le début de la seconde partie du morceau, purement instrumentale ; il peut se transcrire comme suit :

II. Part improvisé

La partie improvisée à la fin du morceau est beaucoup plus mouvante harmoniquement. D'abord, tous les accords qui prédominent à partir de la minute 1.39 sont construits uniquement sur des intervalles de quartes. Ces accords marquent le début du solo.



Ensuite la mélodie qui démarre à la minute 1.49 est construite sur le mode mixolydien de la (mode majeur avec une septième haussée) avec la présence d'une blue note (quarte augmentée, ici ré#). Cette mélodie passe alors en pentatonique mineure de fa. Ce bref solo dans ces deux modes peut se transcrire comme ceci :





d. Texte

I. Sens

Dans un langage elliptique et très métaphorique, la thématique est celle d'un voyage qui pourrait être la vie de la chanteuse elle-même. Lucide quant à ses racines ethniques et sociales qu'elle revendique, elle rêve d'ascension sociale, de réussite et de richesse.

Elle a conscience du paradoxe qu'elle questionne tout au long de la chanson. D'une part, le chemin est semé d'embûches du fait même de sa couleur de peau et de sa culture.

I ran the whole journey in some ankle cuffs

D'autre part, elle est très fière de ses racines et convaincue qu'elles sont une force. La métaphore de l'arbre et de racines est omniprésente.

Embarkin' on a journey

My roots know where I'm from (My roots from the DNA of kings)

Descendants of a mighty tree

Elle poursuit toujours le chemin vers l'ascension, sans cesser de croire en elle-même.

My new growth won't ever relax

I'm learnin' alchemy

II. Structuration

Le texte comprend une introduction de trois vers :

Feet don't fail me now
Embarking on a journey
My roots know where I'm from

Ces trois vers sont repris à la fin du morceau.

Par ailleurs, le reste du texte peut être perçu comme une seule grande strophe.

Le texte comprend quelques rimes claires, comme celle-ci :

*I wanna **chauffeur***
*When it's cold, I wanna **show furs***
*I want a chain so thick it's hangin' off my **shoulders***

Certains jeux avec les sons de la langue anglaise sont étalés sur de plus longs passages. Comme ici avec le son /ʌ/ et la multiplication de l'allitération à l'initiale du /d/ lors du premier vers :

Dodge** the **devil** like it's **double dutch
*Feet **don't** fail me*
*Took the stairs on my level **up***
*I ran the whole journey in some ankle **cuffs***

III. Musicalité rythmique

Les deux dernières syllabes de chaque vers sont accentuées par Rapsody de manière presque systématique. Une seconde voix est présente sur le morceau et s'apparente à un écho lors de certaines fins de vers.

Les phrases de l'introduction sont récitées de manière plus lente que le reste du texte, et ce débit plus lent est repris lors de la conclusion.

Il est très difficile de calquer le rap sur le tempo et sur la mesure de l'accompagnement instrumental. Le débit de Rapsody ne semble pas être assez régulier pour pouvoir être réductible à un certain rythme. De ce fait, on pourrait qualifier son intervention vocale de *spoken word*. Une mélodie ne se dégage pas davantage, les inflexions de la hauteur de sa voix sont presque inexistantes, elle se situe sur deux notes : do dièse et mi.

E. "Pig Feet" (2020)

a. Identification détaillée du morceau

Ce morceau est issu d'une collaboration entre trois rappeurs – Daylit, Denzel Curry et G. Perico – et plusieurs musiciens. Kamasi Washington y joue du saxophone ténor, Terrace Martin du clavier et du saxophone alto, Trevor Lawrence Jr. est à la batterie et Marlon William à la guitare. La voix additionnelle au rap est réalisée par Britney Thomas. Tous les artistes présents dans le morceau sont cités comme auteurs du texte et de son accompagnement instrumental. Produit par le label Sound Of Crenshaw, label de Terrace Martin, et enregistré au Make Believe Studio à Omaha, "Pig Feet" a été rendu public le premier juin 2020, en plein cœur de la période d'émeute qui secouait les États-Unis suite aux violences policières subies par les personnes noires.

b. Forme générale

“Pig Feet” dure 3.19 minutes et est composé d’une intro, de deux couplets séparés par un interlude et d’une outro purement instrumentale.

L’intro consiste en des coups de fusil et des hurlements de femme. Le saxophone intervient sur la fin de l’intro et semble annoncer le premier couplet qui commence à 0.25.

À partir de la minute 1.24, l’accompagnement instrumental se calme et, de manière plus générale, la rythmique du morceau change. L’interlude démarre à cet instant, les cris de femme de l’intro reprennent.

Le second couplet démarre à la minute 1.43, il est rappé par Daylit et marqué par la reprise d’une instrumentation plus chargée. Au sein de ce second couplet a lieu un changement : à partir de la minute 2.24, le texte continue avec pour seul accompagnement une ligne de batterie très simple. L’instrumental plus chargé reprend à partir de la minute 2.35.

Le texte cesse à la minute 2.56 pour laisser place à une outro purement instrumentale durant laquelle le saxophone prédomine.

c. Instrumentation

I. Part fixée

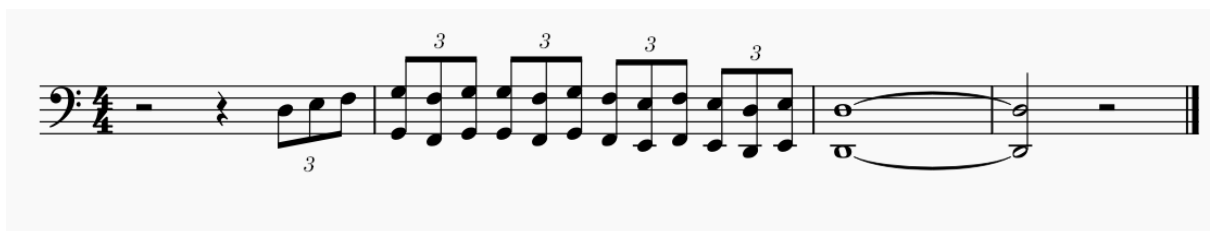
À l’écoute de ce morceau, il semblerait que rien (ni thème, ni phrase mélodique, ni grille d’accord) n’ait été fixé ou écrit au préalable. L’improvisation des musiciens suit pourtant une certaine logique, selon un consensus préalable entre eux.

II. Part improvisée

Certains paramètres restent fixes tout au long des improvisations des musiciens. Toute l'instrumentation est en 4/4 à du 126 dpm. Seul le mode éolien de ré est utilisé. Il y a très peu d'accords et presque aucun changement dans ceux-ci. La ligne mélodique principale est toujours laissée aux saxophones.

Au-delà de la structure générale du morceau décrite plus tôt, l'instrumentation seule a également une structure très marquée. Celle-ci est construite uniquement à partir de fragments d'une durée égale ; toutes les phrases musicales sont des groupes de quatre mesures, en l'occurrence des carrures¹³⁷. Chaque carrure débute par une entrée de la basse ou du piano. Les formules utilisées lors de ces entrées marquent de manière très claire le mode.

À titre d'exemple, voici une formule en triolets à la main gauche du piano que l'on peut entendre à 0.45 dans la vidéo :



Un fragment particulier de l'instrumentation mérite d'être souligné. Celui-ci débute à la minute 1.06. Il s'agit d'une polyrythmie. Alors que la mesure est toujours du 4/4, le saxophone joue en 3/4. Cela peut se transcrire en notation comme ceci :

¹³⁷ La carrure est une manière de regrouper des mesures en fragments symétriques de durée égale, elle comprend généralement des groupes "carrés" de 4, 8 ou 16 mesures. Siron, Jacques, *La Partition intérieure : jazz, musiques improvisées*, 9e édition revue et Corrigée, Paris, Outre Mesure, 2004, p. 146.



Durant tout le morceau, une grande importance est donnée à la septième. À la minute 2.10, c'est même une septième majeure qui est utilisée alors que les notes du saxophone durant cette mesure invoquent un accord mineur en ré. En voici une transcription comprenant la mesure précédente ainsi que la suivante :



Le morceau reste, comme dit précédemment, toujours en mode éolien. Pourtant, à deux reprises, une sixte augmentée est utilisée ; cette note est caractéristique du mode dorien. Il ne s'agit que de légers éloignements du mode initial afin de créer une tension et non un réel passage en dorien. Ceci se retrouve au saxophone à la minute 2.53 et peut se transcrire ainsi (la sus-dominante haussée est le si bécarré) :



Ce morceau utilise peu la blue note, mais elle est tout de même présente à la minute 2.15. Il s'agit du la bémol :



Un dernier moment important dans la mélodie du saxophone en est l'extrême fin ; pour revenir au ré, centre du mode, le saxophone utilise une double approche, à la fois par la note inférieure, ré bémol, mais aussi par la note supérieure, mi bémol. Ceci peut être transcrit ainsi :



De manière générale, l'improvisation semble être plutôt de type interactionnel, c'est-à-dire qu'elle est basée principalement sur les relations entre les performeurs : les musiciens s'écoutent mutuellement. Mais les musiciens écoutent peut-être surtout le rap pour improviser en fonction de celui-ci.

d. Texte

I. Sens

“Pig Feet” est un morceau de protestation détaillant les injustices qui ont été infligées aux Noirs américains par le racisme systématique dont ils ont été victimes. La question de la brutalité policière est particulièrement mise en avant. La chanson est sortie durant les grandes manifestations aux États-Unis

qui ont fait suite au meurtre de Georges Floyd. Le titre fait référence au terme “pig”, utilisé pour décrire de manière péjorative les policiers. Le texte donne une vision très sombre de la vie, sans salut possible, sans avenir ni pardon. Dieu est pris à témoin et imploré à plusieurs reprises. La révolte, le désespoir, l'incompréhension mais aussi la revanche et le chaos sont les émotions dominant le texte. La proximité avec les sentiments éprouvés par les manifestants ne fait aucun doute.

