

« EN ÉTAU ENTRE L'HOMMAGE ET LE PILLAGE »

Ethnographie d'un opéra participatif dans le Département-Monde en 2024

Elodie Bordat-Chauvin

Résumé

Cet article analyse un projet participatif porté par un ensemble lyrique visant à célébrer la diversité du patrimoine culturel de la Seine-Saint-Denis pendant l'Olympiade culturelle de Paris (2023-2024). L'équipe a enregistré 400 chants auprès des habitant·es, qui ont servi de base à la création de polyphonies, interprétées par des chœurs amateurs lors de concerts participatifs dans l'espace public. Cette enquête ethnographique donne à voir le « malaise » (Clifford 1988) progressivement ressenti par l'équipe artistique et les professionnelles de support formulé en termes « d'appropriation culturelle ». Face à cette question – qui se situe à la croisée des sphères savante et populaire – les compositeurs ont réalisé différents types d'arrangements qui ont profondément modifié le projet initial. Cet article donne ainsi à voir les controverses qui agitent les mondes de l'art, concernant l'utilisation par des artistes occidentaux installés, de musiques populaires provenant de cultures historiquement minorisées dans des projets aux visées universalisantes.

Mots-clés : *appropriation culturelle, opéra, olympiade culturelle, participation culturelle, mondes de l'art, distance culturelle*

“CAUGHT BETWEEN HOMAGE AND PLUNDER”.

ETHNOGRAPHY OF A PARTICIPATORY OPERA IN SEINE-SAINT-DENIS IN 2024

Abstract

This article analyses a participative project run by a lyric ensemble to celebrate the diversity of the cultural heritage of Seine-Saint-Denis during the Paris Cultural Olympiad (2023–2024). The team recorded 400 songs from residents, which were used to create polyphonies, performed by amateur choirs during participative concerts in the public space. This ethnographic study reveals the “malaise” (Clifford 1988) gradually felt by the artistic team and the support personnel, articulated in terms of “cultural appropriation”. Faced with this question—which lies at the crossroads of the scholarly and popular spheres—the composers came up with different types of arrangements that profoundly altered the initial project. This article looks at the controversies in the art world surrounding the use, by established Western artists, of popular music from historically minoritized cultures in projects with universalizing aims.

Keywords: *cultural appropriation, opera, cultural Olympiad, cultural participation, art worlds, cultural distance*

« 2024, la Seine-Saint-Denis est fière d'accueillir le monde ! » pouvait-on lire sur une affiche dans les couloirs du métro parisien en vue des Jeux olympiques (JO). Derrière le texte, la photo d'un parc (voir figure 1), l'un de ceux dans lequel a eu lieu l'une des quatre représentations gratuites et en plein air de l'opéra participatif étudié ici. Ce projet tire son origine de l'idée de Laëtitia Santoni, directrice artistique de Chants-en-Seine, ensemble lyrique implanté depuis vingt-cinq ans dans le département de Seine-Saint-Denis : mettre en lumière la richesse culturelle de ce territoire avec un projet participatif « universel et humaniste aux couleurs de l'olympisme ». Pour cela, elle imagine « une grande collecte des voix plurilingues » du « Département-Monde », pour créer un « patrimoine musical commun [et en faire] une fresque sonore ». Les chants collectés se veulent « emblématiques des racines » diverses des habitant-es du département. Ils inspireront des compositeur-ices pour créer un nouveau répertoire polyphonique pour l'ensemble qui sera présenté lors de concerts gratuits dans des parcs pendant l'Olympiade culturelle. La pièce finale est pensée pour être un hymne célébrant les valeurs de l'olympisme, chanté par les habitant-es dans un lieu symbolique (comme le stade de France) en 2024. Ethnographier ce projet culturel, né en Seine-Saint-Denis, dans le cadre d'un évènement global comme les JO, permet de « renseigner par le bas les dynamiques de production du local et du global », comme le souligne l'introduction du numéro. L'investissement de l'espace public (dans plusieurs parcs de la Seine-Saint-Denis) fait partie intégrante du projet du début (collecte des chants en marge d'ateliers) à la fin (concerts gratuits dans des parcs). Toutefois, entre le projet initial et les concerts de 2023 et 2024, il y a eu des changements lorsque des critiques ont été émises par des habitant-es invité-es à donner un chant, formulées en termes « d'appropriation culturelle » par des médiatrices de l'équipe et transmises à la direction artistique du projet. Pour comprendre les réorientations de ce projet culturel de grande ampleur, commençons par présenter le fonctionnement de ce « monde de l'art », en analysant ce projet comme relevant d'une activité collective, impliquant toute une équipe et des partenaires (Becker 1988). Chant-en-Seine est un ensemble « conventionné », c'est-à-dire qu'il reçoit des financements de la Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France et du ministère de la Culture. Il est également subventionné par la Seine-Saint-Denis et des mécènes privés. Pour financer ce projet ambitieux, l'équipe a répondu à plusieurs appels à projets (AAP), qui ont modifié peu à peu le projet. Ainsi, l'accueil en résidence artistique de l'ensemble dans l'une des communes de Seine-Saint-Denis à partir de 2021 a déterminé le choix du lieu de l'un des concerts de 2023 pendant « l'Olympiade culturelle des enfants, de la jeunesse et des amateur-ices » et la création d'un nouveau chœur amateur.

Les réponses aux AAP sont rédigées par les administratrices, sur la base de « notes d'intention » de Laëtitia Santoni. En 2019, elles sont deux à temps partiel, auxquelles s'ajoute une chargée de développement à plein temps, Nathalie Marin (née en 1978). En 2020, Laëtitia Santoni (née en 1969) fait appel à Nikolas Vlachos (né à Athènes en 1965) comme directeur artistique. Tous deux définissent les orientations esthétiques du projet. Par ailleurs, Etienne Becquart (né en 1978) est chargé du « pilotage de la collecte » des chants et du concert de 2023 (note d'intention, janvier 2021). Enfin, Lucie Payot (née en 1987), chanteuse professionnelle dans l'ensemble, est assistante à la direction artistique du projet.

Cet article s'intéresse à la manière dont les artistes et les professionnel·les de support de l'équipe se sont retrouvé·es confronté·es à la question de l'*appropriation culturelle*. Face à des

contestations quant à une vision exotisante de cultures considérées comme extraoccidentales, différents choix ont été opérés concernant des chants donnés par des membres de collectivités historiquement minorisées issues de l'immigration et appartenant aux classes populaires (Bertheleu 2024). Les réponses apportées par les différents membres de l'équipe à la question de l'appropriation culturelle ont modifié le projet initial qui visait à rendre hommage aux diverses cultures présentes en Seine-Saint-Denis. Cette question s'est présentée différemment selon les rôles et les positions sociales et professionnelles des acteur·ices : lors de la présentation du projet aux potentiels partenaires, de l'appel à participation des habitant·es, du travail de composition, de réunions d'équipe et enfin lors de la présentation aux 400 choristes des 22 chœurs participant au projet. La question de l'appropriation culturelle a enfin engagé divers arrangements des acteur·ices que l'ethnographie du projet met en lumière.

