

La pratique de l'échantillonnage à l'aune des thèses de Walter Benjamin sur la reproductibilité technique.

Je respecte beaucoup les musiciens qui écrivent leurs parties, mais ça n'enlève rien à ce qu'un DJ peut faire avec un disque quand il le mixe, le tranche menu et le scratche de façon incroyable. Ça n'enlève rien à un producteur hip-hop capable de piquer une pile de samples et les maquiller tellement bien que même leurs auteurs ne savent pas qu'ils écoutent leurs propres compositions. Pour moi, c'est tous des génies, et dès qu'on parle de musique il vaut mieux être un génie pour dealer avec. For real » (Method Man in L'Affiche n° 63, décembre 1998).

Prologue

Pour installer mon propos dans une forme d'ambiguïté radicale et introduire une mise en abyme qui sied à la complexité philosophique de notre objet : l'échantillonnage¹, je proposerais d'écouter en prologue *Planet Rock* un morceau dans lequel figurent deux pseudos échantillons. L'opus a été mis en sons à la fin de l'année 1982 par Afrika Bambaataa and « The Sonic Soul Force » et publié sur un « single » chez Tommy Boy en 1983. Le fait qu'à l'instar *Rapper's Delight* (1979) il s'agisse de pseudo-échantillons vient brouiller les pistes de ce que l'on appelle la « reproductibilité technique », une équivoque dont les implications philosophiques n'auraient sans doute pas déplu à Walter Benjamin lui-même.

Toujours est-il que, pour que les succédanés d'échantillons mis en boucle par le « Suggar Hill Gang » ou Afrika Bambaataa et son « Sonic Soul Force » ouvrent un épineux problème de philosophie de l'art, il était indispensable que – numérique ou manuel – l'échantillonnage fut alors techniquement réalisable. En d'autres termes, plus savants, il fallait que le *sampling* s'imposât comme ce que l'on pourrait appeler *l'horizon transcendantal* de ces morceaux fondateurs de la culture hip-hop. Paradoxalement donc, par une sorte de syncope de l'expérience poétique, l'échantillonnage aura été vécu comme fondateur de l'essence du rap indépendamment de son utilisation effective.

1 En tant que reproduction d'un fragment musical lui-même déjà reproduit, l'échantillon introduit de fait une mise en abyme de notre expérience de la reproductibilité technique. Cette mise en abyme est par nature indéfinie puisqu'il est toujours possible de « sampler » une production qui comporte déjà un échantillon.

Perspectives philosophiques pour l'échantillon

Rendue possible grâce à l'évolution de procédés techniques et technologiques, l'introduction d'échantillons au sein de productions culturelles – laissons pour l'instant en suspens la question de savoir s'il s'agit à proprement parler « d'œuvres » ou, à plus forte raison, d'« œuvres d'art » – a suscité un éventail de questions, matérielles, techniques, économiques, juridiques, morales... et bien sûr des questions d'ordre esthétique. En tant que philosophe, les perspectives ouvertes par la pratique de l'échantillonnage nous concernent essentiellement pour les implications ontologiques qui s'esquissent avec cette technique inaugurée à la fin du XX^e siècle. En effet, si l'échantillonnage est le fruit d'une innovation technologique liée à un savoir-faire spécifique récent, les questions philosophiques que ravive cette pratique semblent, pour leur part, aussi anciennes que les théories de l'art elles-mêmes. Ces questions ont été ravivées avec la découverte de la photographie à partir du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, avec la mise en œuvre moyens de reproduction jusqu'alors inédits. Ces procédés technologiques dont l'analyse philosophique revient à Walter Benjamin auront fait franchir, selon l'expression de Jan-Pierre Sirpois Trahan : « un saut ontologique par rapport aux autres procédés de reproduction technique. »¹

