

**VOLUME!**

## **Volume !**

La revue des musiques populaires

**10 : 2 | 2014**

**Composer avec le monde**

---

## **Attention, une musique peut en cacher une autre**

L'appropriation, A et  $\Omega$  de la création

*Beware, a Music Can Hide Another. Appropriation, A &  $\Omega$  of Creation*

**Denis-Constant Martin**

---



### **Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/volume/3993>

DOI : [10.4000/volume.3993](https://doi.org/10.4000/volume.3993)

ISSN : 1950-568X

### **Édition imprimée**

Date de publication : 10 juin 2014

Pagination : 47-67

ISBN : 978-2-913169-35-7

ISSN : 1634-5495

### **Référence électronique**

Denis-Constant Martin, « Attention, une musique peut en cacher une autre », *Volume !* [En ligne], 10 : 2 | 2014, mis en ligne le 30 juin 2016, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/volume/3993> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.3993>

---

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

# Attention, une musique peut en cacher une autre

## L'appropriation, A et $\Omega$ de la création

par

Denis-Constant Martin

LAM, Sciences Po Bordeaux, Université de Bordeaux

**Résumé :** « Appropriation » est devenu un terme courant dans les écrits sur la musique, il désigne en général toutes sortes de copies, d'emprunts ou de recyclages qui aboutissent à constituer une pièce musicale en utilisant des éléments préexistants. Omniprésente dans la pratique des compositeurs de musique écrite européenne, elle apparaît comme l'un des mécanismes essentiels de l'élaboration des musiques dites « actuelles » (rap, techno, « musiques du monde ») mais se rencontre également dans bien d'autres genres. L'universalité de l'appropriation incite à aller au-delà du constat de son utilisation pour étudier plus précisément les procédures qui la gouvernent, les significations qu'elle revêt et les implications qu'elle peut entraîner pour, enfin, s'interroger sur les rapports qu'elle entretient avec la création. Dans le cadre de rapports de pouvoirs et d'inégalité, qui ont été traduits dans un droit occidentalocentriste, l'appropriation apparaît aux deux bouts de la chaîne de créativité et révèle des dimensions méconnues des relations de pouvoir.

**Mots-clés :** *Appropriation – Création – Créativité – Droit de propriété – Relations de pouvoir*

**Abstract:** Appropriation is now ubiquitous in writings about music. It encapsulates all kinds of copies, borrowing and reuses of pre-existing material which contribute to the elaboration of a musical piece. Widely used by Western composers, it is an indispensable tool for musicians operating in the fields of techno, rap, and “world music”, but can also be found in many other genres of music. The universality of appropriation demands that its analysis be extended to the study of the ways it proceeds, the significations it is endowed with, and their implications, in order to grasp more clearly the relationship it entertains with creation. Within a framework of power relationships and inequalities, which transpire in Western centred legal texts, appropriation can be located at the beginning and at the end of musical creative processes and reveals unsuspected dimensions of power relationships.

**Keywords:** *Appropriation – Creation – Creativity – Property rights – Power relations*

« **Appropriation** » est devenu un terme courant dans les écrits sur la musique, il désigne en général toutes sortes de copies, d'emprunts ou de recyclages qui aboutissent à constituer une pièce musicale en utilisant des éléments préexistants. Omniprésente dans la pratique des compositeurs de musique écrite européenne, elle apparaît comme l'un des mécanismes essentiels de l'élaboration des musiques dites « actuelles » (rap, techno, « musiques du monde ») mais se rencontre également dans bien d'autres genres, qu'il s'agisse de musique urbaine africaine ou de musique populaire indienne. L'universalité de l'appropriation incite à aller au-delà du constat de son utilisation pour étudier plus précisément les procédures qui la gouvernent, les significations qu'elle revêt et les implications qu'elle peut entraîner pour, enfin, s'interroger sur les rapports qu'elle entretient avec la création.

### Appropriation universelle

L'éclosion, dans le domaine des arts plastiques, d'une école baptisée *Appropriation Art* a conduit à des formes de théorisation de l'appropriation nourries de débats suscités par des démarches qui vont de la reproduction à l'identique à l'actualisation des *ready-mades* ou des collages, en passant par une multitude de positions intermédiaires. L'« Art d'appropriation » désigne ici une époque circonscrite (la fin des années 1970 et les années 1980), un lieu (New York), certaines galeries influentes et un groupe d'artistes; il est considéré comme « [...] le langage même du débat postmoderniste » (Evans,

2009 : 14). Mais l'intérêt pour ce qui fut un mouvement diversifié plus qu'une école homogène, s'il a contribué à mettre en relief le mot appropriation, ne doit pas cacher que l'acte a toujours été au cœur des manifestations culturelles de l'humanité et qu'il ne concerne pas seulement des œuvres isolées mais, plus généralement, des pratiques ou des produits provenant de groupes sociaux. Si l'on prend comme point de départ le constat fait par Jean-Loup Amselle d'un « métissage originel » et son analyse de l'infinité des « branchements », il faut reconnaître avec lui que la construction des cultures, que la configuration des identités se sont toujours effectuées grâce à l'utilisation d'éléments provenant de sociétés considérées à un moment donné comme « différentes » (Amselle, 2001). Il faut toutefois souligner que l'appropriation n'est jamais un phénomène unilatéral mais qu'il s'agit d'une relation multidimensionnelle qui implique plusieurs agents (celui qui s'approprie et ceux dont le « bien » est approprié) et influe sur leur mode d'être comme sur leur pouvoir d'innovation (Ziff & Rao, 1997). L'appropriation apparaît alors comme une modalité des transferts culturels qui s'enclenchent dès que des individus ou des groupes d'origines différentes sont mis en présence, quelle que soit la nature de leurs rapports, même lorsqu'ils se nouent dans la plus grande des inégalités ou dans la pire des violences (colonisation, esclavage) (Gruzinski, 1996, 1999; Turgeon, 1996, 2003). Dans cette perspective, elle opère au sein du cadre global de l'acculturation telle que l'a définie Roger Bastide : un ensemble de « processus qui se produisent lorsque deux cultures se trouvent en contact et agissent et réagissent l'une

Attention, une musique peut en cacher une autre

sur l'autre » (Bastide, 1998), ensemble de processus qui sont nécessairement transformateurs pour toutes les cultures en contact et engagent des dynamiques de création. Serge Gruzinski, par exemple, décrit en détail comment, en Nouvelle Espagne (Mexique) dès les premiers temps de la colonisation, les Aztèques subjugués passèrent sans hiatus de la copie conforme des modèles européens à l'invention et comment leurs créations influencèrent ensuite le maniérisme et le grotesque européens (Gruzinski, 1996, 1999).

La relation d'appropriation ne dépend plus aujourd'hui de la coprésence des personnes qui y participent. Les techniques modernes de communication, depuis l'invention de machines permettant l'enregistrement des sons puis des images – précédée dès le xv<sup>e</sup> siècle de la mise au point de la gravure et de l'impression sur papier qui favorisèrent la circulation de modèles plastiques à travers toute l'Europe – font que l'appropriation peut s'effectuer à distance et qu'elle peut concerner des représentations d'esthétiques d'ailleurs aussi bien que des produits en provenant effectivement. Bennetta Jules-Rosette montre ainsi que l'art touristique africain constitue un système complexe de communication/interaction dans lequel les sculpteurs cherchent à satisfaire ce qu'il pensent être les attentes des acheteurs touristes en termes d'art africain et contribuent ainsi à façonner les représentations que ces derniers se font de cet art (Jules-Rosette, 1984 : 19) ; de ce jeu de miroirs émerge une esthétique de l'échange symbolique (*id.* : 220) qui n'est pas sans éclairer l'adaptation de certains musiciens au marché de la *World Music*.

