VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

10 : 2 | 2014

Composer avec le monde

Créativité, globalisation et musique

Creativity, Globalization and Music

Martin Stokes

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/4069>

DOI : 10.4000/volume.4069

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 10 juin 2014

Pagination : 29-45

ISBN : 978-2-913169-35-7

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Martin Stokes, « Créativité, globalisation et musique », *Volume !* [En ligne], 10 : 2 | 2014, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 13 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/4069> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.4069>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Créativité, globalisation et musique

par

Martin Stokes

King's College, London

Résumé : La théorie de la globalisation a été – bien qu’implicitement – fortement concernée par la question de savoir dans quelle mesure la globalisation accroît ou, à l’inverse, entrave la créativité culturelle. Les débats sur la *World Music* relèvent de la même préoccupation. Ces débats – groupés ici autour des trois notions d’« Impérialisme culturel », d’« Hybridité » et d’« Authenticité » et des études de cas provenant d’Afrique du Nord et d’Afrique de l’ouest – montrent une anxiété persistante face à ce qui relèverait de « la vraie créativité » par opposition à « l’imitation », « la traduction », « la grisaille culturelle », ou « la bureaucratisation ». Ces catégories élaborées pour décrire les diverses sortes de transmission culturelle sont idéologiquement connotées, et reposent de manière assez évidente sur des valeurs esthétiques occidentales. Mais elles sont remises en question par de nombreuses nouvelles pratiques culturelles associées à la globalisation. Dans ce texte, je montre que la tâche du discours sur la *World Music* consiste pour l’essentiel à exercer une contre-pression, dans le sens où il entretient certaines des caractéristiques essentielles de l’idéologie esthétique occidentale. Ma dernière étude de cas – une brève discussion de Charles Perrault dans le *Parallèle des Anciens et des Modernes* – nous rappelle que ce je décris ici comme « le discours de la *World Music* » a une longue histoire.

Mots-clés : *créativité – hybridité – authenticité – World Music – globalisation – impérialisme culturel.*

Abstract : Globalization theory has been – however implicitly – highly concerned with the extent to which globalization either enhances or inhibits cultural creativity. Debates about “World Music” exhibit the same concern. These debates – grouped here under the three broad headings of “cultural imperialism”, “hybridity” and “authenticity”, and dealing briefly with case-studies from West and North Africa – imply a persistent anxiety about what might count as “true creativity” as opposed to “imitation”, “translation”, “cultural greyout”, or “bureaucratization”. These categories for describing various kinds of cultural transmission are ideologically-laden, obviously enough, and enshrine western aesthetic values. But they are under pressure from many of the new cultural practices associated with globalization. The task of much ‘World Music’ discourse, I argue, is one of exerting a counter-pressure, of maintaining some of the essential lineaments of western aesthetic ideology. My final case study – a brief discussion of Perrault’s *Parallèle des Anciens et des Modernes* – reminds us that what I am describing here as “World Music discourse” has a long history.

Keywords : *creativity – hybridity – authenticity – World Music – globalization – cultural Imperialism.*

L'emprise poststructuraliste sur la notion d'auteur d'un côté et le mythe romantique du génie de l'autre ont fortement freiné la discussion sur la « créativité » depuis quelques décennies. Celle-ci a été mise à l'écart des débats académiques, tout particulièrement dans les sciences sociales. Les hautes valeurs attachées à la « créativité » et aux « industries créatives » se sont pourtant maintenues au sein des économies occidentales, malgré la crise qu'elles connaissent (Hesmondhalgh & Baker, 2011). Dans ce texte, j'envisage la question de la « créativité » du point de vue de la globalisation et de la théorie post-coloniale.

Le concept de créativité a une histoire complexe. Largement issu des Lumières, il intègre les conceptions classiques de *poesis* et de *mimesis*, plus tard reprises par les théologies monothéistes. De fait, dans un grand nombre de traditions monothéistes, Dieu seul est considéré comme capable de « création », tandis que l'homme se contente d'imiter. Ces capacités ont été quelquefois considérées avec suspicion, dans la crainte que l'artiste assume des pouvoirs en rupture avec l'ordre social, ou que des âmes imprudentes soient désorientées et s'égarent¹. En d'autres temps, elles ont été estimées pour leur capacité à produire de la beauté et à conduire les gens vers la sagesse (spirituelle). C'est tout particulièrement dans les traditions néo-aristotéliennes, qui ont intégré les mondes de la chrétienté, du judaïsme et de l'islam au début du Moyen-Âge, que l'on trouve une pensée sophistiquée sur la manière dont l'artiste, ou le musicien, ou le poète, produit des effets sur ceux qui l'écoutent ou le regardent, sur les outils qu'il utilise et sur les rela-

tions qu'il entretient avec les modèles précédents. On peut également trouver dans ces traditions une réflexion sur la manière dont ces pouvoirs créatifs peuvent être contrôlés, exercés et disciplinés.

Les réticences vis-à-vis de ce même concept de créativité ont également une longue histoire, bien que différente. Un certain nombre d'inquiétudes théoriques contemporaines pourraient être considérées comme une sorte d'extension de ces réticences. Il n'est pas surprenant que ces dernières décennies le sujet ait été mis à l'ordre du jour de l'agenda musicologique et ethnomusicologique. Certains musicologues ont commencé à y répondre. Trois positions théoriques constituent le point de départ de la réflexion engagée ici. Je les mentionnerai dès à présent.

Georgina Born s'intéresse aux possibilités issues des nouvelles technologies pour envisager la créativité en tant que pratique collective dispersée dans le temps et dans l'espace (c'est-à-dire la créativité « relayée »). Elle voit ainsi s'ouvrir des possibilités pour une nouvelle politique culturelle (Born, 2005). En analysant plus particulièrement l'appropriation de sons pygmées par une grande variété de musiciens contemporains, Steven Feld cherche pour sa part à comprendre comment la circulation globalisée de sons détachés de leur source a pu susciter de nouvelles pratiques mimétiques. L'image qu'il se fait de ce type de créativité est beaucoup moins optimiste. Pour Feld (2000), les nouvelles technologies numériques et les régimes de circulation globalisée, avec toutes leurs revendications utopiques, n'ont de fait pour seul effet que de renforcer les phantasmes et le pouvoir de l'Occident sur le reste du monde. Enfin, Jason Toynbee développe une analyse plus

neutre dans laquelle, à la suite de Pierre Bourdieu, il place la question de la créativité au sein d'une sociologie de « champ » et d'« habitus ». Le champ définit un espace plus ou moins socialement accepté de possibilités artistiques, quand l'habitus pousse des individus ou des groupes vers certains types d'expression comme conséquence de leur formation et de leur position sociales. Pour Toynbee (2012), la créativité est associée à des moments historiques et à des situations sociales où la tension entre le « champ » et l'« habitus » est particulièrement lâche.