La dernière partie du morceau dénonce le mode de vie des individus non concernés par ces injustices, vivant confortablement dans leur bulle protectrice. Le rap se termine en rappelant la fierté d'être noir de peau. Tout le texte utilise des noms propres (Cleopatra, Patrick, Mike...) pour témoigner concrètement des situations.

Le texte est extrêmement ancré dans le présent, ne parle que d'événements contemporains, que ce soit les manifestations ou certaines conséquences de la pandémie de Covid 19 :

*Foot Locker, liquor stores, undercovers bringin' hordes
Ten years plus four, little kids die at war
Mama wants me baptized, swimmin' in this blood shore
Shut down schools to open drugs and gun stores*

Des personnalités noires jalonnent le morceau : le rappeur Jay-Z, avec une référence à son morceau “Hard Knock Life” paru en 1998, et également trois joueurs de basket, Chris Webber, Mike Brown et Like Wad.

II. Structuration

Le rap est composé de deux couplets et d'un interlude. L'introduction créée par une femme ne fait pas partie de l'ensemble du texte, c'est un élément en soi. Ni les strophes, ni les vers ne sont de longueur égale durant ce morceau. Les rimes sont loin d'être systématiques. Par contre, les allitérations en /i/ sont omniprésentes.

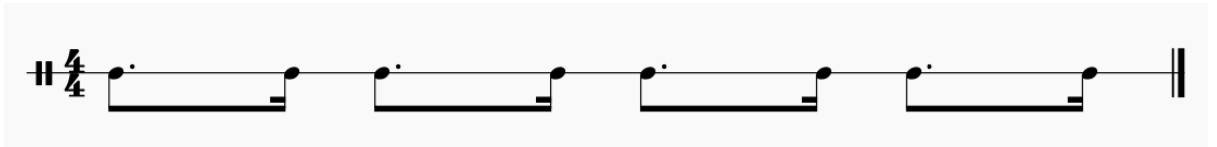
See, all we are VR'd, sleep in a snooze
Peeking at deacons keepin' the rules
Creepin' in rooms
Sheet sneakin' cheeks for the doom, cats kiddin' me
Little cats killed literally
How these cats talk bigotry?

III. Musicalité rythmique et mélodique

L'introduction et l'interlude s'apparentent plus à du *spoken word*. Le réalisme des cris est recherché.

Tous les deux vers, les rappeurs laissent entendre très fortement leur moment de respiration, peut-être en allusion à la phrase de Georges Floyd avant de mourir "I can't breath".

Le rythme du rap se fait à un tempo semblable à celui de l'instrumental, 127 dpm. Les rappeurs rappent principalement en doubles croches. Daylit est un peu plus hors tempo que Denzel Curry. Un changement important se fait au niveau de la rythmique des paroles au moment du passage en polyrythmie du saxophone, le rap se fait alors selon ce rythme :



La manière de rapper sur ce texte n'est pas du tout mélodique, à une exception près : le début du deuxième couplet, qui voit également l'utilisation d'effets volontairement audibles sur la voix.

e. Clip et bruitage

Sur la bande sonore du morceau, en sus de l'instrumental, du rap et des cris de femme, retentissent des bruits de coups de feu et de sirènes de police.

Le morceau a été rendu public accompagné d'un clip, réalisé à partir d'un montage d'images provenant de nombreuses vidéos amateurs filmées lors des émeutes. Les images sont d'une grande violence, ce qui les rend glaçantes, dérangeantes mais aussi porteuses d'une lourde vérité.

À la fin de ce montage, lorsque la musique se tait, près d'un millier de noms défilent, les noms des victimes noires tuées par la police américaine, proies de la discrimination raciale que dénonce le morceau. Cet hommage silencieux dure plus d'une minute trente.

4. Conclusions des analyses

A. Intervenants communs

À l'exception de celui du groupe Run the jewels, les morceaux analysés sont joués par un nombre assez élevé de musiciens - au minimum cinq. Il ne s'agit donc pas de formations instrumentales minimales.

Parmi ces musiciens, Kamasi Washington n'est pas le seul à apparaître de façon récurrente. Le multi-instrumentiste Terrace Martin joue sur trois des morceaux, et deux d'entre eux, "The Mighty Tree" et "Pig Feet", ont été produits par son label Sound of the Crenshaw. Terrace Martin décrit comme étant à l'origine des parties instrumentales pour les trois morceaux dans lesquels il joue. Le guitariste Marlon Williams est également présent sur ces trois mêmes morceaux et Terrace Martin le cite d'ailleurs comme son partenaire de production. Si Kamasi Washington est qualifié de saxophoniste du rap, Terrace Martin devrait indubitablement être plus souvent reconnu comme la réelle figure hybride entre jazz et hip-hop. Tandis que Kamasi Washington ne fait que d'y participer, Terrace Martin est assurément à l'initiative de nombreux projets du genre, au vu du catalogue de son label, de ses diverses productions personnelles et des artistes pour qui il compose¹³⁸. Alors que le premier paraît être, au vu de sa discographie personnelle, un jazzman invité dans le monde du hip-hop, le second apparaît comme un initiateur de la rencontre des deux genres.

Terrace Martin et Marlon Williams, tout comme Kamasi Washington, ont débuté leur carrière musicale en participant aux tournées de Snoop Dog ; les trois musiciens décrivent cette période de leur vie comme particulièrement formatrice¹³⁹.

¹³⁸ Regen, John, "Terrace Martin", *Keyboard: New York*, vol. 42, n°9, p.22-23.

et

Anonyme, *Terrace Martin age, hometown, biography* in Last.fm, consulté le 9 août 2022, dernière mise à jour inconnue.

¹³⁹ *ibidem*

Herbie Hancock joue sur deux des morceaux, et pour chacun d'eux, sa participation est mise en avant (indiquée par un featuring). Sa présence, en tant que vétéran du monde du jazz fusion, est manifestement un atout à mettre en exergue. Le célèbre claviériste est à lui seul une synecdoque du jazz.

Le dernier musicien à jouer sur plusieurs morceaux ("For Free" et "The Mighty Tree") est le pianiste Robert Glasper.

B. Formes

Les morceaux analysés pour ce travail ont chacun une forme différente. La forme couplet-refrain-couplet-refrain n'est pas particulièrement récurrente. De même, la forme traditionnelle jazz, à savoir thème et ensuite improvisation des différents instruments, n'est pas non plus de mise.

Outre la partie improvisée, les parties fixées sont plus ou moins longues selon les cas. Dans les morceaux "The Mighty Tree" et "Thursday in the Danger Room", la plus grande partie est fixée et seuls les finals sont improvisés et se rapprochent d'un solo. Dans les autres cas, très peu d'éléments sont fixés, les musiciens improvisent ensemble souvent de manière modale. Les parties solistes sont moins marquées, si ce n'est pour la batterie à l'extrême fin de "Moment of hesitation". Cette tendance à l'improvisation collective fait évidemment penser au free jazz des années 1960.

C. Instrumentation

Absolument tous les morceaux ont une mesure 4/4. Les analyses ont montré que le tempo est maintenu et donné parfois à la batterie, parfois à la basse avec une *walking bass*, conformément à la tradition jazz¹⁴⁰. Celle-ci n'est donc pas nécessairement respectée dans le corpus de morceaux analysés.

En dehors des solos, les instruments mis en évidence varient selon les morceaux, même si le saxophone donne souvent la mélodie. Pourtant dans "For Free", l'instrument prépondérant est, durant une large partie du morceau, le piano. La batterie et les *fills* qu'elle réalise ont également souvent une grande importance.

La modalité est utilisée dans tous les morceaux. Ce type de musique consiste en un jeu s'appuyant sur les textures et les couleurs sonores, et non sur des règles d'harmonie linéaire telle que dans la tonalité¹⁴¹. Les musiciens paraissent, de ce fait, sous l'influence directe du jazz modal. Ce style de jazz a principalement émergé à la fin des années 50, et ses deux représentants les plus connus sont John Coltrane et Miles Davis¹⁴². La caractéristique d'un jeu modal est l'utilisation de longues plages harmoniques statiques¹⁴³. Particulièrement bien marquée dans "Moment of Hesitation", une plage modale est un groupe de mesures qui ne contient pas de mouvement harmonique préétabli¹⁴⁴.