### Appropriation musicale

À la notion anthropologique de « métissage originel » répond en musique la proposition qu'avance Jean-Jacques Nattiez (à partir des travaux de Jean Molino) de considérer la musique comme un « mixte impur », conception qui invalide toute notion de « pureté » ou d'« authenticité » musicales (Nattiez, 2009a : 55). Cette impureté primordiale résulte du fonctionnement au sein de toutes les sociétés humaines de ce que Georges Balandier a analysé comme une dialectique des dynamiques de l'intérieur et des dynamiques de l'extérieur (Balandier, 1951, 1971). En ce qui concerne la musique, les premières résultent de l'impact sur les activités musicales des mutations morales, sociales, économiques, politiques que connaît la société, à quoi il faut impérativement ajouter les recherches esthétiques qui ne sont pas à l'abri de leur influences mais possèdent une autonomie propre ; les secondes, du poids des contraintes extérieures (notamment commerciales lorsque la musique apparaît comme un produit sur un marché), de l'influence des représentations des musiques d'ailleurs (dépréciation ou infériorisation des musiques locales ; exotisme entraînant la fascination pour l'étranger ou l'idée qu'on s'en fait ; etc.) et des choix d'emprunts effectués par les musiciens dans le cadre de ces contraintes. On peut donc définir l'appropriation musicale comme l'adoption, sous l'effet de pressions extérieures ou de choix (les deux ne pouvant être dissociés), de traits musicaux, de genres, de styles ou d'éléments de genre et de style considérés comme appartenant à des univers musicaux différents de celui de l'« emprunteur »<sup>1</sup>.

Ce phénomène est, on l'a vu, universel. En Europe, il s'enracine, par exemple, dans le *trobar* des troubadours de langue d'oc pour qui l'idée de « trouver » mêlait dans l'œuvre de création le réemploi de ce qu'ils « trouvaient » et la « trouvaille » résultant de l'invention, d'où la multiplication de variantes des mêmes pièces selon un mode de composition<sup>2</sup> par addition (Thomas, 1998 : 36-38). À partir de là, ceux qui s'imposèrent ensuite comme « compositeurs », de Johann Sebastian Bach<sup>3</sup> et Georg Friedrich Haendel jusqu'aux « contemporains », ne cessèrent de puiser aux fonds populaires ou de prendre chez leurs prédécesseurs et collègues (*ibid.* : 39-49). Pour appréhender la mesure de l'universalité de l'appropriation musicale et envisager l'ensemble de ses effets, J. Peter Burkholder s'est efforcé de constituer l'utilisation de musiques préexistantes en champ d'étude autonome. Dans ce cadre, sont pris en compte : les types de procédure d'emprunt (dont il montre la multiplicité chez Charles Ives), les significations des emprunts et les interrelations entre les différents types d'emprunt; il propose une esquisse de typologie et une chronologie des emprunts musicaux, toutes deux fort utiles (Burkholder, 1994<sup>4</sup>). Omniprésente dans l'histoire de la musique européenne où l'on a longtemps tendu à la masquer derrière le mythe de l'inspiration singulière du compositeur, la présence de l'appropriation est indéniable dans les musiques de transmission orale aussi bien que dans les musiques de masse que les nouvelles technologies de l'information et de la communication dotent de moyens de découverte et de collecte presque illimités (Jenkins, 1992; Ziff &

Rao, 1997) : pour leurs acteurs, « tout son fixé est susceptible d'être utilisé » (Kosmicki, 2010 : 100).

### Ce qui est approprié

Évoquer, voire mettre en évidence, l'appropriation n'est donc pas suffisant. Afin de comprendre les raisons et les effets de cette pratique, il faut, comme le conseille J. Peter Burkholder, se pencher sur ses différentes dimensions et commencer par s'intéresser aux procédures qui la mettent en œuvre. L'appropriation peut porter sur des styles ou des genres pris en tant que tels : les *Suites françaises* ou les *Suites anglaises*, comme peut-être encore plus explicitement le *Concerto dans le goût Italien* de Bach se réfèrent à des styles. L'appropriation consiste en l'utilisation de certains traits aisément identifiables par l'auditeur et supposés représenter ces styles. On retrouve la même approche évocative dans les emprunts aux musiques afro-américaines des États-Unis faits par Claude Debussy ou Igor Stravinski. La fascination exercée par la « contre-modernité » (Balandier, 1968; Gilroy, 1993) associée aux musiques cubaines conduisit similairement à leur appropriation par des musiciens africains, au Congo belge comme au Sénégal (Shain, 2002), quand ceux du Ghana et du Nigéria la percevaient plutôt dans le calypso trinitadien (Collins, 1989). Cette appropriation « large » entraîne inévitablement des appropriations plus limitées. Celles de mélodies, chez le Béla Bartók qui travaille à partir de chants populaires hongrois et slovaques, le Leoš Janáček qui arrange des chansons moraves ou le Richard Wagner qui introduit dans le solo de cor anglais

Attention, une musique peut en cacher une autre

du prélude du troisième acte de *Tristan et Isolde* un air de gondolier vénitien (Nattiez, 1997). Chez les compositeurs indiens de musique populaire, qu'ils œuvrent pour Bollywood ou qu'ils produisent des chansons, l'utilisation et le mélange d'airs préexistants sont des pratiques parfaitement ordinaires (Guillebaud, 2010). Mais souvent, l'appropriation porte de manière plus limitée encore sur des traits caractéristiques de pièces ou emblématiques de genres qui sont retenus pour leur valeur et leur utilité sonores mais aussi très fréquemment pour leurs qualités symboliques. C'est ainsi que l'utilisation continue ou passagère du rythme *ghoema* intervient en Afrique du Sud pour signifier Le Cap et sa culture mélangée : dans la musique composée dite d'« art », dans le jazz, dans le rap, bref dans toutes les formes d'expressions musicales (Martin, 2013). De même, certains types de vocalité ou de techniques d'ornementation renvoient au Monde arabe ou à l'Orient et des formules rythmiques, à la Jamaïque du reggae. L'emprunt de trait peut être multiplié au sein d'une même pièce et devenir un élément essentiel de la combinatoire qui préside à son élaboration. C'est le cas dans le courant « synthétique » de la *World Music* (Arom & Martin, 2006) et dans la techno où l'échantillonnage (*sampling*) permet de citer de manière à ce que la source soit reconnue ou de produire un effet spécifique qui participe à la construction du timbre (Kosmicki, 2010). Cette pratique est également répandue dans des situations où l'on ne peut recourir aux mêmes technologies que pour la techno, le rap ou la *World Music*; au gré de ce qu'ils entendent, en direct ou grâce à l'enregistrement, les musiciens mémo-

risent alors des stocks de motifs pour les assembler selon les nécessités du moment et leur imagination (Mallet & Samson, 2010).

Ces divers exemples soulignent l'importance des médiations techniques dans les processus d'appropriation : celle-ci ne peut opérer de la même manière selon que les musiciens se trouvent dans un environnement où la coprésence est la condition indispensable de l'échange<sup>5</sup> et dans un monde tramé par les relations virtuelles que permettent l'enregistrement et la communication via l'internet. Peter Manuel a montré comment la diffusion des cassettes bouleversa l'organisation de la scène musicale indienne (Manuel, 1993); Steven Feld et Annemette Kierkegaard, que sans la schizophonie mise en évidence par R. Murray Schaffer (la séparation des sons des conditions où ils sont originellement produits), bien des musiques « actuelles » n'auraient pu être conçues (Feld & Kierkegaard, 2010). Dans toutes ces pratiques, on perçoit que l'appropriation n'est jamais un simple procédé formel mais qu'elle implique presque toujours des opérations symboliques sur lesquelles il faudra revenir.