Issu d'une enquête ethnographique menée de janvier 2020 à juin 2024, le matériau mobilisé se compose de l'analyse des différentes versions écrites du projet, de brochures et de vidéos, des observations et discussions menées dans le cadre d'un cours portant sur le projet au sein du parcours politiques et gestion de la culture en Europe en Master 2 à l'Université Paris 8 – Saint-Denis ; d'observations participantes : réunions de l'équipe, ateliers et collectes de chants en 2020 et 2021, 11 répétitions (entre octobre 2023 et juin 2024, dans des parcs, conservatoires, salles de concert) et 3 concerts participatifs en tant que choriste en 2024. Par ailleurs, 24 entretiens semi-directifs ont été menés avec les compositeurs, la cheffe de l'ensemble, l'assistante artistique, les personnels de renfort (administratrices, chargées de médiation et communication), une personne ayant « donné » un chant, et 17 avec des choristes.

Après une revue de littérature sur l'appropriation culturelle et la question sous-jacente de la différence culturelle, nous analyserons les discours et matériaux montrant une vision fantasmée de l'art universalisant présente dans le projet. Puis, nous ferons état d'un « malaise » (Clifford 1988) progressivement ressenti par les compositeurs, l'équipe de renfort et les choristes, malaise formulé en termes d'*appropriation culturelle*. Nous analyserons les choix artistiques faits pour prendre en compte cette question, choix qui mettent en branle, tout en les renouvelant, les controverses agitant les mondes de l'art, à l'heure de confronter des cultures diverses qui ont été soumises à un processus de hiérarchisation depuis le monde occidental. Nous proposerons des idéaux types d'arrangements opérés par les acteur·ices qui éclairent comment un projet aux valeurs universalisantes s'est confronté aux spécificités du terrain local dans lequel il s'est déployé.

De quoi l'appropriation culturelle est-elle le nom ? La différence culturelle en question

Pour comprendre les tensions à l'œuvre dans le projet étudié, revenons sur la notion d'appropriation culturelle, qui connaît un engouement récent et se situe à la croisée entre la sphère populaire et la sphère savante. Les travaux de socio-anthropologie proposant une genèse du concept d'appropriation culturelle s'accordent pour en donner la paternité à Kenneth Coutts-Smith. En 1976, dans une analyse marxiste et anticoloniale, il met « en évidence la façon dont la culture occidentale s'approprié des formes culturelles issues de cultures opprimées ou colonisées » (Uzel 2019, 11). Dans la continuité de ce travail, des universitaires « choqués par le fait

que les règles du droit d'auteur s'arrêtent à certaines frontières culturelles dénoncèrent ce qu'on qualifiera d'appropriation artistique, à savoir l'utilisation par des artistes étrangers de motifs indigènes (plastiques, picturaux et musicaux) » (Derlon et Jeudy-Ballini 2015, 11). Les relations de pouvoir entre artistes reconnues et populations « subalternisées » sont alors au centre de ces analyses (Bonniol, Gordien, et Streiff-Fénart 2023). Quand « leur acte s'inscrit sur la toile de fond de rapports coloniaux ou néocoloniaux, les libertés [que les artistes] prennent en s'inspirant d'autres cultures peuvent être perçues comme une forme de spoliation », soulignent Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini (Derlon et Jeudy-Ballini 2015, 17). Parmi les définitions les plus citées pour qualifier l'appropriation culturelle figure celle de Ziff et Rao : « lorsqu'un groupe privilégié – un groupe qui détient le pouvoir économique, politique et institutionnel – emprunte ou vole un groupe opprimé ou marginalisé » (Ziff et Rao 1997, 5). Cette asymétrie de pouvoir est centrale dans la définition. Plusieurs auteur·ices soulignent que la façon dont des artistes renommé·es reprennent « de façon décontextualisée, déformée ou simplifiée les éléments d'une culture dominée » (Uzel 2019, 11) est critiquée en cela qu'elle revient à usurper « l'agentivité et la qualité de l'auteur à des groupes minoritaires » (William 2020). Comme le montre « l'affaire *Kanata* » – du nom de la pièce de Robert Lepage (Gagnon 2019) – ces accusations ont d'autant plus de force politique qu'elles affirment publiquement « la légitimité des minoritaires à instruire des procès en illégitimité » et à porter « un jugement moral » sur les pratiques culturelles du groupe majoritaire (Bonniol, Gordien, et Streiff-Fénart 2023, 6). Membre d'un collectif travaillant sur la dimension éthique de l'appropriation culturelle, James Young et Conrad Brunk rappellent que les points de vue sur ce qui est considéré comme bien/mal, légal/illégal, relèvent de conventions culturelles, lesquelles sont souvent en conflit, ce qui rend essentiel de faire appel à des « principes moraux transcendants à la culture » (Young et Brunk 2009, 6).

Les pratiques d'échantillonnage [*sample*] réalisées par des artistes qui disent apprécier et respecter les cultures qu'ils s'approprient peuvent caricaturer la musique *et* les communautés ; « la dénaturation est l'un des préjudices que peuvent causer les formes insensibles d'appropriation culturelle » (Burns Coleman, Coombe, et MacAraill 2009, 176). Par ailleurs, ces autrices affirment qu'en qualifiant l'activité d'appropriation culturelle comme l'appropriation d'un contenu artistique, on ne peut pas comprendre les demandes de reconnaissance des droits culturels formulées par certaines communautés. En s'appropriant des enregistrements ethnomusicologiques pour en faire un succès planétaire, le groupe Deep Forest a porté atteinte à la spiritualité de cette musique, sans verser de contreparties financières à la communauté (Martin 2014). Ce cas est emblématique des « 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 » (Ziff et Rao 1997).

Des travaux se sont intéressés aux appropriations de la musique des dominants par des populations minorisées et à leurs effets (Ziff et Rao 1997). Victor Stoichita analyse les réinterprétations de « tubes », comme *La Lambada*, par des musiciens professionnels tsiganes de Roumanie, qui volent et s'approprient avec malice [*te ciore!*] de ces mélodies célèbres pour en créer de nouvelles (Stoichita 2010). L'un des compositeurs du projet étudié ici, Nikolas Vlachos, cite l'exemple du jazz qui emprunte à la musique afro-américaine et à la comédie musicale occidentale et se transforme au gré des improvisations des artistes (voir également Martin 2014). Cette réflexion rejoint celle de James Clifford, selon laquelle « la culture est une idée compromise » parce qu'elle a été trop souvent pensée sous le signe de l'authenticité

(Clifford 1988) ; or, nous vivons dans un « monde d'interconnexions », où les cultures et les musiques sont le fruit de circulations et de mélanges. Comment dès lors trouver *la* version authentique, ou originelle, d'une musique ? Peter Burkholder (1994, cité par Martin 2014) a tenté de constituer l'utilisation de musiques préexistantes en champ d'études à part entière afin de montrer l'immense étendue de l'appropriation musicale et ses effets.