Le mode dorien, caractérisé par une sixte majeure sur une gamme mineure, est principalement utilisé dans les différents morceaux. La caractéristique de ces notes est l'instabilité : un jeu "bluesy" qui consiste à ne jamais affirmer la couleur entre majeur et mineur¹⁴⁵.

¹⁴⁰ Schuller, Gunter, *Walking bass*, in *Grove Music Online*, 2013, consulté le 9 août 2022.

¹⁴¹ Siron, Jacques, *La Partition intérieure : jazz, musiques improvisées...* p.542.

¹⁴² Jost, Eart, *Modal Jazz* in *Grove Music Online*, 2013, consulté le 9 août 2022

¹⁴³ Siron, Jacques, *La Partition intérieure : jazz, musiques improvisées...* p. 542.

¹⁴⁴ Siron, Jacques, *La Partition intérieure : jazz, musiques improvisées...*p. 553.

¹⁴⁵ Villanueva, Patrick. "Jazz et Mode : Une renaissance ?" *Musurgia*, vol. 4, no. 3, 1997, p. 133–44.

De célèbres morceaux des débuts du jazz modal utilisent ce concept de plages modales et cette caractéristique du mode dorien, le plus connu d'entre eux est certainement "So What" de Miles Davis. Un des autres effets récurrents du jazz modal, présent dans "So What" et repris dans les morceaux analysés, est l'utilisation répétée des accords de quartes¹⁴⁶. Ce sont des accords par étagement, souvent utilisés dans la modalité pour leur sonorité ouverte et leur proximité avec les gammes pentatoniques¹⁴⁷. Ce type d'accord se retrouve notamment dans une montée chromatique et en harmonie de quartes, jouée par Herbie Hancock dans "The Mighty Tree".

L'intérêt de l'utilisation d'une couleur entre majeur et mineur rapproche cette tonalité – et les morceaux qui l'utilisent – des sonorités du blues. Les morceaux analysés recourent très souvent aux gammes pentatoniques et à la blue note, deux techniques qui les associent d'autant plus aux sonorités caractérisées comme bluesy.

L'usage d'autres techniques utilisées dans ce corpus est flagrant. C'est notamment le cas de la double approche chromatique d'une note. Cette technique est très courante dans bon nombre de styles musicaux mais, lorsque cette approche chromatique se focalise sur la sensible du mode ou de la gamme, l'intervalle de tierce diminuée est particulièrement caractéristique des thèmes de *be bop*, style de jazz de la fin des années 40¹⁴⁸.

Tous les morceaux du corpus utilisent à profusion des extensions d'accords, c'est-à-dire des enrichissements de triades. Les extensions d'un accord forment l'élément supérieur d'un accord, qui regroupe la neuvième, la onzième et la treizième. Les sonorités de ces éléments sont toujours caractérisés comme jazzy¹⁴⁹. Les extensions d'accords, dans les morceaux analysés, se présentent souvent comme des triades à partir d'autres notes que la tonique

¹⁴⁶ Ibidem

et

Siron, Jacques, *La Partition intérieure : jazz, musiques improvisées...*p. 517.

¹⁴⁷ Siron, Jacques, *La Partition intérieure : jazz, musiques improvisées...* p. 546.

¹⁴⁸ Siron, Jacques, *La Partition intérieure : jazz, musiques improvisées...* p. 423-424.

¹⁴⁹ Siron, Jacques, *La Partition intérieure : jazz, musiques improvisées...*p. 279.

du mode (la dominante, la sensible...), mais leur utilisation et / ou les harmonies sur lesquelles elles s'appuient montrent très bien qu'elles sont bien à interpréter comme des extensions de l'accord de tonique.

Dans le corpus choisi, le peu de modulation renvoie à l'idée de la modalité et de sa grande stabilité harmonique. Seule l'improvisation de Herbie Hancock dans "The Mighty Tree" comprend une modulation claire. Celle-ci se fait dans un demi ton en dessous du relatif de la gamme principalement utilisée dans le morceau. Cette manière de moduler un demi ton en dessous ou au-dessus de ce qui pourrait sembler "logique", dite "modulation par chromatisme", laisse entendre un changement abrupt. Les tonalités y sont simplement juxtaposées, ce qui crée une grande tension à cet endroit du morceau et la sensation que l'on joue hors mode. L'ainsi nommé "jouer out", expression qui ne connaît pas vraiment de traduction française. Un des premiers représentants de ce type de modulation dans le jazz est John Coltrane dans son album *Love Supreme*¹⁵⁰.

L'ensemble des remarques sur l'instrumentation montre que la musique qui accompagne les raps de ces morceaux dépasse la simple référence. Ces musiciens sont pétris du jazz et de ses techniques de toutes les époques. Leur formation conséquente dans la musique jazz ne fait aucun doute. Ils ne proposent donc pas un accompagnement musical faisant allusion au jazz par des synecdoques, mais un accompagnement qui peut être qualifié de jazz à proprement parler. Le peu de solos peut s'expliquer par le souci de laisser en priorité le rap audible et compréhensible. Bien que l'on retrouve des techniques variées d'instrumentation, le jazz modal de la fin des années 50 et les éléments qui y sont associés, utilisés dans tous les morceaux du corpus, apparaissent comme la référence la plus importante des musiciens. Il n'est absolument pas anodin que Kamasi Washington cite John Coltrane comme l'une de ses principales sources d'inspiration¹⁵¹. L'album *To Pimp a Butterfly*

¹⁵⁰ Siron, Jacques, *La Partition intérieure : jazz, musiques improvisées...* p. 382.

¹⁵¹ King, Alex, "Kamasi Washington Shares His Influences and Inspirations.", *Vice*, 3 mars 2015.

est d'ailleurs régulièrement comparé à l'album *Love Supreme*¹⁵². Il est manifeste que les musiciens cherchent à s'inscrire dans la tradition du jazz.

D. Textes

Les thématiques les plus récurrentes dans les textes de ces morceaux sont la question de la discrimination raciale, la question des classes sociales, de l'ascension sociale, ainsi que la question de la richesse. Tous les textes évoquent des situations concrètes, en utilisant des noms de personnages ou en racontant des histoires personnelles, pour parler de ces tendances de la société américaine. Le langage est systématiquement très imagé.

Les références à des figures de la culture afro-américaine – essentiellement des rappeurs ou des basketteurs – sont multiples. Par contre, il n'y a aucune référence à un jazzman ou à un rappeur qui aurait créé du jazz-rap.

Si le débit des rappeurs ne se calque pas systématiquement sur le tempo de l'accompagnement instrumental, ils n'en suivent pas pour autant un autre. Dans ce cas, les rappeurs semblent plutôt se jouer des temps, se positionnant de manière irrégulière sur ceux-ci, à l'avant, à l'arrière ou décalés du temps.

La forme des différents textes est assez libre ; aucun des textes, sauf "Thursday in the Danger room", ne respecte un nombre systématique de pieds par vers. Les rimes ne sont jamais systématiques. Les allitérations, les consonances et les autres jeux sonores sur la langue anglaise et / ou l'argot sont par contre toujours de mise.

L'ambitus des paroles est extrêmement limité. Le rap n'est jamais mélodique, au sens où l'entend Martin Connor. À l'exception près de l'entrée du second couplet dans "Pig Feet", aucun effet audible n'est ajouté sur les voix.

¹⁵² Weiner, Nathalie, "How Kendrick Lamar Transformed Into 'The John Coltrane of Hip-Hop' ...

La très grande liberté des textes et de leur déclamation au regard des formes et des tempos ainsi que leur très peu de mélodicité les situent entre le *spoken word* et le rap. Le vocabulaire employé et les thèmes abordés sont eux-mêmes peu soucieux des convenances, transgressifs, directs et dénonciateurs. Une réelle volonté idéologique.

Conclusions générales et questionnement

1. Une réelle nouveauté ?

Les discours des musiciens ainsi que les discours des critiques mettent presque systématiquement en avant la volonté de contemporanéité, celle de proposer quelque chose de neuf dans leur musique grâce à la collaboration de musiciens de jazz et de hip-hop. Ce désir de nouveauté ne se retrouve cependant pas par l'analyse musicale des morceaux qu'ils proposent. Les différentes analyses présentées ont montré qu'aussi bien l'accompagnement instrumental que le rap s'inscrivent dans une tradition. Dans la partie instrumentale, la proximité avec le jazz modal de la fin des années 60 est telle que certains critiques vont jusqu'à parler de redite¹⁵³. L'influence d'autres styles de jazz (le be bop et le free jazz) se fait également entendre. Par ailleurs, aucune réelle innovation dans les techniques musicales employées n'a été constatée.

Les rappeurs eux aussi s'inscrivent dans la continuité, en citant le nom de certains de leurs prédécesseurs et en faisant référence à certains de leurs textes. Ils ne marquent pas de rupture.

À l'écoute attentive des productions musicales, les déclarations de nouveauté et pure contemporanéité peuvent donc être mises en doute.