### Le contexte de l'appropriation

Dans l'immédiat, les références à l'esclavage, à la colonisation, comme au travail de sape des oligopoles de l'industrie musicale rendu possible par les cassettes ou encore à la réorganisation du marché de la musique impulsée par l'internet indiquent clairement que les médiations techniques par lesquelles opère l'appropriation ne sont jamais

neutres du point de vue du pouvoir. Lorsque Bach empruntait à ses collègues compositeurs, d'une part il ne le concevait pas en termes d'« appropriation », de l'autre il le faisait, pour ainsi dire, d'égal à égal. Lorsqu'auparavant, les Jésuites avaient commencé d'enseigner la musique aux Indiens, ils avaient établi dans leurs « réductions » un rapport de pouvoir qui imposait la « civilisation » chrétienne européenne comme supérieure; tout comme, de manière plus brutale, les planteurs des Amériques et des Antilles face à leurs esclaves. Dans ce cadre, l'acquisition par les élèves musiciens amérindiens et par les esclaves d'origine africaine des fondements de divers types de musiques européennes allait entraîner un jeu sur les symboles de la supériorité qui combinerait l'intériorisation de la précéllence européenne et la conscience qu'il était possible d'utiliser ce qui exprimait symboliquement cette supériorité, la musique notamment, pour la combattre et proclamer l'humanité des opprimés.

La relation d'appropriation est le plus souvent d'inégalité. Bach était sans doute, bien qu'il fut son cadet, considéré comme l'égal de Buxtehude; les rapports des DJs de la techno sont, toutes choses égales par ailleurs, équivalents. Mais, pour l'essentiel, l'économie mondiale de la musique qui a été établie au xx<sup>e</sup> siècle privilégie des « puissants » disposant du pouvoir de s'emparer de ce que les « faibles » ont créé, non sans que cette relation ne soit tissée de biens des ambivalences que Steven Feld souligne à juste titre :

« L'appropriation musicale chante une double partie d'une seule voix. On y entend une mélodie d'admiration, d'hommage et de respect même, qui évoque

une source fondamentale de connectivité, de créativité et d'innovation. Cette partie émerge d'un discours sur les "racines" qui insiste sur la reproduction et le développement de la "tradition". Mais cette partie est doublée d'un contrepoint de pouvoir, de contrôle et de domination qui, elle, évoque une source fondamentale de préservation des asymétries dans la propriété et la commercialisation des œuvres musicales. Appropriation signifie que la question "à qui est cette musique?" est submergée, supplantée et subvertie par l'affirmation "c'est notre musique". » (Feld, 1988 : 31 ; cité dans Seeger, 1997 : 62)

La présence opérative de ces ambivalences conduit Bruce Ziff et Pratima Rao à proposer une distinction entre des *pratiques d'assimilation* contraignant des minorités à adopter les formes culturelles des groupes dominants et des *pratiques d'appropriation* que les groupes subordonnés développent pour critiquer ou s'opposer à l'aliénation par les dominants de leurs formes culturelles (Ziff & Rao, 1997 : 5-7).

Cette dichotomisation des rapports de pouvoir sous-jacents aux transferts culturels a le mérite de mettre en évidence l'existence de positions et de stratégies différentes mais risque de rigidifier l'opposition entre des pratiques qui sont, dans la réalité, toujours entremêlées. Il vaut probablement mieux conserver le terme appropriation pour les recouvrir dans leur complexité, tout en gardant à l'esprit que :

« le pouvoir et les relations de pouvoir peuvent être mis au centre du concept d'appropriation culturelle », car celui-ci implique « un accès différentiel aux sources du pouvoir et des conséquences pour les cultures et les formes culturelles qui sont tributaires de cet accès différentiel au pouvoir. » (Ziff & Rao, 1997 : 5)

Attention, une musique peut en cacher une autre

### L'utilisation des biens appropriés

Le point zéro de l'appropriation serait la reproduction à l'identique. Dans le domaine de la musique, celle-ci n'existe pas; même les *cover versions* de la *pop music* ne sont jamais tout à fait conformes à l'original et suggèrent que l'appropriation conduit inéluctablement à la transformation. C'est ce qu'ont souligné les analystes de *L'Appropriation Art* : la rephotographie « [...] est essentiellement l'appropriation de ce qui est déjà réel dans une image existante et une tentative pour introduire ou ajouter cette réalité dans quelque chose de plus réel, un réel virtuose, une réalité qui pourrait avoir l'air réelle mais qui ne peut pas être réelle » (Mellor, 2009 : 100). Ici la reproduction est une manipulation qui ambitionne un changement de signification. De même, la *cover version* peut avoir l'ambition d'être meilleure que la version originale, du moins de séduire davantage d'auditeurs, voire prendre une tonalité satirique; tout comme le *remake* filmique, elle ne peut se satisfaire d'être parfaitement identique. Plus largement, lorsqu'un genre ou un style sont appropriés, ils donnent naissance à des courants nouveaux, même si l'on conserve à ces derniers le nom du modèle : il en fut ainsi du « jazz français » (Martin & Roueff, 2002) et de l'*African Jazz* d'Afrique du Sud (Martin, 2008), le ska, le reggae et le rap ayant suivi à travers le monde les mêmes évolutions.

L'appropriation est souvent utilisée de manière délibérée pour produire quelque chose de nouveau. L'Inde fournit encore des exemples de pratiques qui sont très largement répandues; ses compositeurs déplacent des mélodies, les mêlent parfois; ils

effectuent des parodies<sup>6</sup> en plaçant un texte inédit sur un air préexistant (Guillebaud, 2010; Manuel, 1993 : chapitre 7). Quant aux musiciens gitans du Kosovo (et d'ailleurs), ils « [...] considèrent une pièce comme de la matière première dont ils peuvent tirer un produit nouveau qui en sera leur version personnelle. Pour façonner ce produit, ils considèrent que tous les traits de l'air original peuvent être modifiés » (Petan, 1992 : 4). En cela, ils retrouvent les musiciens de jazz pour qui l'interprétation de *standards* a toujours servi de tremplin à l'improvisation, celle-ci allant de la variation à la création de mélodies originales construites sur les accords de base du thème « interprété » (Williams, 2010), modalités qui incluent l'utilisation de formules circulant dans le monde du jazz, la reproduction de solos dont l'improvisation première a marqué les esprits<sup>7</sup>, l'imitation de styles individuels pour servir à l'édification d'une personnalité musicale différente, sinon pour se poser en témoin de la grandeur d'un musicien particulièrement révééré<sup>8</sup>. Enfin, des bribes de mélodies disparates peuvent être assemblées pour former une chanson nouvelle dont la cohérence est assurée par le rythme et les paroles, c'est ainsi que travaillent les compositeurs de *moppies* (chansons comiques) du Cap (Gaulier, 2010).

### Significations et resignifications

Il n'est pas possible de considérer l'appropriation musicale comme un simple procédé technique; si elle contribue évidemment à donner une qualité esthétique aux œuvres qui « accueillent » des emprunts ou sont à partir d'eux construites,



ceux-ci, parce qu'ils renvoient à d'autres œuvres, donc à leurs auteurs ou aux sociétés dont elles proviennent, manifestent un lien chargé de significations symboliques. L'appropriation, c'est, pour Paul Ricoeur, faire sien (« propre ») quelque chose pour affirmer ou recouvrer l'acte d'exister, pour proclamer un désir d'être (Ricoeur, 1969b : 323-325); elle indique qu'être et exister, plus encore, se comprendre, dépendent de l'Autre, de la compréhension de l'Autre (Ricoeur, 1969a : 20-21), des relations que le Soi entretient avec cet Autre qui, à la fois, est en Soi et, dans son altérité, est un autre Soi-même. Ces relations sont la source d'une capacité d'action (*agency*) car elles confèrent l'initiative au sujet, un pouvoir de changer l'objet approprié porteur de transformation du monde (Ricoeur, 1990). C'est sur la base du lien établi entre appropriation, identité et altérité, et pouvoir de transformation qu'il faut envisager les motivations et les significations de l'appropriation musicale.