Analysons à présent le projet initial et la présence d'une vision fantasmée des cultures minoritaires, avant de montrer l'émergence de la question de l'appropriation culturelle.

Collecter les chants du Département-Monde

Le terrain étudié permet d'observer comment les questions relatives à la notion controversée de l'appropriation culturelle créent des tensions particulièrement sensibles dans la manière dont le projet initial se trouve peu à peu contesté et transformé par ses instigateur-ices. Afin de comprendre la genèse du projet, commençons par analyser les trajectoires et positions sociales de ces principales autrices, qui n'ont pas été assistées d'ethnomusicologues malgré leurs sollicitations.

Une artiste et une administratrice engagées dans la démocratisation du chant lyrique

« Le cœur de notre métier est l'interprétation de la musique dite « savante » du XX^e siècle et la création », peut-on lire dans des documents présentant l'ensemble. Laëtitia Santi et Nathalie Marin ont en commun d'avoir grandi dans des familles de classe moyenne, éloignées de la culture « légitime » et d'avoir à cœur de démocratiser, c'est-à-dire de rendre accessible largement le chant lyrique. Les concerts en plein air, que l'ensemble organise depuis plusieurs années, rencontrent un public beaucoup plus divers – en tout point – de celui de l'opéra. Avec ce projet, elles veulent s'adresser à ces différents publics.

Laëtitia Santi, née en 1969, a grandi en Corse auprès de sa mère « prof de français » et de son père, retraité, ancien militaire. Elle dit venir « d'un milieu défavorisé artistiquement » (ses parents n'ayant pas de pratiques culturelles relevant de la « haute culture » (assister à des concerts, au théâtre...)). La musique, écoutée quotidiennement par son père à la radio, lui a « parlé » par sa beauté intrinsèque, c'est pourquoi elle lui prête un grand pouvoir (entretien le 06.04.2022). Grâce au programme public « jeunes talents insulaires », elle prend des cours une fois par semaine à Marseille. C'est là où elle est « repérée » par des musicien-nes qui vont l'aider dans son parcours. Elle quitte la Corse à 17 ans pour passer un certificat d'aptitude de formation musicale puis de direction de chœur. Au début des années 1990, elle obtient un poste dans un conservatoire à rayonnement régional dans lequel elle enseigne toujours. Cinq ans plus tard, elle crée un chœur amateur (qu'elle dirige encore), son enfant l'accompagne aux répétitions. Elle enseigne ensuite au conservatoire national supérieur de Paris et crée son ensemble professionnel : Chant-en-Seine. Ces activités lui permettent de multiplier les collaborations et de s'inscrire dans des réseaux institutionnels, comme le montre le projet étudié ici auquel elle associe l'ensemble et le chœur qu'elle dirige.

Nathalie Marin se présentait comme le « couteau-suisse » de l'ensemble. Elle est née en 1978, son père est alors dans la « logistique aéronautique » et sa mère « au foyer et maire de leur petite commune ». Poussée par ses parents, elle fait une école d'ingénieur, mais précise qu'elle a pu y étudier les sciences humaines et faire du théâtre, domaine dans lequel elle a eu ses premières expériences professionnelles. Elle travaille comme « responsable réseau » dans une structure qui accueille des spectacles pluridisciplinaires, dans une ville moyenne. Elle exerce à mi-temps, et a trois enfants. Elle commence à travailler pour Chant-en-Seine à mi-temps, en plus de son autre emploi, avant de se dédier à plein temps à l'ensemble. De 2015 à 2022, elle travaille comme administratrice (elle cherche des partenaires et financeurs), chargée de diffusion (trouver des dates de concerts pour l'ensemble), de production et de communication. C'est elle qui pousse Laëtitia Santoni vers des formats participatifs et des « actions de territoire », comme le soulignent plusieurs entretiens.

À la recherche de chants « emblématiques des racines »

Dans les différentes versions du projet, la Seine-Saint-Denis est qualifiée de « Département-Monde » : un « berceau de créativité artistique », un « territoire riche de toutes les diversités » qui va accueillir « le monde » (voir Figure 1). Dans ces documents, le projet est qualifié de porteur « d'un message humaniste et universel » inspiré de « l'œuvre d'Edouard Glissant afin de rendre compte de cette « mondialité » qui met en relation des cultures éloignées et hétérogènes » (note d'intention du 18. 12. 2020).

Un document de 2023 précise : « l'objectif est d'inciter les habitants via leurs contributions à créer un réservoir de leurs richesses/patrimoines sonores et leurs histoires intérieures qui pourront être ainsi conservées et transmises aux générations futures ». La plupart des « dons de chants » (voir Figure 2) se déroulent dans l'espace public, suite à des ateliers d'initiation au chant lyrique, après des concerts de l'ensemble, ou lors d'évènements municipaux et associatifs (forums des associations, fêtes de quartier) et lors de la « semaine des langues maternelles ». La collecte veut montrer la richesse culturelle des habitant·es (160 origines seraient présentes sur le territoire). Une note de janvier 2021 souligne : « venez enregistrer un chant emblématique de vos racines qui pourra être magnifié par les voix de l'ensemble ». Cette expression présente dans plusieurs documents, est également reprise par la chanteuse qui anime un atelier de chant et une collecte (observation le 15.07.2021). Plusieurs documents présentant le projet soulignent la volonté de collecter des chants « emblématiques des racines » des habitant·es. On retrouve l'idée de la culture pensée sous le signe de « l'authenticité » (Clifford 1988), dans une chronologie atemporelle qui coupe du contexte actuel et renvoie *in fine* les cultures et leurs agents dans un passé immuable (De Sousa Santos 2011).

Laëtitia Santoni explique son intérêt et admiration pour les chants de tradition orale :

Le côté collecte de chants me séduit énormément. Parce qu'il y a toujours des petits bijoux... de tous les pays du monde. Ça m'a toujours intéressée, n'y connaissant rien, mais étant extrêmement sensible à tout ce vocabulaire musical de tradition orale. En plus de ces mélodies, que je ne connais pas, et qui sont si belles, tu as aussi les timbres des voix qui ont une puissance



Figure 1: Campagne du département pour l'accueil des JO.
© Camille Ruggeri 2024.

DON DE CHANTS

Appel de l'Ensemble vocal à tous-tes les citoyen-ne-s
pour mettre en lumière les richesses culturelles et musicales
des habitant-e-s de [REDACTED]



« Voilà plus de 25 ans que j'ai choisi de lier ma vie musicale, pédagogique et artistique au département de la Seine-Saint-Denis. Ce territoire, aux multiples cultures constitue un véritable archipel de styles musicaux.