Rappelons qu'il faut attendre la fin du XV^e siècle pour qu'en Occident le concept d'Art se voie détaché explicitement de celui de technique, scindant en deux niveaux ontologiques la sphère des activités propres à l'*homo faber*, indistinctement qualifiées de « poétiques ». À partir de présupposés idéalistes, liés à un retour en force du platonisme, il se sera agi, pour les artistes de la Renaissance, de faire valoir, à propos de leurs productions, des prérogatives auxquelles – selon ces derniers – les réalisations des simples artisans n'étaient pas en droit de prétendre. Pratique qui se revendique comme « désintéressée », l'Art ne renvoie pas à un usage (visant l'utile ou l'agréable), mais prétend susciter la pure contemplation en produisant des « œuvres » réputées uniques, parfaites (c'est-à-dire auxquels on est censé ne rien pouvoir ôter ni ajouter), et éternelles – l'éternité ne renvoyant pas en l'occurrence à l'indestructibilité matérielle des productions de l'Art en tant que choses, mais à la pérennité de leur valeur et de leur sens en tant qu'œuvres. On notera au passage l'unicité, la perfection et l'éternité sont précisément les attributs qui caractérisent l'idée platonicienne, elle-même posée en tant que « forme (*eidos*) du vrai ». Dès lors, la tâche spécifique qui incombe à l'Art est de détacher le sensible de ses intérêts matériels et d'élever l'esprit jusqu'à l'intelligible par la contemplation du Beau. Or, sur la base de cette suprématie ontologique supposée de leurs pratiques, les artistes « libéraux » de la Renaissance ont revendiqué pour les œuvres qu'ils accomplissaient une valeur supérieure à celle des réalisations produites par les praticiens des arts « mécaniques », exigeant au passage une rétribution supérieure pour leurs services.

Mon propos n'est pas, dans le cadre de cet exposé, d'entrer dans le détail de la querelle, souvent acharnée, qui a opposé les arts libéraux aux arts mécaniques dès le milieu du XV^e siècle, ni de montrer comment, à l'époque, les praticiens ont rivalisé d'arguments pour faire admettre leurs productions dans le cénacle restreint des « Beaux Arts » dont seulement cinq furent initialement retenus². Je ne reviendrai pas

1 « Phonographie, cinéma et musique rock. Autour d'un impensé théorique chez Walter Benjamin » Revue *Cinéma* vol. 24, n°1 automne 2013: URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1023112ar>.

2 L'architecture, la sculpture, la peinture, la musique et la poésie, auxquelles la danse fut un peu plus tardivement rattachée. Il conviendrait en outre d'évoquer la rivalité farouche entre les artistes pour placer leur propre pratique au rang le plus élevé d'une prétendue hiérarchie entre les « Beaux

non plus sur la genèse de ce que Jean-Marie Schaeffer appelle la « théorie spéculative de l'art »¹ d'où a émergé notre concept actuel d'Art dans le mouvement d'une causalité circulaire entre pratiques artistiques et théories philosophiques de l'Art. Je me proposerai plutôt de montrer comment la pratique de l'échantillonnage (*sampling*) déstabilise le rapport que nous entretenons avec les idées d'art, de création artistique, d'œuvre et de contemplation esthétique. Je m'efforcerai tout particulièrement de souligner comment, en démultipliant les potentialités de la reproductibilité au sein des œuvres où il se manifeste, de l'échantillonnage suscite des interrogations et des analyses philosophiques qui s'inscrivent dans le prolongement des thèses esquissées par Walter Benjamin dans ses essais sur la photographie et sur le cinéma². J'aimerais de surcroît montrer comment le recours à l'échantillonnage dans le hip-hop accomplit sur le plan musical le projet d'une méthode de fabrication textuelle (une méthode *poétique* littéraire) que Benjamin appelait personnellement de ses vœux. On note en effet qu'au fil de sa correspondance, mais également dans plusieurs passages de son ouvrage : *Paris Capitale du XIX^e siècle – demeuré inachevé* – Walter Benjamin envisage de confectionner un ouvrage entièrement conçu comme un montage de citations éparses, véritables guenilles textuelles mises au rebut :

La méthode de ce travail : le montage littéraire. Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer. Je ne vais rien dérober de précieux ni m'approprier des formules spirituelles. Mais les guenilles, le rebut : je ne veux pas en faire l'inventaire, mais leur permettre d'obtenir justice de la seule façon possible : en les utilisant.³

La signification de cet ensemble fragmentaire tient alors à la manière dont les citations se trouvent agencées entre elles, et s'apparente à plus d'un titre au procédé du « *sampling* ». Il s'agit en premier lieu pour Benjamin d'intégrer un matériau littéraire exogène et prêt à l'emploi, sans signaler explicitement la présence de cet emprunt, c'est-à-dire sans placer les passages utilisés entre guillemets en procédant comme on le fait dans un montage cinématographique :

Ce travail doit développer à son plus haut degré l'art de citer sans guillemets. La théorie de cet art est en corrélation étroite avec celle du montage.⁴

Ce processus d'écriture qui consiste à réaliser un montage de citations, Benjamin l'envisage explicitement comme une forme de prédation créative qu'il pose comme constitutive de l'originalité de sa propre écriture : « Les citations dans mon œuvre sont des voleurs de grands chemins qui surgissent armés et emportent l'adhésion du flâneur. »⁵

Mais cet acte de prédation se veut également un travail de recyclage. En effet, à l'instar de ce que feront ultérieurement les Djs et des producteurs de hip-hop de la première

Arts ».