Celle-ci peut, à un premier niveau, viser à donner à l'œuvre une qualité esthétique particulière, à l'améliorer. Dans un rapport d'égalité, elle consiste à s'inspirer d'un maître, d'un collègue respecté auxquels on rend ainsi hommage, procédé habituel dans la musique « savante » européenne qui traverse aussi le jazz, la techno et le rap. Dans un rapport d'inégalité, elle revêt d'autres dimensions. D'une part l'appropriation de la musique des dominants par des dominés semble témoigner de l'acceptation de sa supériorité intrinsèque mais, de l'autre, elle proclame la capacité des subalternes à faire aussi bien, sinon, mieux que les puissants dans leur domaine. C'est ce que montrèrent les amateurs *coloureds* de l'Eoan Group du Cap en

proposant des productions mémorables d'opéras italiens (Eoan History Project, 2013; Martin, 2013 : 120-128) et les mauvais garçons trinitadiens convertis en *panmen* lorsqu'ils entreprirent d'adapter pour leurs *steel bands* des pièces emblématiques du « classique » européen (Stuempfle, 1995). Cette utilisation de la « musique de l'autre » correspond dans certains cas à une forme symbolique de cannibalisme : à la saisie de ce qui représente sa puissance. On ne peut exclure cette motivation du « marronnage » (Depestre, 1980) des musiques dominantes mené par les esclaves ou les colonisés mais on la trouve aussi dans d'autres contextes : dans la Chine du deuxième siècle avant notre ère, écrit Sabine Trébinjac, « [...] étant donné la force attribuée à la musique et particulièrement à la musique militaire par les Han, il est concevable d'analyser le vol de la musique de l'ennemi pour le vaincre comme une façon de s'approprier la chance, les atouts de l'autre » (Trébinjac, 1997 : 239). Dans l'autre sens, l'utilisation par des membres des couches « supérieures » de la société de traits musicaux jugés emblématiques de la culture des sans-grades signale soit le pouvoir de mettre en « bonne » forme des expressions populaires trop « brutes » (ce que prétendirent faire en Grèce Mános Hadjidákis et Mikis Theodorakis, ou Joseph Canteloube avec les chants d'Auvergne), soit un hommage à des couches sociales (le plus souvent aux paysans, parfois à des minorités) qui, en dépit de l'oppression qu'elles subissent, sont vues comme les dépositaires d'un authentique patrimoine national (telle aurait plutôt été l'attitude de Bartók, de Janáček et de Zoltán Kodály, l'idéalisation du peuple étant souvent liée à un

Attention, une musique peut en cacher une autre

projet nationaliste). L'insertion d'éléments musicaux symbolisant des groupes asservis prend dans des périodes de tensions intenses le sens d'un manifeste politique; c'est ainsi que l'entendirent aussi bien les compositeurs sud-africains de « musique d'art » qui, comme Hans Rosenschoon, Kevin Volans, Stefans Grové et Michael Blake, utilisèrent des traits caractéristiques de musiques africaines ou *coloureds*, que les rockers blancs de Bright Blue lorsqu'ils conçurent des pièces sur le modèle du *mbaqanga* ou citèrent *Nkosi Sikelel' iAfrika* dans l'un de leurs plus grands succès, *Weeping* (Martin, 2013 : 159-160).

Ces musiciens sud-africains entendaient se distancier du monde social dans lequel ils évoluaient. De fait, l'emprunt aux répertoires de groupes perçus comme différents sert souvent à opérer une rupture, plus ou moins profonde, avec les « traditions » de celui auquel on appartient. Lorsque les jeunes urbains d'Afrique voulurent signifier leur « modernité », leur volonté de ne plus se soumettre aux règles gouvernant les villages, ils s'emparèrent aussi bien de la chanson métropolitaine que des musiques antillaises pour inventer des genres qui les distinguaient clairement de leurs compatriotes ruraux (Shain, 2002; White, 2008). Aux États-Unis, les jeunes blancs qui se consacrèrent très tôt au jazz, comme Bix Beiderbecke, ou réinterprétèrent le *rhythm and blues* noir, comme Elvis Presley, marquèrent d'une autre manière des différences avec leur milieu natal et les normes culturelles qui y prévalaient.

Dans tous ces cas, ce qui est en jeu est la configuration et l'expression d'une identité. La musique joue un rôle insigne dans ces processus (Martin,

2012) et, précise Nathalie Fernando, « la question identitaire est donc au cœur des emprunts interethniques. Les caractéristiques de la musique de l'Autre peuvent alors apparaître comme un potentiel constitutif pour la construction de sa propre identité. On pourrait même avancer que le principal enjeu qui sous-tend ces “transits culturels” est la préservation – et/ou l'affirmation – de la différence identitaire qui prévaut entre les cultures » (Fernando, 2007 : 59). L'appropriation musicale signale des identifications qui sont constitutives de la construction identitaire. C'est ainsi un jeu sur la même et la différence que fait entendre la musique : à la fois recherche de l'effacement de la différence avec l'Autre à qui l'on s'identifie et création ou accentuation d'une différence avec encore d'autres groupes, d'appartenance ou non. Ce jeu est l'une des formes que prend la capacité d'action que Paul Ricœur attribue à l'appropriation et entraîne nécessairement, avec des modifications formelles, des transformations des significations symboliquement construites autour de la musique, ce que Peter Manuel dénomme « resignification » :

« Sur un plan strictement musical, l'appropriation peut entraîner la transformation, même subtile, des styles acquis, de la même manière que l'imitation compétente est le prélude au syncrétisme créatif et à des évolutions ultérieures. Plus important encore, toutefois, l'appropriation est un processus socio-musical qui implique la resignification du langage emprunté de manière à ce qu'il serve de symbole à une nouvelle identité sociale. » (Manuel, 1994 : 274)

Ces métamorphoses se produisent en chaîne lorsque des pièces ou des styles circulent de groupes à d'autres, parfois en des allers et retours surprenants, tels ceux qu'a magistralement retracés

Christopher Waterman en suivant les itinéraires entrecroisés de la chanson étatsunienne *Corrine Corrina* (Waterman, 2000).

Par voie de modifications formelles et de resignifications, l'appropriation manifeste donc un pouvoir sur le monde qui possède un potentiel transformateur et, du point de vue des groupes subalternes, une vocation émancipatrice. L'effort pour exister et le désir d'être qu'y perçoit Paul Ricoeur débouchent inévitablement, en situation d'inégalité et d'injustice, sur une volonté de redressement et de libération. Cette perspective rejoint celle qu'avait déjà tracée le marxisme en liant appropriation des moyens de production et affranchissement de l'aliénation dans la visée de la restauration d'une humanité déniée ou maltraitée (Cotten, 1982). Ce que Perla Serfaty-Garzon résume en écrivant :

« L'objectif de ce type de possession est précisément de rendre propre quelque chose, c'est-à-dire de l'adapter à soi et, ainsi, de transformer cette chose en un support de l'expression de soi. L'appropriation est ainsi à la fois une saisie de l'objet et une dynamique d'action sur le monde matériel et social dans une intention de construction du sujet. » (Serfaty-Garzon, 2003 : 27)

Les exemples du potentiel émancipateur de l'appropriation musicale sont innombrables, l'un des plus éclatants étant le répertoire des chants religieux afro-américains où furent remodelées les hymnes protestantes européennes en y introduisant une conception du salut qui reprenait certains éléments du dogme chrétien des dominants mais les réorientait pour en accentuer la thématique libératrice; leur potentiel émancipateur se trouva pleinement actualisé lorsque ces *spirituals*, outre

leur fonction religieuse, servirent d'instrument de communication lors d'évasion des plantations esclavagistes, avant de fournir un modèle aux pièces chantées par les militants du Mouvement pour les droits civiques (Martin, 1998).