Gardant ces travaux en mémoire, j'approche la notion de créativité comme pratique sociale fortement dépendante des dispositions technologiques et politiques d'une société. Je partage l'intérêt des trois auteurs cités pour les pratiques créatives qui suscitent de grands changements, ceux susceptibles d'augmenter les connexions, les actions, les possibilités des acteurs sociaux². D'un point de vue musical, comme tous ces chercheurs le suggèrent, les pratiques créatives peuvent être très diverses. Elles peuvent impliquer, dans certaines situations, la transgression des modèles passés, dans d'autres leur conservation fidèle. Elles peuvent être accélérées, ou freinées, voire interdites, par la modification des relations dans et autour des moyens de transmission. Elles peuvent être considérées très différemment par les individus impliqués. Je rejoins aussi l'idée partagée par les auteurs cités selon laquelle la créativité prend place dans un champ complexe, de fait singulièrement intense, de valeurs sociales.

Les pratiques de transmission que nous appelons « créatives » seront dès lors multiples et variées. Le terme « créatif » lui-même peut être analysé, de manière critique, comme ayant une faible valeur

heuristique. Mais comme ces trois auteurs le suggèrent, il soulève utilement un certain nombre de questions. Certains moments historiques, certains lieux dans l'espace social, ou bien certaines transformations technologiques, sont-ils en soi « créatifs » ? Comment, et par qui, la créativité est-elle reconnue, légitimée et récompensée ? Quels genres de lutte se manifestent pour affirmer ces reconnaissances, et quels intérêts politiques servent-elles ? Toutes ces questions prennent un relief particulier lorsqu'elles sont considérées dans un contexte de relations culturelles globalisées, lesquelles sont, bien évidemment, le produit d'une longue histoire. J'examinerai maintenant deux moments qui me semblent particulièrement instructifs de ce point de vue, en les qualifiant, de manière générale, de « Première rencontre coloniale » et de « World Music ».

Première rencontre coloniale

La globalisation est couramment associée à la circulation de plus en plus connectée d'individus, de technologies, de marchandises et de capitaux. Elle est ainsi intimement liée au colonialisme. Le projet impérial espagnol, avec la conquête de Manille en 1570, était sans doute le premier qui visait à connecter les individus et les choses de manière globale, de sorte que l'on peut commencer à parler de globalisation musicale dès ce premier moment, comme Irving (2010) le suggère dans une récente étude sur le « contrepoint colonial » aux Philippines.

En remarquant la vitesse avec laquelle les populations indigènes s'étaient tournées vers le contrepoint d'église, devenant ainsi célèbres pour leurs com-

pétences musicales bien au-delà des Philippines, Irving observe que la pratique locale pré-coloniale comprenait également du chant plurivocal, et impliquait une dévotion pour des entités divines féminines. Les élites locales, au sein desquelles s'effectuaient de nombreux intermariages, en sont venues à se considérer elles-mêmes comme mixtes, et à attribuer de la valeur à leurs pratiques culturelles « mixtes » (*mestizaje*). Ils devinrent particulièrement fiers de leur musique d'église. L'Église de Manille a ainsi œuvré pour le développement d'une variété de nouveaux répertoires mariaux, dont bon nombre étaient ensuite exportés *via* Mexico en Europe.

Une tradition vivante d'enquête sur la musique, à propos de ce que nous appellerions aujourd'hui des rencontres « transculturelles », s'est développée. Vers la fin du XVIII^e siècle, Charles Perrault spéculait au sujet de connexions entre la musique entendue au sein des cours ottomanes et perses et celle du monde antique (biblique et grec), connu du monde savant. Ses écrits sur le sujet ont pris la forme d'un débat imaginaire entre trois personnages : le Père Abbé, représentant l'Église, le Président, représentant le monde universitaire, et le Chevalier, représentant la noblesse. Perrault publia les principaux volumes de son *Parallèle des Anciens et des Modernes* entre 1688 et 1692. L'un des volumes suivants, publié en 1697, discute de musique, aux côtés d'astronomie, de géographie, de navigation, de guerre, de philosophie, et de médecine (Perrault, 1991 [1697]).

Il est intéressant de se pencher plus précisément sur ce volume. Perrault imagine ses personnages flânant dans les jardins de Versailles en attendant le Roi revenir de voyage. Lors de cette conversa-

tion, le père Abbé prend la parole. Il commence par lancer une observation provocante : nous pensons que nous connaissons la musique, mais en réalité nous savons bien peu de choses sur la manière dont elle est comprise par le reste du monde. « La musique des Anciens est encore aujourd'hui la musique de toute la Terre, à la réserve d'une partie de l'Europe... », c'est-à-dire la nôtre. Le Père Abbé a entendu des histoires sur cette musique « ancienne », lors d'événements et de soirées organisées par l'Ambassade de France à Constantinople. Et elles l'avaient fait réfléchir. Quand les Français jouaient les ouvertures de leurs opéras préférés, « les Turcs ne pouvaient les souffrir, traitant de charivari le mélange des parties auquel ils ne sont pas accoutumés ». Les valeurs musicales, semble-t-il penser, pourraient être relatives, et non absolues. Ses compagnons semblent, dans un premier temps, frappés de stupeur.

Le Père Abbé insiste. Comme les Anciens, les Orientaux ont uniquement cultivé la monodie. Par conséquent, ils ont développé un niveau de sensibilité à l'accordage et au tempérament que nous avons perdu. Le Président parvient finalement à répondre. Les Allemands, fait-il observer, ont inventé les instruments à clavier dont les irrégularités d'accordage pourraient être remédiées par l'ajout de clés supplémentaires, afin de distinguer un ré dièse d'un mi bémol, et ainsi de suite. Ne s'agit-il pas là d'une simple question technique ? Mais le Père Abbé a déjà une réponse tout prête. Leurs musiciens doivent vraiment être considérés, avec tout le respect qu'on leur doit, comme plus habiles que les nôtres. Quand nos violonistes jouaient leurs airs préférés, les musiciens perses de cour pouvaient

les rejouer immédiatement après. (Les « Perses », provenant de différentes parties de l'Asie centrale actuelle, étaient, à cette époque, les représentants du style musical dominant à la cour ottomane). Défiés en retour, les violonistes français ne pouvaient pas jouer « plus de quatre notes » du morceau que les musiciens perses avaient fait entendre.