Mon souhait aujourd'hui est de continuer à m'immerger dans ce patrimoine artistique immatériel et de prendre part à la valorisation de ce corpus. Rencontrer, collecter, partager, écouter, créer, c'est l'engagement de mon ensemble vocal [REDACTED] dans son ancrage territorial. »

Figure 2: Flyer de l'ensemble, photo prise lors d'une collecte en 2021.

au-delà de tout, qui fait que depuis des millénaires, ils sont toujours présents. Ben, ça, ça me passionne, tu vois, que la mélodie ait survécu. (entretien le 06.04.2022)

Les éléments de langage présentés ici montrent que l'exotique, la différence culturelle, est situé dans un passé idéalisé (De Sousa Santos 2011). Comme le soulignent les travaux du tournant décolonial, les cultures minorisées sont souvent situées dans un temps suspendu, un passé figé (Colin et Quiroz 2023).

Nathalie Marin et les deux compositeurs souhaitaient travailler avec des ethnomusicologues, afin d'avoir des éléments de contextualisation sur les langues et cultures des chants qu'ils et elle souhaitent collecter (réunion en ligne le 18.02.2020). Je travaillais avec l'ensemble sur un autre projet participatif, j'ai contacté plusieurs collègues de mon université pour leur proposer de s'associer à celui-ci. Tous·tes ont refusé pour différentes raisons. L'une d'elles a motivé son refus par des questions éthiques (les compositeurs sont rémunérés et pas les participant·es) et a mentionné la question de l'appropriation culturelle, pointant du doigt une question qui deviendra par la suite prégnante.

Les « malaises » et contestations autour du projet

Nous analyserons ici les différents moments au cours desquels les membres de l'équipe artistique et de renfort ont été confrontés à l'appropriation culturelle, les contestations autour du projet portées par des habitant·es, notamment autour d'une vision clivée de l'art contemporain et de la musique savante opposés à l'art premier et aux « racines ». Enfin, nous verrons comment les artistes ont modifié le projet suite à leurs prises de conscience.

L'universel et le sublime en question

Dans les mondes de l'art, la notion d'universel est mobilisée comme un argument de légitimation du rôle social de l'art et de la culture. Pour Nadia Kisukidi, les artistes considèrent participer à une communion, qui transcenderait les particularismes, rejoignant une philosophie positiviste du beau, tel que Kant le définit comme : « ce qui plaît universellement sans concept » (Kisukidi 2020). Pour Kant, c'est dans l'esthétique que « se réalise le plus complètement la capacité de se mettre à la place de l'autre et de tendre, par le travail de l'imagination, vers l'universel » (Uzel 2019, 65). Or, « l'une des caractéristiques les plus fréquentes de l'appropriation culturelle est d'effacer la couleur des éléments, c'est-à-dire de donner un ton neutre, *universel*, à l'élément adopté » (William 2020, 61). Des divergences d'interprétation sur le caractère universel de l'art se manifestent au sein de l'équipe, comme l'explique Lucie Payot. Née en 1987, assistante à la direction artistique, elle est chanteuse professionnelle (formée pendant plus de 20 ans dans le conservatoire à rayonnement régional dans lequel enseigne Laëtitia Santoni) et ancienne élève de l'école normale supérieure (ENS). Elle exprime des réserves vis-à-vis de l'usage de certains concepts dans le projet :

L'autre mot [après métissage] vis-à-vis duquel je suis très méfiante c'est le mot 'universel'. ... On a fini par avoir une discussion à ce sujet. Il y a des façons d'exprimer l'intuition poétique [de Laëtitia] vis-à-vis de ça, sans s'aventurer sur le terrain universel, qui me semble quand même très compliqué à défendre. Parce que, qu'est-ce qui est universel? À partir du moment où tu passes par un langage et par des codes... (entretien le 24. 11. 2023)

Lucie Payot comprend ce que veut dire musicalement Laëtitia Santoni, mais aussi les écueils associés à ce concept dans les sciences sociales, et ce, peut-être grâce à sa formation supérieure en sciences sociales, et ses collaborations professionnelles et personnelles avec des universitaires (en études théâtrales et en musicologie)¹. Elle explique ainsi ce que sa cheffe veut dire sans utiliser le terme qui la dérange « [c'est] le fait que certaines mélodies semblent porter dans leur essence, dans leur caractère, une émotion essentielle en elles » (entretien cité). Lors d'un atelier de chant en plein air en mai 2024, j'ai vu Laëtitia Santoni présenter le projet et parler de « d'universel », puis laisser la parole à Lucie Payot pour expliquer le terme. D'autres critiques de cette notion sont exprimées par des habitant·es invité·es à participer, comme me l'a dit le compositeur Nikolaos Vlachos : « «quête d'universel» ça aussi [la médiatrice] nous a dit que des gens l'ont critiquée » (entretien le 27. 11. 2023). Pianiste, spécialiste de l'improvisation, il est un compositeur de musique contemporaine renommé (résident à la villa Médicis, lauréat de prix), il enseigne également au conservatoire national supérieur de Paris. Lors de la réunion de l'équipe artistique et des personnels de renfort qu'il évoque, la médiatrice chargée de la collecte fait part de plusieurs critiques de personnes sollicitées pour donner un chant. Nikolaos Vlachos dit avoir eu une « prise de conscience » à ce moment-là. Lors de l'entretien, il parle de ses discussions avec sa compagne, chercheuse renommée, ayant travaillé sur ces questions. Suite à cette réunion, d'autres termes sont alors supprimés des présentations du projet. Lorsque j'évoque avec Nikolaos Vlachos la disparition du projet de l'expression « des chants magnifiés par le chant lyrique » il répond : « cette histoire de «sublimation» je l'avais oubliée. Et c'est vraiment... insupportable, pour moi, qui viens d'une famille de musiciens, de musiques populaires » (entretien le 27. 11. 2023). Il m'explique que pour lui les musiques populaires sont *intrinsèquement* belles, sans avoir besoin d'être « magnifiées » par la musique classique occidentale. Soulignons que les hiérarchies culturelles (et donc ce qui est valorisé et considéré comme « magnifique ») sont intégrées par les artistes et les personnels de renfort qui ont rédigé le projet, et que l'opéra fait partie des goûts culturels et des pratiques les plus valorisées par les catégories sociales dominantes, « la pointe extrême de la distinction » (Pedler 2003).

Voyons à présent les critiques adressées par les habitant·es invité·es à participer, critiques dont se sont faits les relais deux jeunes membres de l'équipe de renfort.

Les remises en cause portées par la (nouvelle) équipe de renfort

La démission de Nathalie Marin (pour réorientations professionnelles) est un grand « chamboulement » pour l'ensemble. Lucie Payot souligne que ce projet lui tenait à cœur « avec une

¹ Elle a évoqué son parcours lors de plusieurs entretiens, ainsi que dans plusieurs articles de presse régionale.

identification forte » à celui-ci (entretien le 23. 11. 2023). Les jeunes chargées de médiation et communication recrutées pour la remplacer vont faire émerger des critiques émises par des habitant-es mais aussi leurs analyses sur les potentielles retombées négatives du projet sur les réseaux sociaux.