### Restrictions à l'appropriation

Pendant longtemps, l'appropriation, dans quelque sens qu'elle opérât, s'exerça sans entraves. L'application de la notion de droit d'auteur à la musique, et la multiplication des droits adjacents, en font aujourd'hui un objet de débats et de controverses juridiques, situation que résume méthodiquement Anthony Seeger :

« Les lois sur le copyright appliquées aujourd'hui reposent sur plusieurs présupposés culturels, dont quatre sont au centre des problèmes auxquels doivent faire face les ethnomusicologues. En premier lieu, ces lois sont construites sur le concept de créativité individuelle – les individus déposent les produits de leur propre création. En second lieu, elles sont basées sur l'idée que cet individu doit recevoir compensation pour l'utilisation de ses œuvres pendant une période de temps limitée, mais qu'au-delà elles tombent dans le domaine public. Troisièmement, ces lois laissent dans le flou le statut de l'arrangement des "chansons traditionnelles". Quatrièmement, le copyright porte sur des pièces [non sur des répertoires, des styles ou des genres]. » (Seeger, 1997 : 60)

Cette situation est relativement récente : le droit d'auteur a d'abord été institué autant pour punir les individus coupables d'écrits « subversifs » (Foucault, 1994 : 799) que pour protéger leur « propriété » littéraire; il a suscité une nouvelle économie de l'écriture qui a mis fin à :

## Attention, une musique peut en cacher une autre

« [...] l'écriture en collaboration, exigée par les producteurs, les troupes ou les entrepreneurs de théâtre; le réemploi d'histoires déjà racontées, de lieux communs partagés, de formules consacrées, ou encore les continues révisions ou nombreuses continuations d'œuvres toujours ouvertes. » (Chartier, 2011 : 282-283)

L'adjonction à la loi sur la propriété littéraire d'une loi sur le copyright musical en 1831 aux États-Unis devait avoir des effets comparables (Mangolte, 2010). L'individualisation de la notion d'auteur, la singularisation de l'œuvre dans le droit, sans compter l'obligation faite pendant longtemps de déposer l'œuvre par écrit, ignoraient un très ample pan, le plus grand probablement, de la production musicale : les musiques dites « traditionnelles », de transmission orale et non écrites<sup>9</sup>, mais aussi nombre de musiques « actuelles » dans lesquelles la composition et l'exécution reposent sur un art de la combinatoire qui exige l'emprunt (Mallet & Samson, 2010; Kosmicki, 2010).

Cette incertitude juridique est la source de nombreuses polémiques portant sur le « vol » de la « culture » de populations dominées, que l'Union des écrivains du Canada caractérisait en 1992 comme : « [...] la saisie – dans une culture qui n'est pas la sienne – de la propriété intellectuelle, des expressions culturelles ou d'artefacts, d'histoire et de modes de connaissances » (Ziff & Rao 1997 : 1), définition qui s'arc-boutait encore maladroitement sur une notion essentialiste de la culture. Qu'un « riche » s'empare de l'œuvre d'un « pauvre » n'est pas mieux perçu; pourtant, les « pauvres » disent parfois y trouver avantage dans la mesure où les « riches » sont en position d'assurer à cette œuvre (pièce, style ou genre)

une grande diffusion (Guillebaud, 2010). Dans certains cas, l'argumentation juridique aboutit à la restitution des droits au compositeur initial d'une chanson; ce fut le cas pour *Mbube (Le lion est mort ce soir)* de Solomon Linda mais il y aura fallu l'intervention de médiateurs influents, la preuve de l'individualité du créateur et l'existence d'enregistrements premiers comme substituts de partition (Malan, 2000). Le cas le plus commenté fut celui de l'utilisation par le groupe Deep Forest d'enregistrements ethnomusicologiques pour la production de pièces qui engendrèrent des profits considérables sans que ni les collecteurs, ni les interprètes de leurs versions originales ne touchent le moindre centime (Feld, 1996, 2000; Zemp, 1996). Pour Sherylle Mills, cette histoire fournit un « excellent exemple de l'inquiétante vulnérabilité des musiques non occidentales dans le monde de la musique commerciale d'aujourd'hui. » (Mills, 1996 : 60). Il met en lumière les conséquences combinées de l'individualisation du créateur, de l'extension du droit de propriété aux productions artistiques et de la diffusion commerciale de ces productions à des fins de profit, conséquences qui sont évidemment d'ordre financier mais qui peuvent aussi entraîner la mise en circulation de représentations fallacieuses des sociétés dont les biens ont été appropriés, ou ce qui sera considéré localement comme une atteinte à la spiritualité de la musique (Ziff & Rao, 1997; Mills, 1996<sup>10</sup>).

Dans un monde idéal, la solution serait probablement de placer toutes les productions musicales sous le statut de « biens communs » (*common goods*) qui permettrait un retour à la circulation

sans entraves des œuvres musicales et à leur libre appropriation à des fins créatives, ce que pratiquent entre pairs la plupart des DJs de la techno<sup>11</sup>. Resterait à assurer, puisque le monde réel est structuré par des inégalités de grande ampleur, les intérêts des plus démunis. Or ni le droit existant, ni les adaptations qui en ont été faites – au Brésil, par exemple – afin de défendre la propriété des « communautés » sur leurs productions culturelles ne fournissent de solutions satisfaisantes. Ces mesures font l'objet de critiques affirmant notamment que « [...] les approches propriétaires ne bénéficient qu'aux puissants qui ont les moyens de faire respecter les restrictions, et que leur usage risquait de donner lieu à des détournements lorsque des acteurs administratifs ou privés s'approprieraient les bénéfices d'accords d'exploitation qu'ils passeraient au nom des communautés » (Aigrain, 2010 : 173). En revanche, placer les patrimoines communautaires sous un statut de « biens communs » permettrait que soit « [...] reconnu un droit des communautés à obtenir des revenus ou d'autres formes de bénéfice lorsque les usagers de ces biens communs les utilisent dans des activités économiques ou comme points de départ pour d'autres innovations », ces revenus étant placés dans un « fonds garant, initialement alimenté par les États, puis constitué par des prélèvements sur les bénéfices d'usage » (*id.* : 173). Dans l'immédiat, il semble que la mise en place de ce système relève encore de l'utopie et les acteurs – musiciens, producteurs, ethnomusicologues, archivistes – sont contraints à improviser des bricolages *ad hoc* où entrent solutions informelles (aller verser de la main à la main des

sommes résultant de l'utilisation publicitaire de musiques traditionnelles à ceux qui les ont enregistrées) et recours juridiques (comme dans le cas de *Mbube*<sup>12</sup>).

### Appropriation et création

La possibilité de pratiquer librement ou non l'appropriation modifie les cadres dans lesquels peut se déployer la création musicale. De tous temps, en tous lieux, les musiciens ont puisé aux œuvres d'autres musiciens pour inventer « leur » musique. Si avaient été appliquées en leur temps les conceptions de la propriété musicale qui prévalent aujourd'hui dans le champ des musiques commerciales, on n'imagine pas le nombre de procès auquel aurait eu à faire face Bach, sans même parler de Ives. Il y a accord général sur le fait que, que « pour parler concrètement, il n'existe pas de « création ex nihilo ». Il y a toujours quelque chose « avant le commencement », de même qu'il y a toujours quelque chose « après la fin ». En d'autres termes, tout est « en plein milieu ». » (Pope, 2005 : xv). De ce fait, « [...] les musiciens créatifs, plutôt que de produire des idées ou des concepts nouveaux, savent faire apparaître des correspondances originales entre des formes déjà existantes. Leur création ressemble souvent à de l'agencement, de la variation ou encore du bricolage » (Guillebaud, Mallet, Stoichita, 2010 : 8). Les nouvelles technologies ne font que démultiplier les possibilités de correspondances, d'agencement et de combinaison dans ce qui prend l'allure de véritables « chaînes de montage » où intervient une multiplicité d'acteurs auxquels les

Attention, une musique peut en cacher une autre

pochettes de disques ou les affiches de concerts ne donnent jamais complètement crédit (Côté, 1998 : 73-88).