À la manière de Voltaire, le Père Abbé provoque ses compagnons avec espièglerie, suggérant qu'au moins d'un certain point de vue, ce pourrait être nous, et non pas eux, qui manquons de civilisation. Il reconnaît en passant les domaines dans lesquels les musiciens occidentaux jouissent de supériorité, dans la technologie, l'écriture de la musique et la polyphonie. Mais il le fait avec une équivoque qui semble toute calculée pour provoquer ses collègues. À la fin, le Chevalier tente de conduire la conversation sur un terrain moins litigieux. Petis de la Croix, envoyé par le Roi pour étudier cette musique, n'est-il pas parvenu à l'apprendre convenablement ? Le Père Abbé est soudainement frappé d'un nouvel accès de fantaisie. Petis de la Croix ayant appris cette musique, « ce serait une chose agréable d'en mêler quelques morceaux dans les fêtes et les divertissements que sa Majesté donne à la Cour ; de faire une scène, par exemple, où les chanteuses vêtues à la Turque et touchant les mêmes instruments de musique dont elles jouent à Constantinople, viendraient chanter les mêmes airs et danser les mêmes danses qu'elles chantent et qu'elles dansent devant le Grand Seigneur, comme aussi de faire une autre scène, où les musiciens chanteraient les mêmes airs qu'ils chantent devant le Sophi de Perse ou le Grand Mogol ». L'idée intrigue le Président qui réfléchit à quoi ressemblerait le fait d'être « trans-

porté en un moment dans toutes les différents parties du monde » (Perrault, 1991 [1697]).

Cette passionnante conversation conduit à plusieurs remarques. Si elle est bien imaginaire, elle renvoie pourtant quelque peu à ce que nous savons de la diplomatie musicale d'après d'autres sources³. Tout d'abord, cette conversation décrit une scène d'échange, durant laquelle les musiciens jouent leur propre musique, échangent ensuite et voient comment les autres font. Il y a une curiosité mutuelle pour le jeu de l'autre, autant qu'une compétition entre eux. De nombreuses transformations musicales vont être amorcées par ces rencontres, lesquelles dureront des siècles. Les instruments circulent – violons, instruments à clavier, triangles, grosses caisses, cymbales –, et leur étrangeté disparaît rapidement. Les Ottomans commencent à expérimenter la notation musicale, à adopter des instruments occidentaux, à standardiser leurs répertoires, et à faciliter la performance d'ensembles plus larges, coordonnés. Ils en viennent à poser eux-mêmes des questions sur les pouvoirs de la rationalité et sur l'ordre que ces pratiques collectives semblent contenir, ou impliquer. Les Européens, pour leur part, commencent à expérimenter l'intonation et le tempérament, pour retrouver les pouvoirs affectifs – mystérieusement disparus – de la musique des Anciens. Nous pourrions gagner quelque chose, pressentent-ils, à étudier cette musique, à la prendre au sérieux.

La rencontre conduit, de chaque côté, à des transformations indépendantes de la pratique musicale – que l'on peut appeler de manière générale les « processus créatifs ». Certains de ces processus créatifs découlent de la circulation de nouvelles technologies et de nouvelles façons de faire (instruments,

notation). D'autres (la recherche d'un style de composition qui transmettrait le pouvoir émotionnel des mots, par exemple) peuvent se produire indépendamment les uns des autres, mais se développer conjointement, de la même manière qu'un pouvoir rival est dit être à double tranchant. La rencontre suscite aussi des pratiques qui, d'une manière ou d'une autre, cherchent à combiner ces différentes musiques, à les penser en termes relationnels, à les rapprocher. Bien plus tard, Arthur Koestler comprendrait ces processus en termes de « bisociation », c'est-à-dire la créativité qui émerge à l'intersection et dans l'interaction entre deux cadres de référence (Koestler, 1964⁴).

La rencontre dont discute Charles Perrault a ainsi constitué un moment créatif, riche pourrait-on dire, tant pour l'Occident moderne que pour le monde post-Ottoman. Mais cette rencontre a été aussi mêlée à une lutte mondiale pour le pouvoir. On en trouve beaucoup de traces dans la conversation de Perrault. Le Père Abbé souhaite que des musiciens français jouent de la musique ottomane pour le Roi, dont le pouvoir pourrait, d'une certaine façon, être accru par cet acte de *mimesis*. La capacité de *représenter* ainsi, c'est-à-dire saisir l'essence, les structures et les projets pour les imposer aux autres, devint extrêmement importante pour les Européens dans leurs colonies (Mitchell, 1991). Pour sa part, le Président se perd aussitôt dans une rêverie sur la « téléportation » musicale, la capacité de la musique à nous permettre, en quelque sorte, d'être partout en même temps. Ces propos pourraient être compris comme relevant d'un imaginaire de pouvoir qui émerge à l'aube du colonialisme européen. D'une manière ou d'une autre, ils participent aussi d'un

imaginaire de valeurs prises chez l'Autre et accumulées pour Soi. Certaines conditions historiques ont été établies pour pouvoir penser la créativité à l'échelle globale. Il est probable que ces mêmes conditions continuent à prévaloir aujourd'hui.

World music

Beaucoup pensaient au début que la globalisation réduirait la somme totale de créativité dans le monde. Alan Lomax, par exemple, a parlé de « grisaille » culturelle de la modernité (Lomax, 1968 : 4). Les films américains, la musique populaire, les sodas et les fast foods auraient conquis le monde. Les traditions culturelles se faneraient, tandis que les seules options créatives viables impliqueraient la copie, ou la reprise, sous une forme ou une autre. Le projet de Lomax sur les *Cantometrics* a été conçu, avec pessimisme, contre cette situation.

Ses points de vue étaient largement partagés. Un peu plus tard, une période dominée par une poignée de grands groupes de médias, Time-Warner, Thorn-EMI, Betelsmann, Sony, PolyGram et Matsuchita (les six « majors »), a suscité de nombreuses discussions sur « l'hypothèse de l'impérialisme culturel ». Au milieu des années 1990, la Fédération Internationale des Industries Phonographiques a estimé que les majors contrôlaient environ 80-90 % des ventes mondiales de musique (légalement) enregistrée. Ces chiffres ont été largement interprétés comme preuves de l'homogénéisation des goûts globaux et de la marchandisation de la culture, afin de faciliter l'hégémonie américaine⁵.

L'enthousiasme pour la *world music* dans les centres industriels de l'Europe occidentale et de l'Amérique du nord dans les années 1980 et 1990 suggère que ce n'était pas le cas. Les origines du terme *world music* et son histoire sont encore débattues⁶. Les promoteurs de concerts, les journalistes, les musiciens et les propriétaires de maison de disques indépendants qui ont inventé le terme au Royaume-Uni avaient l'intention de créer « un produit pour quelque chose qui était déjà là, mais qui devait être identifié » (Cottrell, 2010 : 62). C'était du moins l'avis de Ben Mandelsohn, l'un des musiciens et promoteurs présents à ce moment-là. Ceux qui avaient promu ce nouveau terme avaient en tête un dispositif marketing assez souple, destiné à rassembler les activités « d'un groupe de personnes qui se connaissaient bien, qui travaillaient déjà sur des musiques qu'ils aimaient et soutenaient » (Cottrell, *ibid.* : 63).