¹⁵³ Brunet Arnaud, "Kamasi Washington, entre ciel et terre", in *La Presse*, 30 juin 2018.

2. Dépassement des genres ?

L'accompagnement instrumental des morceaux relève indéniablement du jazz, somme toute assez traditionnel. Les textes rappés sont incontestablement du hip-hop. Dans le corpus analysé, "Thursday in the Danger Room" fait exception. Il est difficile de le rattacher au jazz malgré la présence d'un saxophone. Par contre, il correspond parfaitement au hip-hop selon la définition de Kyle Adams¹⁵⁴, reprise dans l'analyse du morceau. A contrario, le lien de "Moment of Hesitation" avec le hip-hop est minime et ne tient quasi qu'aux producteurs du morceau et de l'album sur lequel il se trouve. L'analyse montre qu'il se rapproche énormément d'un morceau de jazz modal en improvisation libre des années 60. Seule la manière dont est mixé le son correspond moins à ce style. S'agit-il d'un morceau de jazz à proprement parler ? Tout pousse à le croire.

Les catégories de genres sont donc encore tout à fait pertinentes. La théorie de Gabriel Solis¹⁵⁵ selon laquelle, de manière assez générale en musique, les choses ne s'articulent plus autour de catégories de genres est contredite. Par contre, l'idée de D. Brackett qu'un texte musical donné peut appartenir à plusieurs genres simultanément est ici complètement confirmée. Un nouveau genre n'est pas né : les techniques musicales, d'écriture et d'oralité des textes propres aux morceaux mixant jazz et hip-hop ne sont ni inédites, ni novatrices. Les morceaux ré-emploient seulement des techniques préexistantes dans les deux styles. Même si le jazz et le hip-hop s'assemblent, les catégories de ces deux genres ne sont pas réellement dépassées : la musique est réalisée en respectant les normes de chacun d'eux.

Cet assemblage n'est cependant pas non plus une nouveauté ; il se retrouve déjà dans des morceaux d'artistes de la première génération des collaborations entre jazz et hip-hop.

¹⁵⁴ Adams, Kyle, "The musical analysis of hip-hop"... p. 119.

¹⁵⁵ Solis, Gabriel, "Soul, Afrofuturism & the Timeliness..."p. 26.

3. Le succès au rendez-vous ?

Au vu de la participation de rappeurs immensément connus et reconnus, les morceaux ont rencontré un vif succès. Le très large public au rendez-vous n'est pas l'audience habituelle du jazz. L'objectif d'éviter à tout prix d'enfermer ce style musical dans une tour d'ivoire et de le rendre accessible à un public des plus larges semble atteint grâce à ces collaborations. Le jazz-rap devient une nouvelle porte d'entrée vers les styles de jazz plus traditionnels. Le cas de Kamasi Washington l'illustre particulièrement bien : ses albums solos ont rencontré un vif succès après qu'il soit apparu auprès de stars du hip-hop.

Ainsi que souligné dans la première partie de ce travail, la première génération d'artistes à avoir proposé des collaborations entre jazzmen et rappeurs tentait par ce biais d'accroître la visibilité institutionnelle et la légitimité culturelle du hip-hop¹⁵⁶. Le jazz-rap aurait alors été qualifié de "more cerebral" ou "more reflective"¹⁵⁷ que d'autres genres de hip-hop. Cette volonté est absente des morceaux analysés. Les textes et les positionnements des rappeurs sont semblables avec ou sans collaboration avec des jazzmen. Le rap n'aurait actuellement plus besoin de se chercher des lettres de noblesse.

¹⁵⁶ Williams, Justin, "The Construction of Jazz Rap as High Art in Hip-Hop Music",... p. 455.

¹⁵⁷ Williams, Justin, "The Construction of Jazz Rap as High Art in Hip-Hop Music"... p. 453.

4. Un lien entre idéologie et esthétique ?

La dénonciation des discriminations subies par les personnes noires a toujours été et reste le thème central des morceaux issus des collaborations entre jazzmen et rappeurs. Les morceaux à succès permettent de mettre en avant ces injustices, d'en faire davantage parler, d'amener à l'éveil des consciences. Il ne fait aucun doute que le choix d'associer ces deux styles, tous deux issus de la tradition afro-américaine, est lié à ces revendications de la communauté noire. Le choix des traditions dans lesquelles ces morceaux entendent s'inscrire est étroitement lié à leur positionnement idéologique. Les rappeurs auxquels il est fait référence dans les textes sont uniquement des afro-américains, les styles de jazz – soit le jazz modal, soit le free jazz, soit le be bop – dans la lignée desquels les musiciens s'inscrivent sont spécifiquement associés à des musiciens noirs. Les influences citées explicitement sont surtout Miles Davis et John Coltrane. Il est manifeste que les références choisies le sont non seulement pour leur esthétique, mais aussi pour leur appartenance culturelle. Les choix esthétiques et idéologiques sont intimement liés.

5. Kamasi Washington : une figure emblématique ?

Le nombre de collaborations réalisées entre Kamasi Washington et des rappeurs est assez réduit. De plus, le saxophoniste n'est à l'initiative d'aucune d'entre elles. Son environnement familial, assez privilégié, ne semble pas être proche de la réalité d'une large part de la population américaine noire dépeinte dans les différents morceaux analysés. Le vocabulaire musical qu'il emploie est uniquement emprunté au jazz, surtout au jazz des années 60, et jamais au hip-hop. Les recherches menées pour ce travail de fin d'études ont permis de montrer que Kamasi Washington n'est donc pas l'exemple parfait d'une figure hybride entre jazz et hip-hop.

Comme évoqué précédemment, Terrace Martin serait peut-être un individu davantage représentatif de la rencontre des deux genres, moins clairement rattaché à l'un ou à l'autre d'entre eux. Il serait intéressant de mener une seconde étude de cas, qui se focaliserait sur cette figure pour vérifier si la fusion entre jazz et rap a réellement eu lieu ou s'il s'agit aussi d'un assemblage de ces deux genres, lié chacun à sa propre tradition, sans qu'aucune nouvelle technique n'en émerge.

Cela étant, il n'en reste pas moins vrai que le cas de Kamasi Washington est tout à fait pertinent pour illustrer les différents points développés lors de cette conclusion.

Lui aussi, tout comme tous les artistes cités dans ce travail, formule son désir de nouveauté, en déclarant refuser l'injonction de construire son style dans la lignée de grands noms du jazz¹⁵⁸. Pourtant, l'analyse de son jeu a montré qu'il suit tout à fait les techniques développées par ses prédécesseurs d'il y a 60 ans. Certains critiques musicaux déclarent que sa musique tient plus de la restauration que de l'inauguration¹⁵⁹. Cela entre également en contradiction

¹⁵⁸ Lewis, Jeske, "The new cool: how Kamasi, Kendrick and co gave jazz a new groove", in *The Guardian*, 6 octobre 2016.

¹⁵⁹ Brunet, Arnaud, "Kamasi Washington, entre ciel et terre", in *La Presse*, 30 juin 2018.

avec son rêve, commun à tous les artistes cités dans ce travail et à leurs théoriciens, de fusion des genres.

Kamasi Washington a déclaré que ses collaborations avec Flying Lotus et Kendrick Lamar lui ont ouvert des portes pour la publication de son premier album solo et lui ont permis d'accéder à une plus grande notoriété. Cela ne fait aucun doute et montre parfaitement le rôle que joue le hip-hop vis à vis du jazz : le faire redécouvrir, le mettre en avant au sein d'un public plus large et plus jeune... Cet engouement pour Kamasi Washington à la suite de ces collaborations avec de grands noms du hip-hop fait de lui un passeur. Il est celui vers qui se tourneront en premier lieu ces nouveaux auditeurs du jazz, qui découvriront peut-être ensuite, en entendant son vocabulaire et ses déclarations, la tradition dont son jeu est issu.

Cette tradition, que l'on retrouve dans le jeu de Kamasi Washington, est uniquement celle du jazz afro. Le saxophoniste, à l'instar des rappeurs qu'il accompagne, ne convoque que des figures afro-descendantes. Or, à l'heure actuelle, le jazz n'est plus l'apanage de la communauté afro-américaine. Bien moins de la moitié des artistes du vingt et unième siècle cités dans *The history of Jazz* de T. Gioia sont noirs de peau¹⁶⁰. Kamasi Washington, de par le choix de ses collaborations et de ses références, tend à renverser cette tendance et à utiliser la riche histoire de ce style musical en faveur de la fierté de la communauté afro-descendante. Cette mise en avant de la communauté par la musique est opérée par l'ensemble des musiciens cités et Kamasi Washington l'illustre parfaitement. Le saxophoniste, au côté de Terrace Martin et de son studio, prétend proposer le nouveau West Coast Jazz. Tous deux prennent manifestement le contre-pied de l'origine de cette expression, qui désignait un jazz joué par des musiciens majoritairement blancs dans les années 1950. Or ces musiciens contemporains sont en filiation directe avec le jazz new-yorkais des mêmes années. Contrairement à son ancêtre, le West Coast Jazz contemporain est noir et le revendique.