La reconnaissance de l'agencement et de la combinaison d'éléments préexistants puisés à toutes sortes de sources comme fondement de la création remet en question la définition même de la notion de création : si tout n'est qu'assemblage et mélange, comment saisir l'original? Un premier élément de réponse consiste à poser la création comme dynamique, comme mouvement, c'est-à-dire comme créativité. C'est ce que propose Rob Pope pour qui : « [...] la créativité sera définie provisoirement comme la capacité de réaliser [*make*], de faire [*do*] ou de devenir quelque chose de frais et de valable, par rapport aux autres et à nous-mêmes. » (Pope, 2005 : xvi) Et il précise : « frais, parce que cela signifie plus que "nouveau" [*new*] ou "original" [*novel*] et parce que "rafraîchir" [*refreshing*] peut impliquer de rendre étrange ce qui nous est familier comme de rendre familier ce qui nous paraît étrange. » (*id.* : 17) Au-delà de formulations parfois déroutantes<sup>13</sup>, il faut retenir le lien établi entre devenir et « rafraîchir » : le rafraîchissement (rajeunissement et rénovation) du préexistant dans l'œuvre issue de la combinaison est un mode de devenir. La créativité consiste donc en un mouvement qui prolonge l'effort pour exister et le désir d'être associés par Paul Ricœur à l'appropriation. Au cœur de ce processus, la création, notamment parce qu'elle est lourde de significations symboliques, apparaît comme la marque indéniable de l'humanité, de l'exister en tant qu'humain (Cassirer, 1991).

Cette marque peut être apposée par le « rafraîchissement » d'un style ou d'un genre : l'introduction de modifications sensibles des paramètres musicaux qui ébranlent le rapport auparavant stabilisé entre ces paramètres pour en proposer un nouveau. Les histoires musicales sont pleines de ces renouvellements qu'illustrent, dans le jazz, l'irruption du be-bop au début des années 1940, puis du free jazz au début des années 1960 ou, dans la musique trinitadienne, la modernisation du calypso que chante The Mighty Sparrow en 1956, puis l'avènement du soca annoncé par Lord Shorty (Ras Shorty I). Pourtant ces modifications des paramètres préexistants, s'ils témoignent bien d'une dynamique de créativité, ne bouleversent pas radicalement leur état, ne procèdent pas à une rupture radicale. Peut-on mettre en évidence un autre aboutissement des dynamiques de créativité d'où surgirait une rupture plus nette? Réfléchissant à l'écriture, Michel Foucault suggérait qu'il fallait, dans cette perspective, identifier des auteurs – mais le raisonnement s'applique tout autant à des musiciens – pouvant être considérés comme des « instaurateurs de discursivité », parce qu'ils « n'ont pas rendu simplement possible un certain nombre d'analogies, ils ont rendu possible (et tout autant) un certain nombre de différences » (Foucault, 1994 : 805). Ce faisant, « ils ont produit quelque chose de plus : la possibilité et la règle de formation d'autres textes » (*id.* : 804). Dans le domaine musical, cette conception trouve d'innombrables illustrations : Bach, Arnold Schoenberg, Terry Riley viennent immédiatement à l'esprit; dans d'autres traditions, à défaut de singulariser des individus, l'invention du jazz, entre la fin des années 1890 et

le début des années 1920 aux États-Unis, celle du reggae en Jamaïque dans les années 1960, celle de la techno dans les années 1980, celle du *mbalax* au Sénégal dans les années 1970 sont autant de signes de rupture par rapport à un ordre musical antécédent. Ces sauts qualitatifs sont plus difficilement discernables dans le champ des musiques de transmission orale pour lesquelles on ne dispose pas d'enregistrements anciens. Kwabena Nketia, cependant, insiste sur l'importance qu'il y a à étudier les musiques africaines du point de vue de leurs mutations parce que :

« une culture musicale doit [...] être considérée comme quelque chose de dynamique, susceptible de développement et de changement sous l'effet de facteurs sociaux et musicaux ou de leur combinaison. » (Nketia, 2005 : 87)

Appliquant empiriquement ce principe, Kwasi Ampene a décrit chez les Akan du Ghana comment des individus ont lancé des innovations assimilables à des règles instaurant de nouvelles pratiques (Ampene, 2005).

À ce point du raisonnement ressurgit l'appropriation, car l'« instaurateur de discoursivité » ne peut résulter seulement de propositions faites par un individu ou un groupe d'individus, elle exige que ces propositions soient acceptées et reprises, appropriées par d'autres musiciens et par leurs auditeurs. Annonçant la « mort de l'auteur », Roland Barthes soulignait que :

« un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation ; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lec-

teur : le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture. » (Barthes, 1984 : 69)

Il suffit de remplacer « texte » par œuvre musicale, « auteur » par musicien et « lecteur » par auditeur pour saisir tout ce qu'implique cette analyse pour la musique. Créativité et création musicales apparaissent alors comme des processus dialectiques dans lesquels interviennent, d'une part, des initiateurs de changements, des instaurateurs de discoursivité et, de l'autre, des « juges » appartenant aux mondes des musiciens et des auditeurs, auxquels il convient d'ajouter les intermédiaires médiatiques qui font connaître aux seconds les œuvres des premiers. Dans cette perspective, l'analyse de la création relève d'une « approche systémique », telle celle que prône Mihaly Csikszentmihalyi :

« Ce que nous appelons créativité est un phénomène construit au fil d'une interaction entre producteurs et publics. La créativité n'est pas le produit des seuls individus, mais de systèmes sociaux qui passent des jugements sur les productions des individus. » (Csikszentmihalyi, 1999 : 313 ; cité dans : Pope, 2005 : 67)

## Appropriation et hégémonie

L'appropriation apparaît donc comme l'alpha et l'oméga de la création : comme pourvoyeuse de matériel pour l'assemblage et la combinaison en quoi consiste la composition – écrite, orale, inscrite dans des fichiers informatiques ou mixte –, elle est constitutive de toute œuvre musicale ; comme condition de la reconnaissance et de la diffusion du changement et de l'avènement de « règles de formation » d'autres œuvres, elle est

## Attention, une musique peut en cacher une autre

une exigence de la création. Aux deux bouts de la chaîne de créativité, elle transporte des significations symboliques qui mettent en jeu le Soi et l'Autre, l'identité et l'altérité et contribuent notamment à la configuration des identités. La dimension relationnelle de l'appropriation – la nécessité de la présence et de la reconnaissance de l'Autre dans la connaissance de Soi et l'affirmation du désir d'être – lui confère un potentiel d'invention et de transformation du monde. Toutefois l'actualisation de ce potentiel est toujours conditionnée par les rapports de pouvoir qui régissent le monde et qui, à l'ère du capitalisme financier, font de l'appropriation à la fois un mécanisme supplémentaire d'exploitation des ressources des subalternes, un moyen que ceux-ci ont de combattre symboliquement cette exploitation et une

modalité de l'échange entre pairs. Cette pluralité contradictoire des implications de l'appropriation en fait un enjeu dans les luttes de pouvoir, dont on trouve les traces dans l'opposition entre la rigidité capitaliste des droits de la propriété artistique et la promotion du libre-échange sur la base du statut de « biens communs ». La musique apparaît de ce fait comme un champ dans lequel se déroulent aussi des luttes de pouvoir, un domaine de l'hégémonie conçue comme un système où se mesurent, et s'imbriquent souvent dans le symbolique : entreprise de domination, consentement à la domination et opposition à la domination (Roseberry, 1994; Sayer, 1994). De ce fait, l'étude des circulations et appropriations qui animent la musique peut contribuer à révéler des dimensions méconnues de ce système.