Ces personnes s'accordaient sur deux points : premièrement, que loin de la « grisaille », ou à l'inverse de la soumission à la tradition, le monde post-colonial avait été, depuis le début, la scène d'une vibrante créativité musicale; deuxièmement, que ces producteurs occidentaux indépendants jouaient déjà un rôle actif dans la diffusion et la transformation de la musique. Après l'explosion du rock punk dans les années 1970, ces producteurs indépendants étaient devenus très sensibles aux nouvelles tendances musicales des jeunes, à la culture noire et immigrée dans les villes européennes et américaines. Les styles de *world music* tels que le raï, une musique des immigrés nord-africains, ont été ainsi découverts

et façonnés par des compagnies de disques indépendantes, tel que le label français Barclay.

Le cas du raï est de fait instructif⁷. Polygram a acheté Barclay en 1978 et en a récolté les avantages lorsqu'un album de raï, « Didi » de Khaled, a eu un succès inattendu en 1992 et a été vendu massivement à travers l'Europe. Le succès de Khaled a eu un impact majeur sur la production du raï en Afrique du nord, accélérant les transformations qui étaient déjà en cours. Autrefois dominé par les femmes (comme Cheikha Remitti), ce genre est progressivement devenu masculin. Les sons réalisés et commercialisés pour un public nord-africain ont été fusionnés avec de multiples styles noirs transatlantiques, et orientés vers un large public européen et américain. Polygram en a certainement tiré profit, mais ce phénomène ne se serait pas produit sans l'intérêt de Barclay pour les marchés underground et ceux liés à l'immigration en France. Pour une part, le phénomène de la *world music* s'est construit avec l'idée que l'hypothèse de « l'impérialisme culturel » était erronée, au moins pour ce qui est des prédictions concernant les médias. Globalement, l'interaction entre systèmes médiatiques grands et petits, officiels et non officiels a eu un effet productif et créatif, transformant des musiques et des marchés de manière plutôt imprévisible.

La *world music* impliquait alors une reconnaissance, celle d'une globalisation « réellement existante », qui avait relativement peu à faire avec l'hégémonie culturelle américaine, ou la domination des six « majors », ce qui pourrait être pensé comme une « globalisation par le bas ».

La *world music* a non seulement forgé des liens créatifs entre le Nord industriel et le « Sud global », mais aussi au sein même du Sud. D'un point de vue musical, ces discussions ont émergé et se sont développées, au cours du temps, à travers la diaspora africaine, que Paul Gilroy qualifie d'« Atlantique noire », liée par le partage de nombreux instruments, pratiques de danse et techniques performatives (Gilroy, 1993). Des mouvements religieux et des solidarités post-coloniales intensifieraient ces dialogues et les élargiraient, plus tard au ^{xx}e siècle. À travers l'esclavage et le colonialisme, l'Occident a mis en place les conditions de possibilité pour ces interactions musicales. Mais elles n'ont pas nécessairement constitué la voix dominante.

Considérons, par exemple, la large gamme de pratiques musicales que l'on trouve habituellement en Occident sous le label « Afropop ». La guitare, apportée en Afrique sub-saharienne par les missionnaires chrétiens, a été adaptée à l'esthétique contrapuntique des lamellophones et des cordophones locaux. Une musique de danse à base de guitare, mélangée à des rythmes de rumba, et popularisée au Zaïre (actuellement République Démocratique du Congo) dans les années 1950, s'est répandue dans de nombreux États africains nouvellement indépendants, comme résultat d'un mouvement d'identification politique à Cuba (pour sa révolution) et au Zaïre (pour son glamour et sa modernité). Des genres musicaux comme le *chimurenga* au Zimbabwe, le *mbaqanga* en Afrique du Sud, le *juju* et le *high-life* au Nigeria, le *makossa* et le *bikutsi* au Cameroun doivent être envisagés en tant qu'adaptations au modèle zaïrois, à la fois comme développements locaux indépendants et

comme réponses à l'intérêt grandissant de l'Occident pour la *world music*⁸. La circulation des styles musicaux à travers l'Afrique de l'ouest, l'Amérique latine et les Caraïbes demeure toujours intense, comme Rick Shain l'a montré dans plusieurs de ses publications (voir, par exemple, Shain, 2009).

Ainsi, d'un côté la *world music* renvoyait simplement à la reconnaissance, par des intellectuels blancs d'Europe occidentale et d'Amérique du Nord, de l'incroyable vitalité de la musique dans les pays du Sud au ^{xx}e siècle. Pour ces derniers, il n'y avait eu aucune « grisaille » des goûts globaux. L'impérialisme culturel ne signifiait pas la domination totale des « Big six » entreprises de médias. La radio, les enregistrements, les instruments comme la guitare ne sonnaient pas le triomphe des valeurs musicales occidentales. Loin d'être opprimées et culturellement dominées, les populations immigrées et noires vivant au cœur des métropoles occidentales, avaient été, dès le début, des acteurs culturels importants de la globalisation, créant, façonnant et faisant circuler de nouvelles sonorités.

Mais, d'un autre côté, la *world music* impliquait aussi, sans doute inévitablement, un désir de contrôle et de pouvoir. Pour certains, il s'agissait de considérations économiques. Une nouvelle mode urbaine pour l'exotisme était, et demeure, rentable. D'autres invoquaient des raisons bureaucratiques et administratives. Étant donné les pressions dans la vie publique occidentale concernant la prise de conscience des passés coloniaux, l'inclusion des minorités et la reconnaissance de leurs droits, la « différence » avait dû être gérée, ordonnée, bureaucratisée. Pour d'autres encore, il s'agissait de considérations liées au capital intel-

lectuel. Comment penser la diversité, le multiculturalisme, le postcolonialisme? Quels étaient les défis pour repenser les arts, et qui pourrait saisir la haute portée intellectuelle de ces débats? Dans ce désir de contrôle et de pouvoir, pourrait-on dire, un nouveau discours sur la créativité en est venu à jouer un rôle complexe et plutôt paradoxal.

La distribution de la créativité

Tout au long du xx^e siècle, et jusqu'à présent, la musique non-occidentale n'a cessé de revigorer la créativité de la musique savante occidentale. Depuis la toute première période de l'expansion européenne, elle a fourni de l'exotisme – un stimulus à la pensée critique –, et des expérimentations spécifiques, comme on l'a déjà mentionné ici. Pendant la période coloniale, une expérimentation plus générale et systématique sur les échelles, les tonalités et les rythmes a vu le jour. Les révolutions médiatiques du xx^e siècle ont montré que ces énergies se sont déplacées pour toucher la musique populaire, du tango au rap et au hip hop.