¹⁶⁰ Gioia, Ted, *The History of Jazz*, 3rd edition, New York, Oxford University Press, 2021.

La convergence idéologique entre le jazz et le hip-hop est donc manifeste dans les collaborations étudiées : les deux styles s'unissent au nom de la fierté afro-américaine et de la protestation contre les discriminations que subit cette communauté. La volonté de rendre le jazz moins érudit et accessible à un plus grand nombre se retrouve également dans toutes ces collaborations et semble une réussite.

Par contre, rien n'est moins manifeste que l'esthétique croisée de ces deux genres musicaux. Les normes esthétiques des deux styles sont respectées mais aucune innovation, qui serait l'aboutissement de la fusion des deux genres, n'est apparue au cours de ce travail. Les deux styles restent distincts, bien qu'ils s'associent indubitablement, et avec succès.

Qu'une fusion puisse émerger, d'autres exemples, en particulier celui du *College Beat*, évoqué à la fin de la première partie de ce travail, pourraient le suggérer. L'avenir, assuré, des collaborations entre jazz et hip-hop conduira-t-il à un dépassement bel et bien effectif des deux genres distincts ? À l'heure actuelle, la question reste ouverte. Tout au plus, certains indices pourraient le laisser présager.

Bibliographie

Sources

Enregistrements audios et audiovisuels

Fantano, Anthony, “#15 ft. Kamasi Washington”, *The Needle Drop*, podcast, diffusé le 27 août 2015, consulté en ligne le 18 novembre 2021 : <https://www.theneedledrop.com/podcast/2015/8/episode-15-kamasi-washington>.

“Kamasi Washington in conversation with Hans Ulrich Obrist”, interview pour The vinyl factory, diffusé le 1^{er} mars 2019, consulté en ligne le 18 novembre 2021 : <https://www.youtube.com/watch?v=jlJAHaPXEJg&t=1560s>.

“Kamasi Washington on the resurgence of Jazz and Fishing for answer”, interview pour *Billboard* dans le cadre du festival Outside Lands, diffusé le 3 août 2016, consulté en ligne le 18 novembre 2021 : <https://www.youtube.com/watch?v=iyHyfFYaxl8>.

Petterson, Gilles et Ellison, Steven, *Worldwide*, émission radiophonique, BBC Radio 6, diffusé le 23 août 2014, consulté en ligne le 14 août 2022 : <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/p025c202>.

Roach Max et Fab 5 Freddy, live filmé at The Kitchen en 1983, consulté en ligne le 13 août 2022 : <https://www.youtube.com/watch?v=2j4qHkgMpal>.

Run The Jewels, performance live et interview pour le KEXP studio, diffusé le 21 juillet 2017, consulté en ligne le 13 août 2022 : <https://www.youtube.com/watch?v=C8zQHaIPzVw>.

Articles de journaux et de revues

Barton, Christ, "Kamasi Washington Expands Jazz's Boundaries on New Album, The Epic.", *Los Angeles Times*, 4 mai 2015.

Brunet, Arnaud, "Kamasi Washington, entre ciel et terre", in *La Presse*, 30 juin 2018.

Chennault, Sam, "Kamasi Washington, Bob Dylan, and the Idea of Gateway Artists.", *The Dowers*, 10 juin 2018.

Cooper, Willbert, "Kamasi Washington's Father Helped Mold Him into a Jazz Master" in *Vice Online*, consulté le 21 mai 2022.

Farley, Christopher John, "Hip-Hop Goes Bebop." *Time*, 12 juillet 1993.

Jeske, Lewis, "The marriage of jazz and hip-hop", in *Billboard (Cincinnati, Ohio. 1963)*, vol. 105 (1993), n° 27, p. 10.

King, Alex, "Kamasi Washington Shares His Influences and Inspirations.", *Vice*, 3 mars 2015.

Lewis, John, "The new cool: how Kamasi, Kendrick and co gave jazz a new groove", in *The Guardian* du 6 octobre 2016.

Moore, Marcus, "Healing Powers, Kamasi Washington" in *The Nation*, 13 August 2018.

Renaud, Philippe, "Bienvenue à l'ère du jazz ultramoderne." *Le Devoir*, 11 mars 2017.

Renaud, Philippe, "Quand le jazz contamine le rap, et vice-versa." *Le Devoir*, 11 mars 2017.

Recoquillon, Charlotte, "En chiffres et en cartes : la réalité des violences policières aux Etats-Unis", in *Le Monde.fr*, publié le 08 juin 2020, consulté le 5 mars 2022.

Weiner, Nathalie, "How Kendrick Lamar Transformed Into 'The John Coltrane of Hip-Hop' on 'To Pimp a Butterfly.'", *Billboard*, 26 mars 2015.

Weiner, Nathalie, "Comment Flying Lotus, Kamasi Washington et le label Brainfeeder ont donné un nouveau souffle au jazz", in *Vice Online*, 27 août 2017.

Travaux

Monographie

Béthune, Christian, *Le rap, une esthétique hors la loi*, Éditions Autrement, Paris, 2003.

Beuttler, Bill, *Make It New Reshaping Jazz in the 21st Century*, Lever Press, Amherst, 2019.

Campbell, Michael, *Popular music in America: the beat goes on*, 3rd ed, Boston, Schirmer Cengage Learning, 2009.

Connor, Martin, *The musical artistry of rap*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, 2018.

Conyers, James (dir), *African American Jazz and Rap: Social and Philosophical Examinations of Black Expressive Behavior*, McFarland & Co Inc, Jefferson, 2000.

Cugny, Laurent, *Analyser le Jazz*, Éditions Outre Mesure, Paris, 2009.

Davis, Miles et Troupe Quincy, *Miles, the autobiography*, New York, Simon and Schuster, 1990.

Gioia, Ted, *The History of Jazz*, 3rd ed., New York, Oxford University Press, 2021.

Light, Alan (dir), *The VIBE History of Hip Hop*, New York, Three Rivers Press, 1999.

McLeod, Kate et DiCola, Peter, *Creative License: The Law and Culture of Digital Sampling*, Durham NC, Duke University Press, 2011

Pistone, Danièle (dir), *Le Commentaire auditif de spécialité - Recherche et proposition*, Paris, OMF, 2008.

Siron, Jacques, *La Partition intérieure : jazz, musiques improvisées*, 9e éd. revue et Corrigée, Paris, Outre Mesure, 2004

Williams, Justin (dir), *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

Travail de fin d'étude et Thèses

Macburnie, Stewart, *Call and recall : hybridity, mobility, and dialogue between jazz and hip hop cultures*, Thèse défendue pour le titre de docteur en philosophie, inédit, The University of Guelph, année académique 2007-2009.

Neil, Matthew, *Location Jazz i 21st Century American Society*, Thèse défendue pour le titre de docteur en philosophie et musique, inédit, The University of California Riverside, année académique 2017-2018.

Sillyman, Jacob, "Loving You Is Complicated : The Aesthetics of Personal and Political Tension in Kendrick Lamar's To Pimp A Butterfly", Mémoire de fin d'étude, Université de Caroline de sud, année scolaire 2017-2018.

Williams, Maxwell Lewis, *Hipness, Hybridity, and "noe-bohemian" Hip-Hop. Rethinking existence in the african diaspora*, Thèse défendue pour le titre de docteur en philosophie, inédit, Cornell University, année académique 2019-2020.

Articles de périodiques

Burrell, Wood, Aja, "We Got the Jazz: Next Generation Jazz, Hip Hop and the Digital Scene." in *Ethnomusicology Review*, n°20 (2015).

Baham, Nicholas, " "I know you know": Esperanza spalding's hybrid, intertextual, multilingual, relevant jazz aesthetic", *Americana : The Journal of American Popular Culture, 1900 to Present*, vol.11, n°2, (2012), en ligne <https://www.proquest.com/scholarly-journals/i-know-you-esperanza-spaldings-hybrid/docview/1519979467/se-2>, consulté le 12 aout 2022.

Brackett, David, "Questions of Genre in Black Popular Music", in *Black Music Research Journal*, vol. 25, n° 1/2, (2005), p. 73- 92.

Graybow, Steve, "Getting Down with Hip-Hop." in *Billboard - The International Newsweekly of Music, Video and Home Entertainment*, n°22 (2002), p.32-36.

Hennion, Antoine, "D'une distribution fâcheuse : analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes." *Musurgia* vol. 5, n° 2 (1998), p. 9-19.

Jago, Marian, "Towards a Spatial Reconsideration of 'West Coast' and 'East Coast' in Jazz: Hip Hop Parallels and Notions of the Local." in *Jazz perspective*, n°10 (2018), p.123-140.

Jeske, Lee, "The Marriage of Jazz and Hip-Hop." in *Billboard*, n°27 (1993), p.1-10.

Lena, Jennifer et Peterson, Richard, "Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres", in *American Sociological Review*, vol. 73 , n° 5, (2008), p. 697- 718.

Levy, Aidan, "Music: The Hip-Hop/Jazz Crossover Strategy Guide." in *The Village Voice*, n°24 (2010), p.62.