## Bibliographie

- AIGRAIN P. (2010), « Le contexte politique et culturel des droits intellectuels », *Gradhiva*, 12, p. 159-174.
- AMPENE K. (2005), *Female Song Tradition and the Akan of Ghana. The Creative Process in Nnwonkorɔ*, Aldershot, Ashgate.
- AMSELLE J.-L. (2001), *Branchements, anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion.
- AROM S., MARTIN D.-C. (2006), « Combiner les sons pour réinventer le monde, la world music, sociologie et analyse musicale », *L'Homme* 177-178, p. 155-178.
- BALANDIER G. (1951), « La situation coloniale : approche théorique », *Cahiers internationaux de Sociologie*, 11, p. 44-79.
- (1968), « Tradition et continuité », *Cahiers internationaux de sociologie*, 44, p. 1-12.
- (1971), *Sens et puissance, les dynamiques sociales*, Paris, Presses universitaires de France.
- BARTHES R. (1984) [1968], « La mort de l'auteur », in *Le bruissement de la langue, essais critiques IV*, Paris, Le Seuil, p. 63-69.
- BASTIDE R. (1998), « Acculturation », *Encyclopaedia Universalis*, CD Rom.
- BURKHOLDER J.P. (1994), « The uses of existing music: Musical borrowing as a field », *Notes*, 50/3, p. 851-870.
- CASSIRER E. (1991), *Logiques des sciences de la culture, cinq études* (traduit de l'allemand par Jean Carro avec la collaboration de Joël Gaubert), précédé de : *Fondation critique ou fondation herméneutique des sciences de la culture?* par Joël Gaubert, Paris, Le Cerf.
- CHARTIER R. (2011), *Cardenio, entre Cervantès et Shakespeare, histoire d'une pièce perdue*, Paris, Gallimard.
- COLLINS J. (1989), « The Early History of West African Highlife Music », *Popular Music*, 8/3, p. 221-230.
- CÔTÉ G. (1998), *Processus de création et musique populaire, un exemple de métissage à la québécoise*, Paris, L'Harmattan.
- COTTEN J.-P. (1982), « Appropriation », in Labica G. & Bensussan G. (eds.), *Dictionnaire critique du marxisme*, Paris, Presses universitaires de France, p. 56-59.
- CSIKSZENTMIHALYI M. (1999), « Implications of a systems perspective for the study of creativity », in Sternberg R. (ed.), *Handbook of Creativity*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 313-335.
- DEPESTRE R. (1980), *Bonjour et adieu à la négritude*, Paris, Robert Laffont.
- EOAN HISTORY PROJECT (2013), *Eoan, Our History*, Johannesburg, Fourthwall Books.
- EVANS D. (ed.) (2009), *Appropriation*, Cambridge, The MIT Press.
- FELD S. (1988), « Notes on World Beat », *Public Culture Bulletin*, 1/1, p. 31-37.

Attention, une musique peut en cacher une autre

- (1996), « Pygmy Pop: a genealogy of schizophrenic mimesis », *Yearbook for Traditional Music*, 28, p. 1-35.
- (2000), « A sweet lullaby for world music », *Public Culture*, 12/1, p. 145-171.
- FELD S. & KIRKEGAARD A. (2010), « Entangled complexities in the prehistory of “World Music”: Poul Rovsing Olsen and Jean Jenkins encounter Brian Eno and David Byrne in the Bush of Ghosts », *Popular Musicology on line*, <http://www.popular-musicology-online.com/issues/04/feld.html> [26/04/2011].
- FERNANDO N. (2007), « La construction paramétrique de l'identité musicale », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 20, p. 39-66.
- FOUCAULT M. (1994) [1969], « Qu'est-ce qu'un auteur? », in *Dits et écrits*, Tome I, Paris, Gallimard, p. 789-821.
- GAULIER A. (2010), « Musique et processus de créolisation, les chants moppies des populations coloureds du Cap (Afrique du Sud) », *Volume! La revue des musiques populaires*, 7/1, p. 45-104.
- GILROY P. (1993), *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Harvard University Press.
- GUILLEBAUD C. (2010), « Nimbuda ou la carrière d'un citron amer, musiques régionales et industrie cinématographique en Inde », *Gradhiva*, 12, p. 57-79.
- GUILLEBAUD C., MALLET J., STOICHITA V.A. (2010), « La musique n'a pas d'auteur, ethnographies du copyright », *Gradhiva*, 12, p. 5-19.
- GRUZINSKI S. (1996), « Découverte, conquête et communication dans l'Amérique ibérique : avant les mots, au-delà des mots », in Turgeon L., Delâge D., Ouellet R. (eds.), *Transferts culturels et métissages Amérique / Europe, XVI<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 141-154.
- (1999), *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999.
- JENKINS H. (1992), *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, New York, Routledge, Chapman and Hall, 1992.
- JULES-ROSETTE B. (1984), *The Messages of Tourist Art, An African Semiotic System in Comparative Perspective*, New York, Plenum Press.
- KOSMICKI G. (2010), « Musique techno, mix, sample, un défi à la notion de propriété », *Gradhiva*, 12, p. 99-115.
- MALAN Rian (2000), « Where does the lion sleep tonight? », *Rolling Stone*, May 25, <http://www.3rdearmusic.com/forum/mbube2.html> [07/01/2011].
- MALLET J. & SAMSON G. (2010), « Droits d'auteur, bien commun et création, tensions et recompositions à Madagascar et à La Réunion », *Gradhiva*, 12, p. 117-137.
- MANGOLTE P.-A. (2010), « Copyright et propriété intellectuelle, retour sur un vieux débat, l'exemple américain », *Gradhiva*, 12, p. 21-37.
- MANUEL P. (1993), *Cassette Culture, Popular Music and Technology in North India*, Chicago, The University of Chicago Press.
- (1994), « Puerto Rican music and cultural identity: Creative appropriation of Cuban sources

- from Danza to Salsa », *Ethnomusicology*, 38/2, Spring-Summer, p. 249-280.
- MARTIN D.-C. (1998), *Le gospel afro-américain, des spirituals au rap religieux*, Arles, Cité de la musique/Actes Sud.
- (2008), « Our Kind of Jazz, musique et identité en Afrique du Sud », *Critique internationale*, 38, p. 90-110
- (2012), « “Après de ma blonde...” », musique et identité », *Revue française de science politique*, 62/1, p. 21-44.
- (2013), *Sounding the Cape. Music, Identity and Politics in South Africa*, Somerset West, African Minds.
- MARTIN D.-C. & ROUEFF O. (2002), *La France du jazz, musique, modernité et identité dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, Marseille, Parenthèses.
- MELLOR D.A. (2009) [1998], « Media-haunted humans: Cindy Sherman, Richard Prince, John Stezaker », in Evans D. (ed.), *Appropriation*, Cambridge, The MIT Press, p. 99-103.
- MILLS S. (1996), « Indigenous music and the law: An analysis of national and international legislation », *Yearbook for Traditional Music*, 28, p. 57-86.
- MOLINO J. (2009), *Le singe musicien, sémiologie et anthropologie de la musique*, précédé de : *Introduction à l'œuvre musicologique de Jean Molino* par Jean-Jacques Nattiez, Paris, Actes Sud.
- NATTIEZ J.-J. (1997), « Faits et interprétations en musicologie », *Horizons Philosophiques*, 7/2, p. 33-42.
- (2009a), « Introduction à l'œuvre musicologique de Jean Molino », in Molino J., *Le singe musicien, sémiologie et anthropologie de la musique*, Paris, Actes Sud / INA, p. 13-69.
- (2009b), « Bräiloiu : innovations, acquis et prolongements », in Aubert L. (ed.), *Mémoire vive, hommages à Constantin Bräiloiu*, Genève, Musée d'ethnographie de Genève, p. 35-53.
- NETTL B. (1954), « Notes on musical composition in primitive culture », *Anthropological Quarterly*, 27/3, p. 81-90.
- (1974), « Thoughts on improvisation: A comparative approach », *The Musical Quarterly*, 60/1, p. 1-19.
- NKETIA K. (2005), *Ethnomusicology and African Music, Collected Papers, volume 1, Modes of Inquiry and Interpretation*, Accra, Afram Publications.
- PETTAN S. (1992), « “Lambada” in Kosovo », in *Centre de Ressources URBA-ROM*, Item #514, <http://urbarom.crevilles-dev.org/ressources/items/show/514> [23/04/2012].
- POPE R. (2005), *Creativity, Theory, History, Practice*, Oxon, Routledge.
- RICŒUR P. (1969a), « Existence et herméneutique », in *Le conflit des interprétations, essais d'herméneutique*, Paris, Le Seuil, p. 7-28.
- (1969b), « Herméneutique des symboles et réflexion philosophique (II) », in *Le conflit des interprétations, essais d'herméneutique*, Paris, Le Seuil, p. 311-329.
- (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil.
- ROSEBERRY W. (1994), « Hegemony and the language of contention », in Joseph G.M., Nugent D. (eds.), *Everyday Forms of State Formation, Revolu-*