L'ethnomusicologie, depuis ses débuts, a été hostile à un tel exotisme, principalement parce qu'il donnait une fausse représentation des musiques. Une critique éthique sur l'attribution et la propriété de la créativité est apparue longtemps après. Les lois sur le droit d'auteur concernant les musiques non-occidentales se sont toujours facilement dérobées. Le public des concerts et les auditeurs des Cds s'attendent rarement à une attribution quand, par exemple, le gamelan javanais ou les formes arabes *samai*, ou les cornemuses bretonnes ou les

tambours ouest-africains sont utilisés, que ce soit dans la musique savante occidentale ou dans la musique populaire. La créativité non-occidentale dont il est ici question est de fait « traditionnelle », déconnectée en quelque sorte d'actions et de droits individuels. Ainsi, elle n'est pas considérée comme une réelle « créativité ». En revanche, la créativité occidentale, protégée par la législation sur le droit d'auteur, est d'un ordre différent, implicitement considéré comme plus important. Le travail de Brian Eno, Enigma, Peter Gabriel, David Byrne, Paul Simon et d'autres a été principalement critiqué, non pas pour la représentation erronée qu'ils donnaient de ces musiques, mais pour l'exploitation qu'ils en ont fait (voir par exemple Feld, 2000; Feld & Kirkegaard, 2010).

On a ainsi l'image d'un monde divisé en deux : d'un côté une partie non-occidentale « traditionnelle », de l'autre un Occident « créatif ». Une image très semblable inverse pourtant simplement les choses : un Occident uniquement capable d'imiter, quand le reste du monde est le lieu d'une créativité vive et puissante. Cette seconde image porte en elle des vertus apaisantes au sein d'un monde détérioré par le capitalisme industriel. Peter Gabriel décrit ainsi son attirance pour la musique africaine dans le *World Music handbook* de Philip Sweeney :

« C'était le chœur vers lequel j'étais attiré naturellement – Ladysmith Black Mambazo et d'autres, leur proximité avec le gospel, leur mélange de spiritualité et de sensualité en même temps... la spiritualité de la musique sud-africaine m'a particulièrement séduit... L'une des choses les plus saisissantes de la percussion ouest-africaine est la fluidité des rythmes. C'est en partie dû aux instruments actuels utilisés. Les baguettes que les joueurs de tambour sénégalais, comme Doudou

N'Diaye utilisent, sont souvent fraîchement coupées de l'arbre; elles sont donc beaucoup plus flexibles que les baguettes occidentales. Elles sont aussi plus courtes. Le résultat est un son plus souple, quelque part entre le son d'une main et celui d'une baguette occidentale. » (Sweeney, 1991 : 2)

La musique africaine est ici considérée dans sa capacité à opérer au sein d'un espace différent de l'Occident industrialisé fondé quant à lui sur des oppositions catégorielles rigides : spiritualité *vs* sensualité, corps *vs* technologie, nature *vs* culture. À l'inverse, l'Afrique implique la « fluidité », la « flexibilité » et la « liquidité ». L'Occident offre une alternative : une baguette de tambour ou une main, quand l'Afrique ouvre un espace d'entre deux⁹. Ce discours apaisant est aisément compréhensible. Les mots de Peter Gabriel font écho aux longues traditions qui considèrent l'Afrique et la diaspora africaine comme la source créative de la musique populaire occidentale, une musique que les blancs européens en sont venus à considérer comme « leur », mais qu'ils se sont seulement appropriés, ou qu'ils ont volé.

Les récits de vols afro- ou black-centrés sont omniprésents dans le discours de la *pop music* occidentale, que ce soit à propos d'Elvis, des Rolling Stones ou d'Eminem. D'un côté, ces récits reconnaissent (sans doute avec sincérité) l'exploitation musicale à une échelle globale, comme une sorte d'exploitation parmi d'autres. De l'autre, ils n'ont absolument rien fait pour arrêter ceux qui exploitent la musique africaine sous un prétexte ou un autre. Les critiques sur la manière dont la musique africaine est exploitée sont souvent destinées à créer un espace éthique pour permettre des appropriations plus

équitables de cette musique. La plupart de ces critiques, comme le note Feld dans un texte accablant (Feld, 2000), sont entièrement décevantes. La question concerne cependant ici la manière dont ces récits construisent un monde fracturé, dans lequel l'Occident célèbre sa créativité, ou tente de justifier l'appropriation qu'il fait de la créativité des autres.

Hybridité, migration et fusion : une perspective critique

La *world music* véhicule une notion de créativité globale assez différente, bien que complémentaire : une créativité associée à l'hybridité, la migration et la « fusion » culturelle¹⁰. Nous pourrions commencer avec la définition qu'en donne Philip Sweeney dans l'un des premiers guides sur la *world music*. Celle-ci, suggère-t-il, devrait être comprise :

« Comme une sorte de nouveau genre issu et revisité de l'« Ancien Monde », une fusion consciente de formes traditionnelles du « Tiers Monde » avec des éléments du rock et du jazz anglo-américain. « Je joue de la *world music* » m'a dit Salif Keita l'année dernière, « pas de la musique africaine ». Les nouveaux types de cross-over/fusion dans le jeu de fabrique musicale sont en pleine expansion, caractérisés par le quintet féminin belgo-zaïrois Zap Mama, dont les musiques *a cappella* qui mélangent des mélodies européennes, pygmées de d'Afrique centrale, zouloues et arabes, en ont fait, entre autres, l'une des attractions les plus chaudes des festivals européens de l'été. » (Sweeney, 1992)

Il est intéressant de soumettre ces propos, qui suggèrent et dissimulent à la fois les luttes, les accommodements et les distinctions, à un examen minutieux. Salif Keita par exemple, avait suivi un certain nombre de musiciens ouest-africains,

notamment Manu Dibango, à Paris. Dans ses mémoires touchantes, Dibango décrit les difficultés de la vie pour un musicien africain à Paris dans les années 1950, et plus tard en Amérique. Dibango a lutté avec des attentes et des questions conflictuelles concernant son identité. En France, il était supposé se comporter musicalement comme un spécialiste de jazz, c'est-à-dire de la culture noire américaine. En Amérique, on s'attendait à ce qu'il se conduise musicalement comme un africain. De retour au Cameroun, c'est son expérience américaine et européenne qui a été mise en avant. « Je suis un homme divisé », écrit-il douloureusement au début de son autobiographie. Il a finalement pu porter un regard détaché et amusé sur la manière dont les Américains et les Européens ont interprété son « africanité », comme une ressource créative. Des expériences musicales effectuées dans l'un de ces lieux pourraient sans doute aboutir dans d'autres, avec des musiciens et un public différents. De retour sur le lieu d'origine de ces expériences, un genre entièrement nouveau pourrait émerger. Telle est en effet l'histoire qu'il raconte à propos de « Soul Makossa », son plus grand succès.