Eve Gené est recrutée comme chargée de médiation fin 2022 et remplace Nathalie Marin dans la recherche de partenariat et l'organisation de la collecte de chants. Née en 1997 (son père était directeur général d'un *data center* et sa mère iconographe dans une agence de photographie), elle est titulaire d'une licence de sociologie et d'un master de responsabilité sociale des entreprises. Elle me confie : « J'ai jamais été hyper à l'aise avec ce projet, mais je ne savais pas trop pourquoi. Puis... j'ai un peu plus formulé ce truc « d'appropriation culturelle ». C'est moi qui en ai parlé en premier à [l'ensemble] » (entretien le 04. 12. 2023). Elle explique :

J'avais un peu du mal avec le fait de transformer ces chants traditionnels en musique savante, polyphonique, chantée par... même si c'est pas du tout l'intention de [l'ensemble], mais le fait est que les choristes et les chanteurs professionnels, sont tous des gens blancs presque [rire]. Et de les faire arranger par des gens qui connaissaient rien à la culture d'origine de ces chants...
(entretien cité)

Bien qu'elle précise que ce n'est pas le cas de tous et toutes les choristes du chœur amateur dont les origines sont diverses, elle considère « qu'il manque des gens concernés dans le processus ... de réflexion et de mise en place du projet » (entretien cité). Elle décrit ainsi les personnes ayant refusé de participer au projet lorsqu'elle les a sollicités : un enseignant d'un conservatoire d'origine latino-américaine et un membre d'une association d'Afrique de l'Est qui travaille avec la salle dans laquelle a lieu le concert de 2024. « Ils voulaient pas que leur patrimoine musical soit utilisé et transfiguré » à l'occasion d'un concert payant, dans une salle parisienne prestigieuse (entretien cité). Une autre personne ayant refusé de participer est « Française, d'origine indienne, et a vécu en Chine. Elle s'intéressait beaucoup au projet, mais elle avait du mal avec la manière dont c'était mis en place Elle m'a dit : C'est un projet « de blancs, pour des blancs, et par des blancs » » (entretien cité). Pour cette médiatrice, cette citation résume bien son ressenti : il manque des personnes issues des cultures des chants utilisés qui pourraient comprendre le sens des chants, les contextes de leur création et ne pas les dénaturer.

Sa collègue, Margaux Dupont (née en 1999), est sur la même ligne. Recrutée en 2023 comme chargée de diffusion, de communication et de production. Son père est « artisan d'art et musicien » et sa mère cadre à la SNCF. C'est son premier emploi après une licence en information et communication et un master en sociologie pour lequel elle a soutenu un mémoire mobilisant des travaux sur l'intersectionnalité. C'est elle qui alerte l'ensemble sur les potentielles retombées négatives sur les réseaux sociaux de ce projet.

Avec Ève, on se questionnait beaucoup... : pourquoi c'est des compositeurs occidentaux, français, qui arrangent des sons, des sonorités, des musiques magrébines, chinoises, chiliennes ? Alors que, ben, c'est certain qu'il y a des compositeurs chinois, chiliens, nord-africains qui seraient prêts à le faire et qui auraient un regard sur ces musiques-là, peut-être plus juste, peut-être que ça rendrait plus justice, en tout cas, aux chants. (entretien le 18. 08. 2024)

Au fur et à mesure de l'avancement du projet sur plusieurs années, et des rencontres, des compositrices de culture vietnamienne et iranienne ont été associées à des créations dans le cadre des concerts en plein air de l'ensemble. On peut avancer que les différents points de vue sur le projet entre l'ancienne et la nouvelle équipe peuvent être liés à un différentiel générationnel, un usage et une connaissance de ce qui peut être critiqué (voire vilipendé) sur les réseaux sociaux, ainsi qu'un différentiel de capitaux culturels, sociaux, et scolaires.

J'ai évoqué avec deux choristes l'argument selon lequel des compositeurs non occidentaux auraient pu être davantage associés à la direction artistique du projet. Florian (né en 1971 en Allemagne), traducteur d'arabe pour la presse, vivant à Saint-Denis et Christiane, sa collègue et amie, traductrice de chinois pour le même journal, vivant dans le 13^e arrondissement de Paris. Elle répond : « Est-ce qu'il y a une génération de jeunes compositeurs issus de cette immigration-là qui sont ... j'aime pas le dire comme ça, mais ... à ce niveau-là de compétences et d'expériences ? ». Et Florian de répondre : « Peut-être que si, et s'ils le sont c'est qu'ils ont fait une scolarité assez classique et donc ils ne sont plus dans le profil ... (entretien le 08.06.2024). Cet échange entre deux fins connaisseurs des cultures arabe et chinoise et de la musique classique montre la conscience des choristes des contradictions et tensions autour du projet et de choix de la composition de l'équipe artistique.

Comment « arranger » sans s'appropriier ni dénaturer des chants

Nous verrons ici comment les chants issus de la collecte ont été sélectionnés et les tensions et arrangements opérés par les artistes vis-à-vis de la question de l'appropriation culturelle.

La question du choix des chants à arranger – c'est-à-dire à écrire sur des partitions pour en faire des polyphonies interprétées par l'ensemble et le chœur – a suscité de nombreux questionnements chez les compositeurs et les choristes.

Quand je lui demande de me décrire le travail d'arrangement des chants, Etienne Becquart répond : « Je me suis assez vite confronté à un problème que j'avais pas anticipé qui est la question de l'appropriation culturelle. C'est un truc qui a été assez frontal. Je me suis retrouvé à me sentir incapable d'arranger ces chansons-là ». Après avoir écouté les 200 chants collectés à ce moment-là (sur 400 au total), il se dit « tétanisé ». « Il fallait que je comprenne toutes les paroles ... comment marchait la langue pour respecter le sens des phrases Je me sentais pas capable de couper n'importe où parce que ça me semblait joli » (entretien le 26.03.2024). Son malaise vis-à-vis du projet se situe à ce moment-là. Il fait « des essais électroniques » : il choisit des chants et les « imagine comme une sorte de défilé » puis arrive à la conclusion que c'est là « la manière la plus respectueuse [pour] garder l'*identité* de ces chants ». Il les lie entre eux avec un « accompagnement très léger, fait pour tisser une sorte de fil conducteur, passant d'une chanson à l'autre Sans les toucher, elles, dans leur intérieur » (entretien cité). Ce « continuum d'extraits de la collecte » est diffusé pendant que le public s'installe pour le concert de l'Olympiade culturelle des enfants en 2023. On y trouve des chants issus de différentes régions du monde enregistrés auprès des habitant·es. Lors de ce concert, un chant traditionnel malien est interprété par le chœur amateur, l'ensemble lyrique et 150 élèves de primaire dans un gymnase municipal. Etienne Becquart explique le travail avec ce chant : « Je l'ai beaucoup écouté, j'ai essayé de sentir la pulsation » (entretien cité). Awa, la soixan-

taine, chantait cette chanson quand elle cultivait dans les champs au Mali. Elle a apprécié l'arrangement. Éluë dans la ville où l'ensemble est en résidence, elle a assisté à plusieurs concerts et figure en photo sur des brochures présentant le projet. En revanche, Florian, cité plus haut, membre du chœur amateur depuis sept ans, pratiquant plusieurs instruments, est assez critique de cet arrangement : « Je trouvais que ça ne donnait rien, parce que c'était avec une culture totalement tonale... C'était un peu faire violence à cette musique-là » (entretien le 08.06.2024).