Attention, une musique peut en cacher une autre

- tion and the Negotiation of Rule in Modern Mexico*, Durham, Duke University Press, p. 355-366.
- ROUGET G. (2004), « L'efficacité musicale, musiquer pour survivre, le cas des Pygmées », *L'Homme*, 171-172, p. 27-52.
- SAYER D. (1994), « Everyday forms of state formation: some dissidents remarks on hegemony », in Joseph G.M., Nugent D. (eds.), *Everyday Forms of State Formation, Revolution and the Negotiation of Rule in Modern Mexico*, Durham, Duke University Press, p. 367-377.
- SEEGER A. (1996), « Ethnomusicologists, archives, professional organizations, and the shifting ethics of intellectual property », *Yearbook for Traditional Music*, 28, p. 87-105.
- (1997), « Ethnomusicology and music law », in ZIEFF B., RAO P.V. (eds.), *Borrowed Power, Essays on Cultural Appropriation*, New Brunswick, Rutgers University Press, p. 52-67.
- (2011), « L'éthique et le droit d'auteur en musique », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 24, p. 11-25.
- SERFATY-GARZON P. (2003), « Appropriation », in *Dictionnaire critique de l'habitat et du logement*, Paris, Armand Colin; <http://www.parlaserfaty.net/texte4.htm> [27/08/2009].
- SHAIN R. M. (2002), « Roots in reverse: Cubanismo in twentieth century Senegalese music », *International Journal of African Historical Studies*, 35/1, p. 83-101.
- STUEMPFLE S. (1995), *The Steelband Movement, The Forging of a National Art in Trinidad and Tobago*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- THOMAS W. (1998), « Composing, arranging and editing: A historical survey », in Thomas W. (ed.), *Composition, Performance, Reception, Studies in the Creative Process in Music*, Aldershot, Ashgate, p. 35-52.
- TRÉBINJAC S. (1997), « Une utilisation insolite de la musique de l'autre », in Borel F. et al. (ed.), *Pom, Pom, Pom, musiques et caetera*, Neucâtel, GHK/Musée d'ethnographie, p. 227-241.
- TURGEON L. (1996), « Échange d'objet et conquête de l'Autre en nouvelle France au XVI<sup>e</sup> siècle », in Turgeon L., Delâge D., Ouellet R. (eds.), *Transferts culturels et métissages Amérique / Europe, XVI<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 155-168.
- (1997), « The tale of the kettle: Odyssey of an intercultural object », *Ethnohistory*, 44/1, p. 1-29.
- (2003), *Patrimoines métissés, contextes coloniaux et post-coloniaux*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme / Québec, Presses de l'Université Laval.
- WATERMAN C.A. (2000), « Race music: Bo Chatmon, "Corrine Corrina", and the excluded middle », in Radano R., Bohlman P.V. (eds.), *Music and the Racial Imagination*, Chicago, The University of Chicago Press, p. 167-205.
- WHITE B. W. (2008), *Rumba Rules, The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaire*, Durham, Duke University Press.
- WILLIAMS P. (2010), « Standards et standardisation, sur un aspect du répertoire des musiciens de jazz », in Jamin J., Williams P., *Une anthropologie du jazz*, Paris, CNRS éditions, p. 147-202.

- YON D. A. (2000), *Elusive Culture, Schooling, Race, and Identity in Global Times*, Albany, State University of New York Press.
- ZEMP H. (1996), « The/An ethnomusicologist and the record business », *Yearbook for Traditional Music*, 28, p. 36-56.
- ZIFF B. & RAO P.V. (1997), « Introduction to cultural appropriation: A framework for analysis », in Ziff B., Rao P. (eds.), *Borrowed Power, Essays on Cultural Appropriation*, New Brunswick, Rutgers University Press, p. 1-27.

## Notes

1. Cette définition s'applique à l'appropriation de musique – traits, éléments, caractéristiques de genres ou de styles, etc. – par des musiciens à fins de production d'une œuvre; le cas particulier de l'appropriation par des auditeurs, relevant notamment des manifestations d'identifications (Yon, 2000), ne sera pas traité ici (voir Martin, 2012); mais j'aborderai plus loin le cas de l'appropriation de l'innovation.
2. Mot dont la définition commune (« action de former un tout par assemblage ou combinaison de plusieurs éléments ou parties ») issue de l'étymologie latine (*componere* : mettre ensemble) traduit bien l'acte pratiquement réalisé.
3. Antoine Hennion (2001) avance que, si « Bach n'a cessé de puiser sa musique chez les autres » (42), c'est parce que, de son point de vue, il n'est d'autre créateur que Dieu et que, de ce fait, lui, Bach, « ne crée rien *ex nihilo* : il commente, il reprend inlassablement de la musique, la sienne et celle des autres, pour orner la parole de Dieu » (44).
4. Voir aussi Burkholder J. Peter, « Musical borrowing, an annotated bibliography », 1994-2010, <http://www.chmtl.indiana.edu/borrowing/index.html> [23/04/2012].
5. Lorsque Bach devait faire à pied 400 kilomètres pour rencontrer Dietrich Buxtehude à Lübeck; lorsque esclaves et esclavagistes se découvraient dans des mondes nouveaux; lorsque les Jésuites entreprenaient d'évangéliser les Amérindiens...
6. Dans le sens ancien aujourd'hui tombé en désuétude : texte composé pour être chanté sur une musique connue, sans connotation satirique ou péjorative.
7. Celui d'Illinois Jacquet sur *Flying Home*, avec l'orchestre de Lionel Hampton, 1942.
8. Ce que l'on a écrit à propos du saxophoniste Paul Quinichette, dont Lester Young, qui l'avait surnommé *Lady Q.*, aurait dit : « Quand il joue, je ne sais plus si c'est lui ou si c'est moi. » Pourtant, ce *Vice-Prez* était loin d'être simplement un imitateur du *Prez*...
9. Même lorsque la notion de propriété existe dans une culture de l'oralité, celle-ci se trouve généralement en total décalage avec celle qui prévaut dans le droit de la propriété artistique : « [...] dans le cas des Suyá du Brésil, s'interroge Anthony Seeger, comment déposer une chanson composée par un jaguar, apprise d'un captif il y a deux cents ans et contrôlée non pas un individu mais par une moitié cérémonielle? » (Seeger, 1996 : 90). Voir aussi, entre beaucoup d'autres textes : Nattiez, 2009b; Nettl, 1954, 1974; Zemp, 1996.

Attention, une musique peut en cacher une autre

10. Ces arguments, pour dignes d'être pris en considération qu'ils soient, n'en posent pas moins encore la question de la définition des notions d'« identité » et de « patrimoine » culturels et risquent de remettre à l'honneur des conceptions fixistes et essentialistes de la culture, question dont sont conscients Bruce Ziff et Pratima Rao : « C'est une chose de tenter de conserver une exécution fidèle d'une pratique, comme une méthode traditionnelle de conter (si tant est que cela soit possible) ; c'en est une autre d'essayer de préserver pour toujours cette pratique *seulement* dans la forme qui est la sienne à l'heure actuelle [...] La difficulté réside en ce que le droit doit permettre aux processus créateurs de continuer à se déployer tout en apportant les réponses nécessaires aux pratiques prédatrices, quelles qu'elles soient. » (Ziff & Rao, 1997 : 14 ; 18)
  11. « Le compositeur techno se désapproprie sciemment et par essence de sa production, destinée à être mixée, recomposée en live et de manière improvisée par d'autres [...] La notion de droit d'auteur est donc fondamentalement remise en question par le principe même de la pratique de cette musique, reposant sur l'acceptation de facto par son créateur d'être déposé. » (Kosmicki, 2010 : 110)
  12. Sur ce sujet, voir également Seeger, 2011.
  13. La définition « complète » mais « ouverte » que propose Rob Pope de « créativité », et qu'il explique terme à terme dans son ouvrage est : "Creativity is extra/ordinary, original and fitting, full-filling, in(ter)ventive, co-operative, un/conscious, female, re...creation." (Pope, 2005 : 52)
  14. Sur l'emploi de ce terme, voir Rouget, 2004 : 27.
-