L'hybridité est ici liée à la migration. La migration du monde post-colonial, comme on le sait, a été comprise comme un acte d'opposition, comparable pour certains à la violence qui était présente dans les anciens centres urbains coloniaux. Mais les attitudes en Europe et en Amérique sont complexes. L'intérêt sociologique et anthropologique pour les « identités à trait d'union » – franco-magrébin, « Newyoricain », Irish-American, anglo-asiatique, etc. – signifiait le rejet des positions anciennes défendues par les sciences sociales, qui considé-

raient la culture migratoire comme problématique, dans une incapacité à être pleinement une chose ou une autre. Tout au contraire, ces « identités à trait d'union » sont désormais appréhendées en termes de prise de pouvoir, d'action et de créativité. Les dirigeants des zones urbaines qui ont un besoin croissant de se voir labellisés comme « villes globales » l'ont bien compris (voir Sassen, 2001). Dans ces villes globales, les « quartiers ethniques » sont synonymes de diversité, d'énergie et de créativité; ils abritent donc une main d'œuvre intelligente, des consommateurs actifs and constituent un endroit privilégié pour développer des affaires. Beaucoup considèrent ainsi l'hybridité à égalité avec la créativité, et cela pour plusieurs raisons.

Privilégier la migration comme espace particulier de création peut conduire à idéaliser ce phénomène, ce dont il s'agit d'être prudent. Anna Tsing affirme clairement le besoin de distinguer les cosmopolitains des migrants. Elle observe que les premiers façonnent leur propre monde, quand les seconds doivent trouver leur place dans des mondes construits par d'autres (Tsing, 2002). Les pratiques culturelles hybrides – ce que Sweeney qualifie de « cross-over/fusion » – impliquent des relations de pouvoir qui doivent toujours être considérées avec précaution. Ces relations ne font aucun doute – ne serait-ce que dans l'autobiographie de Manu Dibango, où ce dernier parle avec force des luttes réelles auxquelles ont dû faire face d'innombrables migrants africains dans les villes d'Europe et d'Amérique, même lorsque ce sont des musiciens de talent.

Zap Mama, le quintet bien connu de musiciennes belgo-zaïroises basé à Bruxelles et dirigé par Marie Daulme, est le deuxième exemple de crossover,

fusion et migration présenté par Sweeney. Ce cas mérite également un examen détaillé. Daulme est née au Zaïre, d'un père belge et d'une mère zaïroise, et a grandi en Belgique. Après le premier succès de Zap Mama, elle est partie au Congo pour apprendre les techniques vocales traditionnelles d'Afrique centrale. Après plusieurs longs voyages et un séjour à New York, elle est retournée en Belgique. Son histoire rappelle celle de Manu Dibango, bien que la recherche de son identité ait pris des directions différentes. Manu Dibango semble en fin de compte être parvenu à envisager son africanité comme une position, ou un point de vue, dans un champ complexe de représentations musicales. À l'inverse, Daulme semble avoir été animée par un imaginaire plus actif de l'africanité en musique, largement façonné par les enregistrements ethnographiques. La pièce « Babenzélé » par exemple du CD *Aventures en Afropea* de 1993, imite très précisément l'entrecroisement dense des voix, des sifflets et des battements de mains de l'enregistrement ethnographique effectué par Simha Arom en 1966 auprès des Babenzélé de la République centrafricaine. Tout en étant fidèle aux enregistrements d'Arom, la version de Zap Mama contient de subtils éléments supplémentaires. Les voix féminines, par exemple, apportent un léger soutien harmonique sous la forme d'une oscillation entre tonique et dominante sur des accords continus de septième. Ce sont ces combinaisons entre valeurs musicales héritées du chant *a cappella* européen et techniques vocales africaines qui conduisent Sweeney à qualifier leur musique d'« hybride ».

D'un point de vue musical, l'« hybridité » est cependant un terme problématique. Comme les propos de Sweeney le suggèrent, il pourrait indiquer un souhait conscient de fusion de la part des acteurs concernés. Mais, au delà de la conscientisation des divers acteurs sociaux, on peut s'interroger sur la manière dont les pratiques musicales ont circulé dans l'histoire. La « pop anglo-américaine », envisagée dans son cadre historique le plus large, comprend des éléments de musiques folk africaines, latines et européennes. De la même manière, les pratiques musicales africaines ont des origines diverses, parmi lesquelles des éléments européens qui proviennent des premiers temps de l'esclavage, du colonialisme et de l'activité missionnaire. Chaque élément d'un style hybride est lui-même un hybride, un bricolage issu de rencontres précédentes, d'assimilations, de mélanges. À un moment donné de l'histoire, des musiciens comme Salif Keita ou Marie Daulme ont pu conceptualiser leur art et leur créativité en ces termes de « mélange ». Mais ce n'est certainement pas le meilleur moyen pour comprendre les conditions plus larges qui conduisent ces éléments à « se mélanger » et la manière dont ces éléments continuent à circuler.

Le discours de la *world music* est associé à une autre redistribution idéologique de créativité, cette fois au sujet des migrants dans les « villes globales » occidentales. Il s'articule autour de l'hybridité – une notion qui, comme je l'ai suggéré, ne résiste pas à un solide questionnement critique. En outre, ce type de discours a été projeté sur les migrants et leur voisinage d'une manière que j'ai qualifiée de compensatoire, tout en participant du marketing de ces « villes globales ». Ici de nouveau, la globa-

lisation provoque une intensification des mythes autour de la créativité. Dès lors, comment développer une pensée propre dans ce contexte ? Je ferai quelques suggestions à ce sujet dans la conclusion.

Conclusion : Pour penser la « créativité » dans une perspective globale

« Globalisation » est le terme habituellement retenu pour qualifier les transformations qui se sont produites à la fin du *xx*^e siècle et qui ont touché la circulation du capital, du travail et de la technologie, ou plus précisément l'hégémonie américaine. Mais, comme on le sait, le terme a une plus longue histoire, et n'est pas une spécificité occidentale, tout comme il ne relève pas non plus, comme nous le savons aussi, d'une simple histoire de pouvoir. La globalisation est aussi une histoire de résistances et d'accommodements, d'identifications et de sentiments de différence, de goûts et de plaisirs, qui circulent à des échelles toujours plus grandes.

Le terme « Créativité » renvoie généralement aux actions effectuées par des individus dans le processus de transmission culturelle. Quelque chose s'y ajoute, à travers des pouvoirs entourés de mystique, pour conduire à une transformation des matériaux, une rupture de formes et de traditions. Tel est, pour le moins, le mythe romantique. Mais la créativité peut être collective (c'est-à-dire distribuée à travers l'espace social) et relayée (c'est-à-dire distribuée dans le temps). Elle peut aussi impliquer la préservation des matériaux, des formes et des traditions, autant que leur transformation.

Comme nous l'avons vu, c'est une valeur attachée à certaines formes de transmission culturelle, souvent de nature positive, et donc une catégorie profondément idéologique.