Laëtitia Santoni a demandé à Etienne Becquart d'arranger plusieurs chants pour les concerts de 2023. Chaque chant étant enregistré *a capella*, l'enjeu était pour lui de : « Comprendre rythmiquement comment il fonctionne ... parce qu'évidemment c'est des traditions rythmiques qui ne sont pas exactement comme les nôtres » (entretien le 26.03.2024). Elle lui demande d'arranger le chant *Ani Kuni* (voir www.mamalisa.com). Il souligne que « ce chant a été très actif dans mon cheminement sur l'appropriation culturelle ». Il fait des recherches sur cette « berceuse que lui chantait sa mère » et dit découvrir « avec horreur que ... les paroles, c'est une sorte de *Notre père*, version amérindienne ... Ils étaient sous l'oppression des colons blancs et ils crevaient la faim » (entretien le 26.03.2024). Il contacte alors une ethnologue québécoise ayant travaillé sur cette chanson qui lui explique que les membres de cette communauté demandent que l'on n'utilise pas cette complainte qui est un élément rituel. Cet exemple illustre la violence que peuvent représenter ces appropriations lorsqu'elles proviennent d'artistes qui s'emparent de « répertoire de formes ou de traditions qui leur sont relativement étrangères... sans égard pour les modalités spirituelles complexes et profondes d'émergence de rites... en les décontextualisant et en les appauvrissant aux yeux de ceux qui en sont les acteurs ou les héritiers » (Lafont 2020, 73). Il est donc question ici de trouver une éthique commune (Young et Brunk 2009). Etienne Becquart remplace ce chant par une comptine vietnamienne, pays dont est originaire sa compagne. Pour ce faire, il travaille la prononciation et le sens avec la mère et tante de celle-ci, ce qui représente pour lui un hommage à sa « culture d'adoption ».

Dans cet exemple, la connaissance intime de représentant-es (supposé-es) de la culture considérée comme autre, semble autoriser une utilisation de ces chants en accord avec les valeurs éthiques du compositeur. Cette attitude tend ainsi vers un type d'arrangement que l'on peut qualifier de « familiarité ».

L'épineuse question des chants en arabe et l'invisibilisation des chants d'Afrique du Nord

L'une des manières qu'Etienne Becquart a trouvées pour mettre en valeur les voix des habitant-es – qui était aussi un objectif du projet – a été de créer des « miniatures » c'est-à-dire des enregistrements des voix des habitant-es avec un accompagnement musical. Elles sont diffusées lors des concerts de 2023. Il choisit un chant tamoul interprété par un enfant, une comptine polonaise chantée par une dame retraitée née dans ce pays et un chant en arabe. Ce chant, il l'a collecté deux fois auprès de personnes qu'il présente comme « une femme marocaine » et « un homme algérien ». Ces personnes ont toutes deux affirmé que ce chant venait

de leur pays, c'est ce qui lui a donné envie de mêler leurs voix dans sa miniature. En outre, ce procédé lui permet de diffuser ce chant sans avoir à le « transcrire sous forme de partition ». Il explique les raisons de ce choix : « D'une certaine manière, je les laissais auteurs, au centre, et j'avais pas besoin de transcrire l'arabe... Parce que le problème... c'est pas que de l'oral vers l'écrit, [c'est] aussi de l'extra-Occidental vers l'Occidental » (entretien le 26.03.2024). En laissant la voix de la personne ayant donné le chant, le compositeur évite de retranscrire sur une partition, avec un système musical occidental, une musique de tradition orale fonctionnant avec un système musical différent.

Florian, choriste et musicien amateur cité plus haut et traducteur (diplômé de l'INALCO et de Sciences Po) critique ce procédé. Pour lui ces bandes « ne ressemblent ni à la musique d'origine ni à quelque chose de convaincant à l'arrivée. C'est un pis-aller et ça se sent. Prendre un chant, un autre chant, etc. ... ça fait un peu écomusée tonal, musical... » (entretien le 08.09.2024). Il dit entendre parler, depuis une dizaine d'année, d'un projet visant à valoriser la richesse du patrimoine immatériel (langues, cuisines, chants) de Saint-Denis. Il souligne être « assez spontanément contre » des projets de ce genre qui juxtaposent des éléments décontextualisés.

Etienne Becquart explique pourquoi il a toutefois accepté d'arranger un chant en arabe pour l'ensemble : « [dans ce chant], les harmonies sont clairement influencées par l'Occident ... on peut la jouer au piano ... » (entretien cité). Avec ce chant où il identifie les circulations et échanges culturels entre ces espaces culturels, il se sent « autorisé », en accord avec son éthique (Young et Brunk 2009), pour intervenir avec des éléments de musiques classiques dans un chant qui aurait déjà été « métissé ». Ce type d'arrangement peut être qualifié d'hybridation.

Pour Nikolas Vlachos, l'autre compositeur du projet, c'est lors de la réunion de l'équipe exposant les critiques des habitant-es que s'est faite la prise de conscience. Cette réflexion a influencé son travail de composition. Lui aussi a refusé d'arranger un « très beau chant en arabe », car deux points lui posent problème « sur le plan musical et sur le plan éthique ». Il m'explique qu'alors que la musique classique occidentale est *tonale*, celle-ci est *modale*², il refuse donc « d'apporter des éléments d'harmonisation, de polyphonie et de contrepoint [alors que] ce sont des notions qui sont complètement absentes de ces musiques-là ». Sur le plan éthique, s'agissant d'un « chant religieux », « c'est un sujet pour lequel je suis pas du tout « autorisé » d'intervenir » (entretien le 27.11.2023). À travers ce discours se dessine un type d'arrangement que nous proposons de qualifier d'« évitement par l'éthique », les acteur-ices décidant de ne pas inclure certaines formes musicales.

En sa qualité de directeur artistique du projet, Nikolas Vlachos a un pouvoir important sur la direction esthétique de celui-ci. Ses choix ont profondément modifié le projet initial pour l'hymne de 2024. Lorsque je l'interroge sur l'absence, dans sa pièce, de chants originaires d'Afrique du Nord et du Maghreb alors que le nombre d'habitant-es nés dans cette région est élevé en Seine-Saint-Denis (INSEE 2023), il répond : « C'est un choix. On s'est rendu compte que ce qu'on faisait, malgré nous, les intentions étaient bonnes, mais qu'on était dans une forme d'appropriation culturelle qui n'était pas acceptable » (entretien le

² Voir l'analyse d'Antoine Hennion sur ce point (Hennion 2010).

27. 11. 2023). Il a décidé de se limiter « aux musiques traditionnelles qui sont d'une manière ou d'une autre liées à mon parcours personnel et que je connais vraiment ». En plus de la musique grecque, celles des Balkans, de l'Italie du Sud et de l'Espagne: « je me sens vraiment chez moi avec ces musiques-là, je me sens pas introduit chez quelqu'un... » (entretien cité). Il souligne respecter le « principe de la collecte » avec des mélodies albanaise, roumaine et italienne données par des habitantes.