Mattessich, John, "This Flow Ain't Free: Generative Elements in Kendrick Lamar's *To Pimp a Butterfly*." in *Society for Music Theory Online*, 25, n° 1 (2019), p. 435-459.

Oloruntoba-Oju, Omotayo, "Pan Africanism, Myth and History in African and Caribbean Drama" in *Journal of Pan African Studies*, vol.5, n°8, (2012).

Perchard, Tom, "Hip Hop Samples Jazz: Dynamics of Cultural Memory and Musical Tradition in the African American 1990s." in *American Music*, n°3 (2011), p.277-307.

Potter, Gary, *Analyzing Improvised Jazz*, in *College Music Symposium*, Vol. 32 (1992), p.143-160.

Redhead, Steve et Street, John, "Have I the Right? Legitimacy, Authenticity and Community in Folk's Politics", in *Popular Music*, vol. 8, n° 2, (1989),p. 170-190.

Regen, Jon, "Terrace Martin", *Keyboard: New York*, vol. 42, n°9, p.22-23.

Solis, Gabriel, "Soul, Afrofuturism & the Timeliness of Contemporary Jazz Fusions", in *Daedalus*, vol. 148 (1 avril 2019), n° 2, p. 29-30.

Stewart, Earl et Duran, Jane, "Black Essentialism: The Art of Jazz Rap." in *Philosophy of Music Education Review*, n°1 (1999), p.49-54.

Williams, Justin, "The Construction of Jazz Rap as High Art in Hip-Hop Music." in *The Journal of Musicology* Vol. 27, n° 4 (2010), p. 435-459.

Pages internet

Anonyme, *Biography*, in shabakahutchings.com, consulté le 21 mai 2022, dernière mise à jour inconnue.

Anonyme, *Kamasi Washington age, hometown, biography in Last.fm*, consulté le 21 mai 2022, dernière mise à jour inconnue.

Anonyme, *Kamasi Washington Biography, Songs, & Albums*, in allmusic.com, consulté le 21 mai 2022, dernière mise à jour inconnue.

Anonyme, *Le Jazz Rap*, in allmusic.com, consulté le 4 octobre 2021, dernière mise à jour inconnue.

Anonyme, *Harmony of Difference - Kamasi Washington | Songs, Reviews, Credits* / in allMusic.com, consulté le 21 mai 2022, dernière mise à jour inconnue.

Anonyme, *Qui est Kamasi Washington, figure de proue du renouveau du jazz ?*, in numero.com, consulté le 21 mai 2022, dernière mise à jour inconnue.

Anonyme, *site officiel de Kamasi Washington*, kamasiwashington.com, consulté le 21 octobre 2021, dernière mise à jour inconnue.

Anonyme, *Sons Of Kemet - Black To The Future*, in lesoreillescurieuses.com, consulté le 5 mars 2022, dernière mise à jour le 30 mai 2021.

Anonyme, *Terrace Martin age, hometown, biography in Last.fm*, consulté le 9 août 2022, dernière mise à jour inconnue.

Bonnel, Emily, *Kamasi Washington Draws inspiration from Former Jazz Icons.*, in jazz.fm, Consulté le 4 octobre 2021, dernière mise à jour le 1er octobre 2022. .

Cohen, Ian, *A New Standard: Kamasi Washington's Modern Jazz Revolution* in Pitchfork.com, consulté le 21 mai 2022, dernière mise à jour inconnue.

Connor, Martin, *RAP ANALYSIS*, rapanalysis.com, consulté le 10 avril 2022, , dernière mise à jour inconnue.

Guilbault, Kristy, *Kamasi Washington Connects "Hub-Tones" To Pan-African Ideology : All Songs Considered* in NPR.org, consulté le 21 mai 2022, , dernière mise à jour inconnue.

Irwin, Demetria, *Esperanza Spalding on Creativity, Inspiration and Hip Hop*, in huffpost.com, consulté le 5 mars 2022, dernière mise à jour le 26 juin 2012.

Monson, Ingrid, *Why Jazz Still Matters ?* in amacad.org, consulté le 4 octobre 2021, dernière mise à jour le 1^{er} avril 2019.

Moore, Marcus, *Shabaka Hutchings Goes Back to the Future*, in esquire.com, consulté le 5 mars 2022, dernière mise à jour le 13 mai 2021.

Richarson, Marcus, *Kamasi Washington : Harmony of Difference EP Album Review* in Pitchfork.com, consulté le 21 mai 2022, dernière mise à jour le 1^{er} octobre 2017.

Rosen, Jody, *Kendrick Lamar Is Determined to Score Big at the Grammys* in billboard.com, consulté le 2 juin 2022, dernière mise à jour le 4 février 2016.

Torres, Roland, *Sons Of Kemet - Black To The Future : un 4e album à l'énergie lumineuse*, benzinemag.net, consulté le 5 mars 2022, dernière mise à jour le 30 juin 2021.

Entrées d'encyclopédie

Hegedorn, Catherine, "Clave", in *Grove Music Online*, 2013, consulté le 30 juillet 2022.

Schuller, Gunter, *Walking bass*, in *Grove Music Online*, 2013, consulté le 9 août 2022.

Toop, David, Cheney, Charise et Kajikawa, Loren, "Rap", in *Grove Music Online*, 2013, consulté le 4 mars 2022.

Wild, David et Kernfeld Barry, "Brandford Marsalis" in *Grove Music Online*, 2002, consulté le 05 mars 2022.

Williams, Justin, "A Tribe Called Quest", in *Grove Music Online*, 2013, consulté le 05 mars 2022.

Discographie

2Pac, *Changes*, Jive, 0522832, 1998

A Tribe Called Quest, *The Low End Theory*, Jive, 1418-2-j, 1991.

Armstrong, Louis, *Big Fat Ma And Skinny Pa*, Hot Jazz Club Of America, HC 9, 1926.

Buckshot LeFonque, *Buckshot LeFonque*, Sony Music, 476532 2, 1994.

Buckshot LeFonque, *Music Evolution*, Columbia Record, COL 4841 95 2, 1997.

Coleman, Steve et Metrics, *A tale of three cities*, RCA, 74321 24747 2, 1994.

Coltrane, John, *Giant Step*, Atlantic, SD1311, 1960.

Coltrane, John, *A Love Suprem*, Impulse!, A-77, 1965.

Davis, Miles, *Doo Bop*, Warner Bro record, 9 26238-1, 1992.

Davis, Miles, *Kind Of Blue*, Columbia, CS8163, 1959.

Dinner Party, *Dinner Party*, Sound of Crenshaw, ER566, 2020.

Dinner Party, *Dinner Party: Dessert*, Sound of Crenshaw, ER567, 2021.

Guru, *Jazzmatazz, Vol. 1*, Chrisalis Records, 7243 8 34806 2 3, 1993.

Guru, *Jazzmatazz, Vol. 2: The New Reality*, Chrisalis Records, 1995.

Guru, *Jazzmatazz, Vol. 3: Streetsoul*, Virgin Records, SA 6213, 2000.

Guru, *Jazzmatazz, Vol. 4: The Hip Hop Jazz Messenger: Back to the Future*, Grand Records, SGR007, 2007.

Jay-Z, Vol 2... *Hard Knock Life*, Northwestside Records, 74321, 1998.

Lamar, Kendrick, *To Pimp a Butterfly*, Top Dawg Entertainment, 0602547270917, 2015.

Martin, Terrace, *Pig Feet*, Sound Of Crenshaw, Single, 2020.

NAS, *Illmatic*, Columbia, CK57684, 1994.

NAS, *Street's Disciple*, Columbia, CK 92065, 2004.

Osby, Greg, *3-D Lifestyles*, Blue Note, CDP 0777 7 98635 2 5, 1993.

Roach, Max, *We insist! freedom now*, Candid, CMF 8002 1960.

Run The Jewel, *Run The jewel 3*, Run The Jewel, INC., RTJ003LP, 2017.

Russell, Richard, *everything is recorded*, XLrecording, XL883LP, 2017.

Simone, Nina, *Backlash*, Star Jazz, SJAZZ6, 1984.

Sons of Kemet, *Black to the future*, Impulse !, 00602435621661, 2021.

Sons of Kemet, *Your Queen is a Reptile*, Impulse !, B0027970-01, 2018.

Sugarhill Gang, *Rapper's Delight*, Sugar Hill Records, SH-542, 1979.

The Roots, *From The Ground Up*, Talkin' Loud, 518 941-2, 1994.

Washington, Kamasi, Bruner Stephen, Bruner Ronald, Graves Cameron, *Young Jazz Giant*, Birdman Records, BMR054, 2004.

Washington, Kamasi, *The Proclamation*, auto produit, 2007.

Washington, Kamasi, *Light of the World*, auto produit, 2008.

Washington, Kamasi, *The Epic*, Brainfeeder, BFDNL050, 2015.

Washington, Kamasi, *Harmony of Difference*, Young Turks Recording, YTCD171, 2017.

Washington, Kamasi, *Becoming (Music From The Netflix Original Documentary)*, Young Turks Recording, YT230LPE, 2020.

West, Kanye, *The College Dropout*, Roc-A-Fella Records, B0002030, 2004.