À première vue, ces observations critiques peuvent laisser penser qu'il n'y a plus beaucoup à dire sur la « créativité dans une perspective globale ». Quelques observations supplémentaires méritent cependant d'être faites. Tout d'abord, que ce soit sous l'apparence de l'authenticité (idéalement africaine) ou de l'hybridité (idéalement migrante), les imaginaires et les inquiétudes liés à la créativité persistent, et ont des conséquences culturelles. Ces imaginaires et ces inquiétudes ont suscité non seulement le pillage et l'exploitation, mais aussi, et ce depuis la première période coloniale, l'étonnement et le jeu¹¹. Ils ont fait bouger la reconnaissance des limites – et des prétentions – de l'hégémonie occidentale (c'est-à-dire l'« universalisme »). Ils ont autorisé une véritable pensée critique et une expérimentation conséquente. Ils ont produit des efforts d'imagination pour que ce qui était considéré comme séparé puisse se rapprocher, que ce soit pour jouer le jeu de la différence, ou, à l'inverse, explorer les possibilités de mise en commun. Ces propos peuvent tous s'appliquer à la *world music* actuelle, et à son double académique, l'ethnomusicologie.

L'ethnomusicologie, l'étude des musiques du monde, entretient une relation critique et antagoniste avec la *world music*. Mais, en réalité, cette relation a été extrêmement productive. Dans *My Life in the Bush of Ghosts* (1981), David Byrne et Brian Eno ont fait un large usage des enregistrements de musiques ethnographiques et de musiques populaires globalisées. Ces enregistre-

ments ont poussé les possibilités technologiques concernant l'échantillonnage analogique de telle manière qu'il anticipe – et trace la voie pour – l'échantillonnage numérique. Il est également difficile d'imaginer le minimalisme de Steve Reich ou de Philip Glass sans prendre en compte l'omniprésence des ensembles de tambours ouest africains et du gamelan javanais dans les programmes nord-américains d'ethnomusicologie à la même période. En Occident, la *world music*, la musique savante expérimentale et l'ethnomusicologie académique (respectivement le commerce, la créativité et la critique sur les musiques du monde) ont été mutuellement impliquées durant toute la fin du xx^e siècle, et jusqu'à aujourd'hui. Cette « implication mutuelle » n'a pas seulement été une question d'hégémonie occidentale : elle a souvent été critique, réflexive et productive de manière imprévue.

La globalisation a ensuite été une question d'échelles croissantes de circulation et de connexion. Ce qui n'implique pas l'égalité : beaucoup sont, bien entendu, laissés dehors. L'enregistrement sonore portable et les technologies de la reproduction, de la K7 analogique à l'ordinateur portable, ont rendu les objets sonores (éléments de style, timbre, technique musicale) transportables d'une seule manière – manière qui, en outre, tend à voler au dessous du radar des systèmes de contrôle culturel et d'autorité. Des populations migrantes fortement mobiles ont eu ainsi les moyens de rester en contact avec leur lieu d'ancrage, musicalement parlant, et d'établir des connexions pleines d'imagination avec d'autres communautés de migrants (qui peuvent avoir peu de choses en commun, exceptée la couleur de la peau ou

la religion). Les conjonctions entre transformation technologique, migration économique et urbanisation ont produit les pratiques musicales populaires les plus durables du xx^e siècle : tango, jazz, salsa, rai, rap et hip-hop, et la liste n'est pas close. Les marchés urbains (plus récemment de *world music*) pour certains de ces genres sont souvent devenus un facteur significatif dans leur production et leur développement stylistique¹². La créativité peut être utilement comprise en termes de nouveaux espaces globaux ouverts pour la communication musicale et l'échange, à des échelles inégales bien que toujours plus larges, dans la circulation des personnes, des technologies et des idées.

Aujourd'hui, explorer la « créativité » devrait se faire en relation aux technologies numériques, aux idéologies qui forment des connexions globales parmi les gens sans pouvoir (par exemple les Noirs), aux marchés de l'exotisme (la *world music*) et aux modèles de plus en plus globaux de mouvement et d'implantation (la migration et les « villes globales »). Ce type d'exploration impliquerait, comme j'en ai discuté tout au long de ce texte, de penser la créativité de manière plus socialement, historiquement et ethnographiquement ancrée, dans des contextes plus larges de transmission culturelle. Comme j'en ai aussi discuté, cela permettrait d'accéder non seulement à une globalisation « par le haut » mais aussi « par le bas » ; c'est-à-dire en termes de multiples projets d'imaginaires globalisés à partir de différents lieux, plutôt que de projets portés par les seuls pouvoirs dominants au xx^e et au début du xxi^e siècles.

Bibliographie

- AGAWU Kofi (1995), *African Rhythm: A Northern Ewe Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BORN Georgina (2005), « On musical mediation: Ontology, technology and creativity », *Twentieth Century Music*, 2/1, p. 7-36.
- COTTRELL Stephen (2010), « An interview with Ben Mandelson », *Ethnomusicology Forum* 19/1, p. 57-68.
- DIBANGO Manu (1994), *Three kilos of coffee: An autobiography*, Chicago, University of Chicago Press.
- ERLMANN Veit (1999), *Music, modernity, and the global imagination: South Africa and the West*, Oxford, Oxford University Press.
- FELD Steven (2000), « The poetics and politics of Pygmy Pop », in Born Georgina & Hesmondhalgh David (eds.), *Western music and its others: Difference, representation and appropriation in music*, Berkeley, Univ. of California Press, p. 280-304.
- FELD Steven & KIRKEGAARD Annemette (2010), « Entangled Complicities 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 Online*, <http://www.popular-musicology-online.com/issues/04/feld.html>
- FRITH Simon (2000), « The discourse of world music », in Born Georgina & Hesmondhalgh David (eds.), *Western music and its others: Difference, representation and appropriation in music*, Berkeley, Univ. of California Press, p. 305-322.
- GILROY Paul (1993), *Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Londres, Verso.
- GROSS Jane, McMURRAY David & SWEDENBURG Ted (2003), « Arab noise and Ramadan nights: Rai, rap and Franco-Magrebi Identities », in Inda J. & Rosaldo R. (eds.), *The anthropology of globalization: A reader*, Oxford, Blackwell, p. 198-230.
- GUILBAULT Jocelyne (1993), *Zouk: World Music in the West Indies*, Chicago, University of Chicago Press.
- HESMONDHALGH David & BAKER Sarah (2011), *Creative Labour: Media Work in Three Creative Industries*, Abingdon, Routledge.
- KOESTLER Arthur (1964), *The Act of Creation*, Londres, Hutchinson.
- IRVING David (2010), *Colonial Counterpoint: Music in Early Modern Manila*, Oxford, Oxford University Press.
- LAING Dave (1986), « The Music Industry and the Cultural Imperialism Thesis », *Media, Culture and Society*, 8, p. 331-41.
- LOMAX Alan (1968), *Folk Song Style and Culture*, Washington, American Association for the Advancement of Sciences.
- MEINTJES Louise (2003), *Sound of Africa! Making Music Zulu in a South African Studio*, Durham NC, Duke University Press.
- MITCHELL Timothy (1991), *Colonising Europe*, Berkeley, University of California Press.