- 1 Dans son ouvrage : *La théorie de l'art en Italie de 1450 à 1600*, traduction Jacques Debouzy, Paris 1956, Julliard, réédition 1966, Gallimard (Col. Idées/arts), Anthony Blunt montre comment a émergé le concept d'art au cours de la Renaissance. En ce qui concerne la mise en place d'une théorie spéculative de l'art aux XVIII^e et XIX^e siècles : Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, Paris, 1992 Gallimard.
- 2 Cf. « Petite histoire de la photographie », traduction Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rush in *Œuvres II*, Paris, 2000, Gallimard, p. 295-321 . En ce qui concerne les écrits de Benjamin sur le cinéma, des 4 versions connues à ce jour de « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » et rédigées entre 1935 et 1939, trois d'entre elles sont traduites en français ; deux de ces textes figurent dans *Œuvres III*, op.cit. p. 67-113 (1935) et 269-317 (1939). Une version datant de 1936 – largement traduite par Benjamin lui-même – figure avec ses variantes et ses « paralipomènes » in *Écrits français*, Paris, 1991, Gallimard, p. 115-192.
- 3 *Paris Capitale du XIX^e siècle*, traduction Jean Lacoste, Paris, 2009, Cerf, p. 476.
- 4 Ibid p. 474.
- 5 Sens Unique (1928), traduction Frédéric Joly, Paris, 2013 Payot, p.191.

heure, il s'agit, la plupart du temps pour Benjamin, de puiser dans un stock d'écrits laissés pour compte, de mettre au jour des rebuts oubliés du monde des lettres et de les faire briller d'un nouvel éclat en les intégrant à des constellations textuelles inédites. De la même manière que les DJs se sont mis à prospecter inlassablement les bacs des disquaires (*diggin' the crates*) pour exhumer la perle rare tombée dans les oubliettes de l'industrie culturelle, Walter Benjamin aura passé une bonne partie de son temps de chercheur à écumer les rayons les plus inaccessibles des bibliothèques (au premier rang desquelles la Bibliothèque Nationale à Paris), les échoppes des libraires d'occasion ou les éventaires des bouquinistes. Dans cette perspective, chez Benjamin, tout comme chez les producteurs de hip-hop, les activités de chercheur, de collectionneur et de créateur convergent pour donner une cohérence et une acuité particulières à la réalisation d'un projet poétique :

La pratique qui consiste à acquérir des disques vinyles rares, le plus souvent épuisés, à des fins d'échantillonnage est devenue une compétence particulièrement développée, on la désigne habituellement par l'expression "piocher dans les bacs" (ou tout simplement "piocher").¹

On pourrait signaler une coïncidence supplémentaire entre la méthode d'écriture envisagée par Benjamin et les constructions sonores réalisées par les rappeurs. En effet, toutes choses égales par ailleurs, à l'instar des producteurs de hip-hop, en puisant dans un réservoir de textes collectés çà et là, Benjamin, n'hésite pas à faire subir au matériau exhumé une série de transformations significatives : coupes, insertions, juxtapositions et télescopages, permutations ou interpolations, déplacements, réagencements grammaticaux, etc., de sorte que, passé par le montage benjaminien, le sens initial des fragments utilisés se trouve largement réagencé. On pourrait invoquer à titre d'exemple, la manière dont Benjamin dévoie subrepticement le sens du texte d'Alain sur le jeu (tiré de l'ouvrage : *Les idées et les âges*) lorsqu'il cite pour son propre compte et réaménagement à sa manière les propos du philosophe français, dans son *Paris capitale du XIX^e siècle*².

Dynamique du sampling

Dans le cadre de l'échantillonnage, la reproductibilité n'intervient pas à des fins de diffusion. En effet, il ne s'agit pas, par le truchement du *sampling*, d'assurer une forme d'ubiquité aux œuvres en les multipliant à volonté, dans le but d'en « augmenter le caractère d'exposabilité »³ à des fins marchandes⁴. À ce stade, la reproductibilité manifeste sa nature structurelle en s'inscrivant dans une dynamique de la création. L'échantillon n'est pas une simple référence, mais doit être considéré – ainsi que le

1 « The process of acquiring rare, usually out-of-print, vinyl records for sampling purposes has become a highly developed skill and is referred to by the term "Digging the crates" ("digging" for short). » G. Schloss *Making Beats, The Art of Sample-based Hip-hop*, Middletown (Con.), 2004, Wesleyan University Press, p 79.