Cet acteur se sent uniquement autorisé à travailler sur des chants qu'il considère connaître, que ce soit d'un point de vue savant, ou d'un point de vue personnel. Son attitude tend ainsi vers un type d'arrangement que l'on désigne comme celui de la familiarité. La proximité avec certaines formes culturelles se solde alors par l'exclusion de ce qui est lointain, opérant une sélection qui reconfigure d'autres catégorisations en vigueur, mais qui participe, malgré les bonnes intentions, à invisibiliser certaines formes culturelles.

L'explication donnée lors de la présentation de l'opéra en octobre 2023 aux 400 choristes amateurs qui vont chanter la pièce, ne les convainc pas tous-tes. Une choriste, membre du chœur de la cité universitaire internationale, critique vertement l'absence de chants d'Afrique subsaharienne dans un projet qui se présente comme représentatif de la diversité de la Seine-Saint-Denis (comme l'affirme la vidéo diffusée pendant la présentation datant de 2021). C'est en réponse à cette critique que la danseuse et chorégraphe associée à l'opéra de 2024 prononce la phrase suivante, reprise dans le titre de cet article, « on oscille toujours entre l'hommage et le pillage ».

À la fin de cette réunion, une enseignante d'un conservatoire départemental confie à Lucie Payot: « Quand j'ai vu le petit film, je me suis dit: « Mais qu'est-ce que c'est que ce truc ? » Moi, ça me choque de me mettre à chanter des chants qui ont été « réarrangés » par le regard d'un compositeur occidental » (entretien le 24. 11. 2023). Damien (né en 1989) est membre du chœur de la cité universitaire internationale. Il n'est plus étudiant, il n'a pas terminé son cursus d'enseignant de français langue étrangère, et travaille comme aide à domicile en Seine-Saint-Denis. Il pratique la musique depuis l'enfance. À propos du projet, il affirme: « sur le papier, j'adore. Après... par rapport... à la représentation de toutes les nationalités, je trouve qu'on est quand même très, très réduit ... par rapport à tout ce qu'il y a sur le [département du] 93 » (entretien le 08.09.2024). Il résume ainsi les arguments de Nikolas Vlachos justifiant ce choix: « en tant qu'homme blanc grec, il ne se sentait pas à l'aise de reprendre des musiques d'autres peuplades trop éloignées. Par rapport à l'appropriation culturelle, j'imagine. Il y a des choses comme ça aussi qui sont un peu d'actualité ». Le choix du mot peuplade est intéressant, et montre une certaine vision altérisante des communautés dont sont issus les chants collectés.

Nadine, la soixantaine, membre du chœur de Laëtitia Santoni depuis 2019, vit à Saint-Ouen et travaille auprès de personnes en réinsertion professionnelle. Elle trouve que « le projet est ... quand même très orienté « pays de l'Est », même s'il y a la Grèce ... vu la population originaire d'Afrique, c'est quand même dommage qu'on n'ait pas pu glisser un chant de ce territoire-là ... » (entretien le 02.06.2024). On perçoit ici un malaise déjà présent dans les précédents exemples quant à l'absence de chants des cultures nord-africaine et maghrébine. Cette choriste a apprécié les concerts de 2023, où elle souligne la présence d'une plus grande diversité dans l'origine des chants: « dans les parcs, il y avait du vietnamien ... d'autres chants

qui font que c'était quand même un peu plus ouvert, donc j'ai retrouvé un peu plus de mélange de langages » (entretien cité).

Différents arrangements

Plusieurs types d'arrangements ont émergé lorsque l'épineuse question de l'appropriation a surgi. Tout d'abord, celui de la « familiarité » lorsque les formes culturelles sont choisies parce qu'elles sont considérées comme connues de manière plus intime, de par l'expérience personnelle (par exemple selon son parcours migratoire) et les liens entretenus avec des proches considérés comme des représentant·es authentiques de la culture concernée. On peut également dégager l'idéal type de la « culture savante » qui consiste à se sentir proche et donc autorisé à utiliser des éléments de cultures jugées autres en raison d'une connaissance savante de celles-ci. Dans ces deux cas, la familiarité et la connaissance savante, la distance culturelle semble amoindrie, du point de vue des acteurs opérant l'arrangement, autorisant, en l'atténuant, ce qui pourrait être perçu comme de l'appropriation.

On peut dégager celui de « l'hybridation » qui consiste à justifier une certaine appropriation artistique de formes culturelles jugées autres dès lors que des formes de « métissages » avec d'autres formes culturelles sont reconnues (l'exemple du chant arabe que l'on peut jouer au piano). Enfin, l'arrangement par « évitement », pour des raisons éthiques (respecter les demandes de communautés de ne pas reprendre le rituel dans le cas d'*Ani Kuni*, ne pas toucher à des chants religieux), et face aux risques d'appropriation (ou de déformation) culturelle, la décision est prise de ne pas utiliser des œuvres présentant une distance culturelle jugée trop grande. Motivé par une forme de respect, cet arrangement se solde toutefois par l'invisibilisation de formes culturelles présentant une « trop » grande distance avec la culture portée par des acteurs du projet, ce qui a été souligné par des choristes.

Conclusion

Le « rêve » de Laëtitia Santoni était de révéler, à travers un opéra participatif, la richesse du patrimoine culturel de la Seine-Saint-Denis, territoire des JO de 2024 ; richesse puisant sa source dans les diverses origines, langues et cultures de ses habitant·es. Ce projet « placé sous l'égide d'Edouard Glissant » – intellectuel célébré pour ses travaux sur le métissage et la créolisation – se voulait un hommage à ces habitant·es, il ne pouvait donc se transformer en pillage de leur patrimoine culturel. À travers ce projet culturel, cet article donne à voir les débats et les questionnements qui agitent aujourd'hui les mondes de l'art concernant l'utilisation par des artistes occidentaux de musiques populaires issues de collectivités historiquement minorisées dans des projets à visée « universalisante ».