- PERRAULT Charles (1991) [1697], « Parallels between the ancients and the moderns. Treating astronomy, geography, navigation, war, philosophy, music, medicine, etc. » (trans. Robert Martin), *Turkish Music Quarterly*, 4/1, p. 10-11.
- RANCIÈRE Jacques (2004), *The politics of aesthetics: the distribution of the sensible*, Londres, Continuum.
- SASSEN Saskia (2001), *The Global city: New York, London, Tokyo*, Princeton NJ, Princeton University Press.
- SHAIN Rick (2009), « The Re(public) of salsa: Afro-Cuban music in fin-de-siècle Dakar », *Africa*, 79/2, p. 186-206.
- STOKES Martin (2004), « Music and the Global Order », *Annual Review of Anthropology*, 33, p. 47-72.
- SWEENEY Philip (1991), *Virgin directory of world music*, Londres, Virgin.
- (1992), « The world made flesh: In the beginning », *The Independent*, Thursday 9 July (<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/rock--world-music-the-world-made-flesh-in-the-beginning--five-years-ago-in-a-london-pub-the-phrase-world-music-was-coined-by-a-cabal-of-music-industry-types-philip-sweeney-describes-how-the-term-entered-the-language-and-how-the-sounds-have-changed-1532098.html>) [2/6/12]
- TAUSSIG Michael (1993), *Mimesis and alterity: A particular history of the senses*, New York, Routledge.
- TAYLOR Timothy (1997), *Global pop: World music, world markets*, New York, Routledge.
- TOYNBEE Jason (2012), « Music, Culture and Creativity », in Clayton Martin, Herbert Trevor & Middleton Richard (eds.), *The cultural study of music: a critical introduction* (2nd ed.), New York, Routledge, p. 161-171.
- TSING Anna (2002), « Conclusion: the global situation », in Inda Jonathan & Rosaldo Renato (ed.), *The anthropology of globalization: A reader*, Oxford, Blackwell, p. 453-82.
- TURINO Thomas (2000), *Nationalists, cosmopolitans, and popular music in Zimbabwe*, Chicago, Chicago University Press.
- VIROLLE-SUIBES Marie (1995), *La Chanson Rai: De l'Algérie profonde à la scène internationale*, Karthala, Paris.
- WHITE Bob (2008), *Rumba Rules: The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaire*, Durham NC, Duke University Press.
- WOODFIELD Ian (1995), *English Musicians in the Age of Exploration*, Stuyvesant NY, Pendragon Press.
- ZBIKOWSKI Laurence (2002), *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory and Analysis*, Oxford, Oxford University Press.

Notes

1. Platon, comme on le sait, a écarté le poète de la *polis*. La perspective adoptée ici est, de façon générale, celle de Jacques Rancière à propos du « régime mimétique » (dépassé, de son point de vue, par les régimes représentatif et esthétique), perspective que je considère comme toujours pertinente.
2. Je partage aussi la reconnaissance de Jacques Rancière vis-à-vis de la relation entre « la redistribution des sens » dans le domaine esthétique et d'autres types de redistribution (politique) (Rancière, 2004). Je comprends l'intensité de cette connexion entre une culture européenne post 1800, et la très grande utilité de repenser la catégorie de "l'esthétique" en ayant cette idée en tête. Mais ceci n'est certainement pas limité à la culture savante européenne des Lumières.
3. Cette question a été travaillée plus systématiquement, dans le monde anglais, par Ian Woodfield. Voir notamment Woodfield, 1995.
4. La notion de bisociation utilisée par Koestler, combinée avec des réflexions récentes en psychologie cognitive, était significative pour Gilles Faulconnier et Mark Turner; elle a eu un impact, en retour, sur le travail du musicologue Laurence Zbikowski qui, bien que non explicitement concerné par la créativité en musique, a des conséquences importantes pour cette discussion. En bref, cela suggère que la cartographie transdisciplinaire peut permettre de comprendre comment certains courants innovants sont produits et prennent sens. Voir Zbikowski, 2002.
5. Pour une discussion critique pionnière et utile voir Laing, 1986.
6. Au Royaume-Uni, beaucoup considèrent comme fondamentale une réunion de promoteurs de concert, journalistes, musiciens et propriétaires de maison de disques indépendants qui s'est tenue en 1987 au pub *The Empress of Russia*, situé dans le quartier d'Islington à Londres. Voir Cottrell (2010) pour un compte-rendu récent.
7. Je m'appuie principalement ici sur les travaux de Virolle-Suibes (1995) et de Gross, McMurray & Swedenburg (2003).
8. Voir les travaux importants de Turino, 2000 ; Erlmann, 1999 ; Meintjes, 2003 et White, 2008.
9. Les mots de Peter Gabriel font écho à ceux de capital et de travail dans le contexte de la globalisation. Comme on peut le remarquer, la créativité est très estimée des gouvernements qui poursuivent des programmes d'austérité en Europe aujourd'hui, et qui utilisent des termes comparables à ceux de Gabriel. Leurs attitudes vis-à-vis du financement des arts et des sciences humaines, disciplines dont on pourrait apprendre non seulement la « flexibilité » mais aussi la capacité à poser un regard critique, sont, comme chacun sait, pleines de contradictions.
10. Je renvoie ici aux analyses critiques de la *world music* par Simon Frith (2000) et Timothy Taylor (1997).
11. J'ai en mémoire l'analyse de Michael Taussig sur le mimétisme colonial (Taussig, 1993). La reproduction, qui se répercute sur chacun des deux côtés lors des rencontres coloniales peut-être les plus violentes, a une dynamique culturelle complexe. Les premiers colonisateurs en Amérique Latine ont noté les pouvoirs d'imitation des populations locales, et les ont imitées eux-mêmes. Le processus s'est répercuté de chaque côté du fossé colonial, autrement dit à mesure que les deux côtés tentaient chacun de gagner du terrain sur les pouvoirs mystérieux de l'autre. La discussion de Taussig sur les énergies créatives qui échappent à la maîtrise des uns ou des autres et qui sont transformées en jeu par le mimétisme colonial est très pertinente pour notre analyse. Voir aussi Stokes (2004) qui explore, dans la conclusion, la manière dont une analyse du jeu pourrait être mobilisée pour appuyer une discussion sur la globalisation musicale.
12. Jocelyne Guilbault (1993) rend compte par exemple d'une culture de dépendance aux marchés français dans son étude sur le zouk dans les Antilles.