Annexes

Table des annexes

1. Textes des morceaux analysés	II
A. "For Free ?"	II
B. "Thursday in Danger Room"	V
C. "The Mighty Tree"	VIII
D. "Pig Feet"	X
2. Proposition de transcription du rap de "For Free ?" par Martin Connor	XIII
3. Retranscription du "Singins-speech Spectrum" de Martin Connor	XV

1. Textes des morceaux analysés

A. "For Free ?"

[Intro : Darlene Tibbs]

Fuck you, motherfucker, you a ho-ass nigga
I don't know why you trying to go big, nigga, you ain't shit
Walking around like you God's gift to Earth, nigga, you ain't shit
You ain't even buy me no outfit for the Fourth
I need that Brazilian, wavy, twenty-eight inch, you playin'
I shouldn't be fuckin' with you anyway
I need a baller-ass, boss-ass nigga
You's a off-brand-ass nigga, everybody know it
Your homies know it, everybody fuckin' know
Fuck you, nigga, don't call me no more
You won't know, you gonna lose on a good bitch
My other nigga is on, you off
What the fuck is really going on?

[Couplet: Kendrick Lamar]

This dick ain't free

You lookin' at me like it ain't a receipt
Like I never made ends meet
Eating your leftovers and raw meat

This dick ain't free

Livin' in captivity raised my cap salary
Celery, tellin' me green is all I need
Evidently, all I seen was Spam and raw sardines

This dick ain't free,

I mean, baby
You really think we could make a baby named Mercedes
Without a Mercedes Benz and twenty-four-inch rims
Five percent tint, and air conditioning vents ?
Hell fuckin' naw,
this dick ain't free

I need forty acres and a mule
Not a forty ounce and a pitbull

Bullshit, matador, matador

Had the door knockin', let 'em in, who's that ?
Genital's best friend,
this dick ain't free

Pity the fool that made the pretty in you prosper
Titty juice and pussy lips kept me obnoxious
Kept me up watchin' pornos in poverty ; apology ? No

Watch you politic with people less fortunate, like myself
Every dog has its day, now doggy style shall help

This dick ain't free

Matter of fact, it need interest
Matter of fact, it's nine inches

Matter of fact, see our friendship based on business
Pension, more pension, you're pinchin' my percents
It's been relentless, fuck forgiveness, fuck your feelings
Fuck your sources, all distortion, if you fuck it's more abortion

More divorce courts and portion

My check with less endorsement left me dormant

Dusted, doomed, disgusted, forced with
Fuck you think is in more shit?

Porcelain pipes pressure, bust 'em twice

Choice is devastated, decapitated the horseman

Oh America, you bad bitch, I picked cotton and made you rich

Now my dick ain't free

[Outro: Darlene Tibbs]

I'ma get my Uncle Sam to fuck you up
You ain't no king

B. "Thursday in the Danger Room"

[Couplet 1: EI-P]

Right for a right, wrong for a wrong
This is clearly not life's design
Figure out quickly that nothing gets answered
When you ask the universe why
Life is a journey, to live is to worry
To love is to lose your damn mind
But living's a blessing so I am not stressing
'Cause some of my friends ain't survived
Death's a release but a much bigger beast
Is a living on limited time
Like how do you look in the eyes of a friend
And not cry when you know that they're dying?
How do you feel 'bout yourself when you know that
Sometimes you had wished they were gone?
Not because you didn't love 'em
But just because you felt too weak to be strong

You couldn't bear to see someone
Who prided themselves on the strength to feel weak
The cruelty of randomness, holding for ransom
Their life and their fate and their dreams
You see that they're fighting and know that they're losing
But still you make jokes and you laugh
'Cause you know despite all the sadness
That you better get the good times while they last
Now every new word that they speak
You are already feeling like it's in the past

And when they are gone you just try to move on
Cause the memory's hurting too bad

Grown up so much and I wonder
Who you'd've become if you stuck for a while
Just know that I love you, good friend
Ain't forget you, and when I remember I smile

[Chorus: EI-P, (Killer Mike)]

And I guess I'd say I'll see you soon (I'll see you soon)
But the truth is that I see you now (I see you now)
Still talk to you like you're around (like you're around)
And I guess I say you left too soon (you left too soon)
But the truth is that you never left (you never left)
'Cause I never let myself forget (myself forget, woo)

[Couplet 2: Killer Mike]

An eye for an eye, and a tooth for the tooth
Will leave us all mumbling and blind

So we stumble blind through depths of the dark
Looking for something divine
Life is a journey, to live is to suffer
And I have been suffering through mine
But living's a blessing, so I ain't no stressing
'Cause some of my niggas ain't 'round

And he got no drama, but his baby mama
Is still on my line and she cryin'
I searched for the words to give her some comfort
For her soul and spirit and mind
I tell her that it'll be fine
But deep down I know that I'm lying
The family came, took rings and his chains
The bank took the house and the rides
The only thing left was his child
And she had his smile and his eyes
So much to the soul, when the grandmama kept her

She'd look at her sometime and cry
The very next day she cried
And day after day, she cried
Then called baby mama and told her
"I'm sorry, can't keep her no more, I have tried"
No killer was captured, but I know he listening
So, I'd like to tell you in song
The streets was a jungle, I pray that you made it
I hope that you righted your wrongs

I hope that you learn, I hope that you changed
So your mama won't know this pain
So my homie's name will mean something more
Than a nigga got killed for a chain
[Chorus: EI-P, (Killer Mike)]
And I guess I'd say I'll see you soon
But the truth is that I see you now (I see you now)
Still talk to you like you're around (like you're around) aye! (woo)
And I guess I say you left too soon (you left too soon)
But the truth is that you never left (you never left)
'Cause I never let myself forget (myself forget)

C. "The Mighty Tree"

Feet don't fail me now
Embarking on a journey
My roots know where I'm from

I wanna chauffeur
When it's cold, I wanna show furs
I want a chain so thick it's hangin' off my shoulders
I want veneers on my molars (Yeah)
Tony Motolla, I learned 'bout him from The Fugees (Word)
Both my label owners black
Rappin' in a kufi still won't get you money (True)
Or recognition, so it's still sacrificial
Lookin' at the streets, and there's still too many Bishop's (Too many)
But do we even care about these issues?
Yes, we do
Seein' more necks stickin' out
And they ain't even geese
Revolt Black News is the one that I tune to (Yeah)
I can't spell impossible (I can't)
I'm Tom Cruise
I just hit Em impossible
Me and air juju (Yeah)
My new growth won't ever relax
I'm learnin' alchemy
Low vibrations messing with my allergies
Rappin' on saxes got me in Saks 5th
Payin' taxes got me thinkin' 'bout biz like Nips (Come on)
When my leaves fall off my branches
Heathens fall to thy knees (Heathens fall
I'm at the gun range learning how the bullets bust (Bust)
Hate got us by the balls, squeeze these

Gotta pay your dues, love
April in the summer
I been crying like a muhfuck
Gotta save yourself
Dodge the devil like it's double dutch
Feet don't fail me
Took the stairs on my level up
I ran the whole journey in some ankle cuffs

Feet don't fail me now
Embarkin' on a journey
My roots know where I'm from (My roots from the DNA of kings)
Descendants of a mighty tree

Back at ya inside the Dinner Party
You know what time it is
When we play non stop music
The Dinner Party baby, gimme some more of that shit!

D. "Pig Feet"

[Intro: Britney Thomas]

They shot him
They shot him, they shot him
Oh my God, he didn't even have a gun
Oh my God, he didn't have a gun
He didn't have a, oh God
He didn't have a gun

[Couplet 1: Denzel Curry]

Helicopters over my balcony
If the police can't harass, they wanna smoke every ounce of me
Breath is alchemy, see how the life converted

You tell me life's a female dog, well I'm perverted

Go to jail and get murdered
Murder was the case they gave us
Manipulate the system so the prison could save us, ayy
Nothin' can save us

Foot Locker, liquor stores, undercover bringin' hordes
Ten years plus four, little kids die at war
Mama wants me baptized, swimmin' in this blood shore
Shut down schools to open drugs and gun stores

I see the floor, gotta flourish
When I'm readin' my horoscope, the vision is horrid
But you be soarin', stay woke
Rather die rich than stay broke
I was starin' though my rearview in my pitch-black locs
My notes reappear, disappear, shit is wicked here
Tragedy all over the screen like William Shakespeare plays

Disease, the grade, increase grenades

Disease, the AIDS, I seize today

Like Wade, I fade away

I pray today, 'cause life is crazy

JAY-Z, a school for hard knocks

They want us crucified with stones and hard rocks

[Interlude: G Perico, *Britney Thomas* & Daylyt]

Ayy, bitch, calm down, what the fuck happened? (*Oh no*)

Stop fuckin' screamin', what happened? (*Oh God, they shot him*)

They killed the homie? (*They shot him, the fuckin' police shot him*)

The police? (*Oh my God*)

The police killed him? (*Oh no, no*)

They just killed the homie, cuz (*Oh my God*)

Ayy, cuz, swing that car around, cuz, bring that chopper (*The fucking police*)

We finna kill these motherfuckers, nigga (**Uh**)

[Couplet 2: Daylyt]

See, all we are VR'd, sleep in a snooze

Peeking at deacons keepin' the rules

Creepin' in rooms

Sheet sneakin' cheeks for the doom, cats kiddin' me

Little cats killed literally

How these cats talk bigotry?