Grâce à l'ethnographie, cette recherche met en lumière l'émergence de voix critiques et les différents moments de « malaise » survenus au sein de l'équipe portant sur le projet et formulés en termes « d'appropriation culturelle ». Confrontés à cette question controversée, les membres de l'équipe se sont interrogé·es sur leur légitimité – depuis leurs positions d'artistes


européen-nes, à « intervenir » sur des chants provenant de cultures plus ou moins éloignées de leurs parcours et trajectoires. Ils et elles ont alors développé différents types d'arrangements – familiarité, culture savante, hybridation et évitement. Ce dernier – qualifié de « choix artistique et éthique » par le compositeur chargé de l'écriture de l'œuvre interprétée en 2024 – est remis en cause par certain-es choristes, car ayant conduit à l'exclusion de chants provenant d'Afrique du Nord et Maghreb, alors même que les habitant-es provenant de ces régions sont nombreux en Seine-Saint-Denis et que le projet initial visait à représenter la diversité culturelle du territoire. D'autres choristes trouvent cet opéra musicalement convaincant, contrairement à celui de 2023, dont ils critiquent les bandes électroacoustiques qui font défiler des chants algérien, tamoul, polonais... et déplorent que ces adaptations ne ressemblent ni à la musique d'origine ni à quelque chose de « satisfaisant musicalement ». Ce choriste habitant Saint-Denis souligne son opposition à des projets similaires de collecte de la diversité culturelle, qui reviennent, selon lui, à juxtaposer des éléments culturels décontextualisés. Malgré ces critiques, tous les choristes interviewé-es reconnaissent la « bonne foi » et la volonté de « bien faire » de l'équipe. Enfin, cette enquête met en lumière les nouvelles pistes évoquées par les jeunes administratrices et artistes concernant les possibilités de monter des projets participatifs mettant à l'honneur le patrimoine culturel de populations historiquement minorisées tout en reconnaissant la légitimité d'artistes issues de ces collectivités à occuper des places en haut de la hiérarchie de ces mondes de l'art : la conception, la composition et la direction artistique. Ainsi, au fil des années, des questionnements éthiques et des rencontres, des compositrices aux profils divers ont été associés aux projets de l'ensemble, ce qui montre que les questionnements qui sont survenus autour de la question de l'appropriation culturelle ont entraîné des transformations de certaines pratiques artistiques.

Références

- Becker, Howard S.** 1988. *Les mondes de l'art*. Paris : Champs.
- Bertheleu, Héléne.** 2024. « Multiculturalisme ». Dans *Catégoriser. Lexique des constructions sociales des différences*, édité par Marlène Bouvet, Florent Chossière, Marine Duc, et Estelle Fisson, 463-72. Lyon : ENS Editions.
- Bonniol, Jean-Luc, Ary Gordien Ary, et Jocelyne Streiff-Fénart.** 2023. « Introduction. Posséder ou partager des cultures ? Discours et pratiques en contexte ». *Appartenances & Altérités* [En ligne] 4. <https://doi.org/10.4000/alterites.1043>.
- Burns Coleman, Elizabeth, Rosemary J. Coombe, et Fiona MacArailt.** 2009. « A Broken Record: Subjecting (Music) to Cultural Rights ». Dans *The Ethics of Cultural Appropriation*, édité par J.O. Young et C.G. Brunk, 173-210. Chichester : John Wiley & Sons.
- Colin, Philippe, et Lissell Quiroz.** 2023. *Pensées décoloniales. Une introduction aux théories critiques d'Amérique latine*. Paris : Zones.
- Clifford, James.** 1988. *The Predicament of Culture*. Cambridge : Harvard University Press.
- De Sousa Santos, Boaventura.** 2011 « Épistémologies du Sud ». *Études rurales* 187 (1) : 21-49. <https://doi.org/10.4000/etudesrurales.9351>.
- Stoichita, Victor.** 2010. « Les < voleurs intelligents > ». *Gradhiva* 12. <https://doi.org/10.4000/gradhiva.1856>.


- Derlon, Bernard, et Jeudy-Ballini Monique.** 2015. « Introduction. Arts et appropriations transculturelles ». *Cahiers d'anthropologie sociale* 12 2: 9-23. <https://doi.org/10.3917/cas.012.0009>.
- FabLit.** 2020. Accessible en ligne : <https://fablitt.univ-paris8.fr/archipels-glissant> [consulté le 20-06-2024].
- Gagnon, Jean.** 2019. « L'œuvre disqualifiée Robert Lepage, l'appropriation culturelle et la liberté artistique ». *Inter* 132: 20-1.
- Hennion, Antoine.** 2010. « La question de la tonalité : retour sur le partage nature-culture ». *L'Année sociologique* 60: 361-86. <https://doi.org/10.3917/anso.102.0361>.
- INSEE.** 2023. « Comparateur de territoires – Département de la Seine-Saint-Denis (93) | Insee ». s. d. Consulté le 8 avril 2024. <https://www.insee.fr/fr/statistiques/1405599?geo=DEP-93>.
- Kisukidi, Yala.** 2020. « L'universel dans la brousse ». *Esprit* 1-2: 47-59. <https://doi.org/10.3917/espri.2001.0047>.
- Lafont, Anne.** 2020. « De l'universalité de la critique ». *Esprit* 1-2: 71-8. <https://doi.org/10.3917/espri.2001.0071>.
- Martin, Denis-Constant.** 2014. « Attention, une musique peut en cacher une autre. L'appropriation, A et Ω de la création ». *Volume!* 10 (2) 47-67. <https://doi.org/10.4000/volume.3993>.
- Pedler, Emmanuel.** 2003. *Entendre l'opéra. Une sociologie du théâtre lyrique*. Paris : L'Harmattan.
- Uzel, Jean-Philippe.** 2019. « Appropriation artistique versus appropriation culturelle ». *Esse arts + opinions* 97: 10-9.
- Young, James, et Conrad Brunk.** 2009. *The Ethics of Cultural Appropriation*. Chichester : John Wiley & Sons.
- William, Rodney.** 2020. *L'appropriation culturelle*. Paris : Anacaona Editions.
- Ziff, Bruce, et Pratima Rao.** Éd. 1997. *Borrowed Power: Essays on Cultural Appropriation*. New Brunswick : Rutgers University Press.

Autrice

Elodie Bordat-Chauvin  est sociologue et politiste au Centre de Recherches Sociologiques et Politiques de Paris (CRESPPA), elle enseigne à l'Université Paris 8. Elle a un doctorat en science politique (IEP d'Aix) et une *licenciatura* en ethnologie (ENAH, Mexico). Ses travaux comparant les politiques culturelles argentine et mexicaine sont publiés chez Peter Lang (2015) et L'Harmattan (2018). Ses publications sur la (non)participation culturelle figurent dans les revues *Participation*, ceux sur la circulation des actions culturelles dans *Biens Symboliques-Symbolic Goods* et sur la politisation des politiques culturelles dans *Cultural Trends* et *l'International Journal of Cultural Policy*.

elodie.bordat-chauvin@cnrs.fr

Université Paris 8 – Institut d'Études Européennes, Centre de Recherches Sociologiques et Politiques de Paris (CRESPPA)

Elodie Bordat-Chauvin  is a sociologist and political scientist at the Centre de Recherches Sociologiques et Politiques de Paris (CRESPPA) and teaches comparative cultural policies in the University of Paris 8. She holds a PhD in political science (IEPd'Aix) and a *licenciatura* in ethnology (ENAH - Mexico). She has published her work comparing Argentine and Mexican cultural policies with Peter Lang (2015) and with L'Harmattan (2018). Her most recent publications on cultural (non)participation appear in the

DOSSIER

journals *Participation*, those on the circulation of cultural actions in *Biens Symboliques-Symbolic Goods* and on the politicization of cultural policies in *Cultural Trends* and the *International Journal of Cultural Policy*.

elodie.bordat-chauvin@cnrs.fr

University Paris 8 – Institute for European Studies – Paris Center for Sociological and Political Research