Like an Avatar forest, the machine talk, Jarvis

Whatever they hand you, it'll be y'all risk

Your hand stuck in the cookie jar, hold on to the sweet shit, beef shit

Green jackets, the old cats, feel the heat cliff, eclipse

Blacks cover the white light, cats stuck in the twilight

Why, Lyt? See, the wise life stuck in hindsight

Sign bright, read, catch up, it's monumental, don't mind your men

Mind you, what's in my mind intertwined you, men sign you in

Don't get no autograph from Patrick

Just collapsed shit

But don't run from Cleopatra

Perhaps you sleep and your mattress weak

Stuck like a statue, is that you geeks?

We attack you, don't act too street

We gon' ask you is this a cop-out?

Bring the cops out, bring the pigs

You see the pigment

We depict, the indigenous people dig it

Hold on to life, we don't go for the house of reps

They done trapped us in the alphabet

Our alphas can't get out the net

'Net ballin', imaginary goal

Shot clock, what's your net worth?

Chris Webber? Mmm, deep webber? Mmm

Time out, mom's house, etymology, mortgage die route

Be lesbian, buddy, you better study

Puddy holes on this muddy road

Buddy cold

They gon' pay for takin' my brother

Nas say we need one mic and they shot the brown one

Y'all done forgot the brown one

The new white Mike

Rockin' a nightgown

It's ancient

They covered his passed with his kid blanket

Y'all sleep, y'all don't see how the image changed

'Member the times, nigga

I'm here to remind niggas we kings

2. Proposition de transcription du rap de “For Free ?” par Martin Connor

Kendrick Lamar $\text{♩} = 117.5$

3 this dick ain't free

Rap. 3 you loo-king at me like it ain't a re-ceipt like i ne-ver made ends meet eat-ing your left o-vers and raw meat

Rap. 5 this dick ain't free li-ving in cap-ti-vi-ty raised my cap sal-a-ry cel-e-ry tel

Rap. 7 -ling me green is all i need ev-l-dent-ly all i seen was spam and raw sar-dines this dick ain't free

Rap. 10 i mean ba-by you real-ly think we could make a baby named mer-ce-des with-out a mer-ce-des benzor twenty

Rap. 12 four-inch rims five-per-cent tint with air con-di-tio-ning vents hell fuck-in naw this

Rap. 14 dick ain't free i need for-ty a-ces and a mule not a for-ty ounce and a pit-bull bull -


Rap. 16 - shit ma-ta-dor ma-ta-dor had the door knock-in let em in who's that gen-i-tals' best friend


Rap. 18 this dick ain't free pi-ty the fool that made the pre-ty in you pros-per

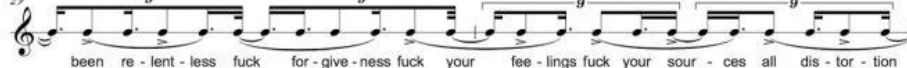
Rap. 20 ti-ty juice and pu-ssy lips kept me ob-nox-ious kept me up watch-ing porn-os and pov-er-ty a-pol-o-


Rap. 22 - gy no watch you pol-i-tic with peo-ple less for-tu-nate like my self ev-ery dog has his day now

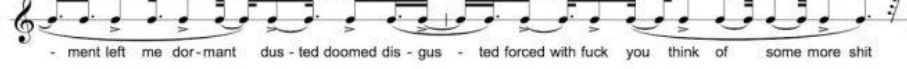
2

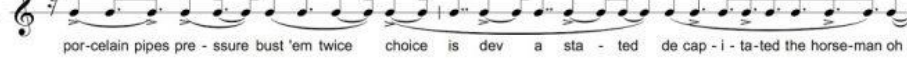
Rap.  24
 dog-gy-style shall help this dick ain't free mat-ter fact it need in-terest mat-ter fact it's nine in-ches

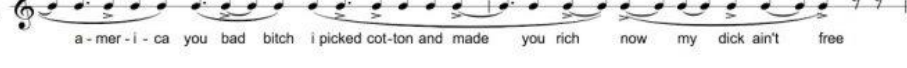
Rap.  27
 mat-ter fact see our friend-ship based on bus-iness pen - sion more pen - sion you're pin - ching my con - sen sus

Rap.  29
 been re - lent - less fuck for - give - ness fuck your fee - lings fuck your sour - ces all dis - tor - tion

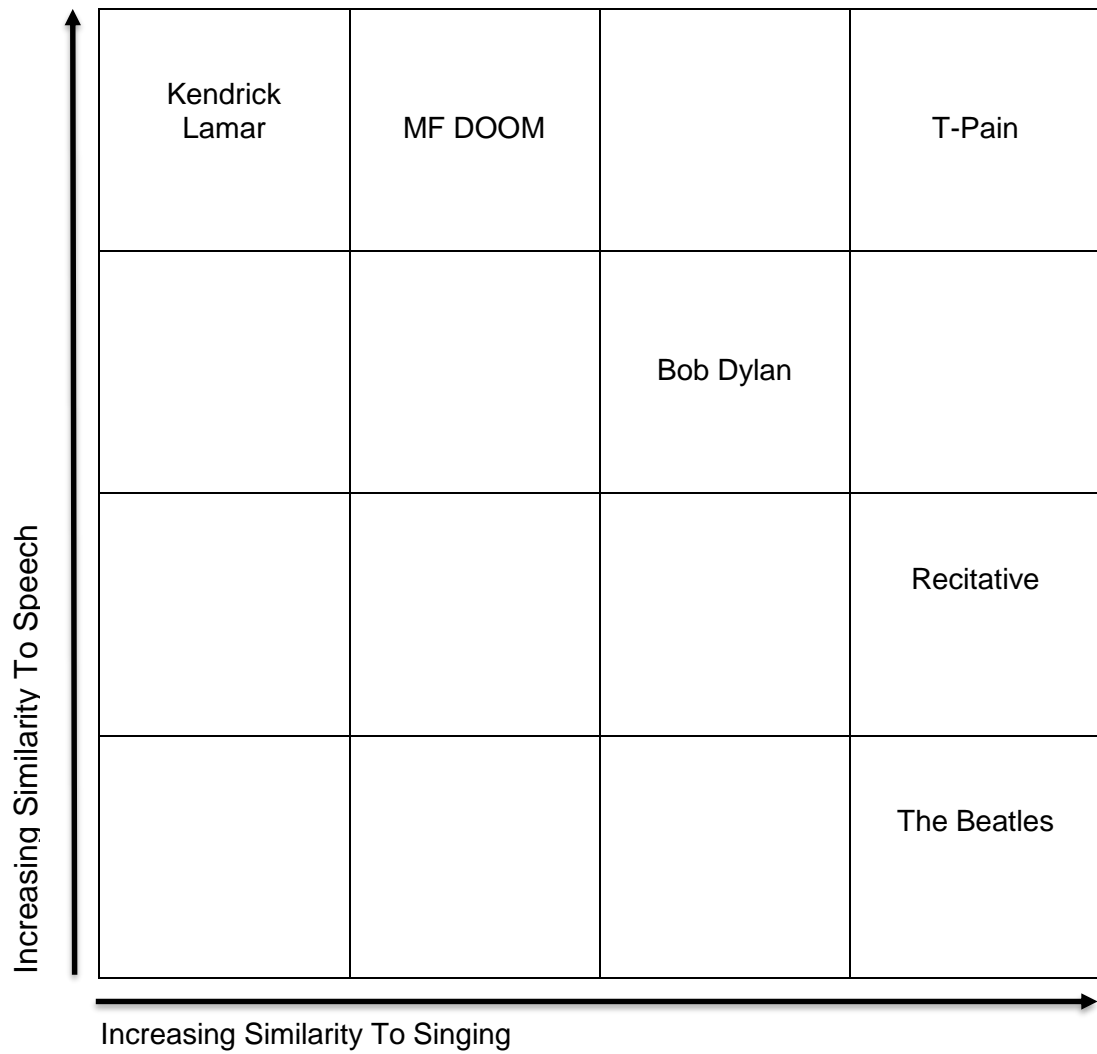
Rap.  31
 if you fuck it's more a bor - tion more di vorce courts and por - tion my check with less en - dorse

Rap.  33
 - ment left me dor - mant dus - ted doomed dis - gus - ted forced with fuck you think of some more shit

Rap.  35
 por - celain pipes pre - ssure bust 'em twice choice is dev a sta - ted de cap - i - ta - ted the horse - man oh

Rap.  37
 a - mer - i - ca you bad bitch i picked cot - ton and made you rich now my dick ain't free

3. Retranscription du “Singing-speech Spectrum” de Martin Connor¹⁶¹



¹⁶¹ Connor, Martin, *The musical artistry of rap...* p. 92.