2 Op. cit., [O, 12, 3], p. 529.

3 *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (1936) in *Écrits français*, op. cit., p 147.

4 Pour l'industrie culturelle, c'est au passage en série des supports sur lesquels on a enregistré le signal sonore qu'incombe cette tâche de multiplication à des fins commerciales ; il va sans dire qu'à l'ère du numérique, ce « support » peut atteindre un degré de dématérialisation extrême et devenir totalement virtuel.

propose Mark Katz – comme une « citation performative »¹ intervenant directement dans le processus d'élaboration de l'œuvre dans laquelle il figure. On peut même affirmer que cette manière radicale de citer par échantillons est constitutive de l'essence de l'objet produit. À ce titre, le *sampling* est vécu comme une marque d'individuation par les producteurs de hip-hop :

Il va toujours y avoir *certain*s éléments échantillonnés dans ce que je fais. Je pense que c'est en quelque sorte cela qui fait que c'est du hip-hop ; tu sais ? Si tu te contentes de jouer... tout un tas d'instruments, s'il n'y a aucun échantillon de batterie, pas de scratches ou des trucs comme ça, je ne pense pas que c'est... du hip-hop... enfin je suppose.²

Et puisqu'il est impossible d'envisager une musique construite à base d'échantillons indépendamment des procédés techniques spécifiques de reproduction, de prélèvement, d'inclusion et de manipulation d'un signal acoustique déjà enregistré, il faut admettre que l'appareillage technique qui permet la réalisation d'échantillons sonores est, *en tant que tel*, constitutif de l'essence artistique du hip-hop tout comme l'appareillage de prise de vue ou celui de prise de son, voire le dispositif de montage s'avèrent solidaires de l'essence artistique du cinéma – ce qu'en son temps Walter Benjamin n'avait pas manqué de souligner : « Le film nous offre une forme dont le caractère artistique est pour la première fois de part en part déterminée par sa reproductibilité »³.

Le recours à l'échantillonnage permet de confectionner des réalisations musicales dont l'originalité tient, pour une large part, à la particularité des éléments prélevés et à la façon dont ces derniers ont été, à leur tour, insérés, réagencés et, éventuellement, remaniés pour figurer dans leur nouveau contexte⁴. Il convient, à ce niveau, de souligner d'emblée un paradoxe : même strictement identique à l'original, une fois arraché à son contexte d'origine, l'élément prélevé par la technique de l'échantillonnage, ne reste pas, à proprement parler le *même* : le fait de séparer le fragment de son milieu originel et de le faire figurer dans une nouvelle réalisation sonore en altère la signification initiale. Une fois inséré dans son nouveau contexte, même s'il y subsiste à l'identique, le fragment prélevé se fait soudain porteur d'une *autre histoire*. Or, cette différence de l'identique d'avec lui-même a déjà été explicitement repérée par Benjamin à propos du rôle de la citation en histoire :

Écrire l'histoire signifie donc *citer* l'histoire. Mais le concept de citation implique que l'objet historique, quel qu'il puisse être, soit arraché au contexte qui est le sien.⁵

Contrairement à la thèse généralement admise qui assimile l'historique au révolu, il s'agit pour Benjamin, en citant l'histoire, de montrer que cette dernière n'a pas été écrite une fois pour toute, qu'elle n'est pas figée à l'intérieur un récit définitif et qu'il est possible de donner comme une seconde chance aux événements historiques et

1 « L'échantillonnage numérique offre la possibilité de ce que j'appellerais une citation *performative* [...] En d'autres termes, typiquement la citation musicale traditionnelle cite des *œuvres*, l'échantillon cite des *performances* » Mark Katz : *Capturing Sound, How technology has changed music*, Berkeley, 2010, University of California Press, p.149-150.

2 There'll always be *some* sampled element in what I do, I think that's what kinda makes it hip-hop, thought you know ? If you're just playing... a bunch of instruments and there's no sampled drums, scratches or something, I don't think it's... I mean, it's hip-hop, I guess » Jake One, cité par Joseph G. Schloss op. cit. p. 67

3 *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (version de 1935), op. cit., p. 83.

4 Les technologies numériques offrent aux producteurs de hip-hop un éventail impressionnant de moyens pour réagencer les échantillons prélevés.

5 *Paris capitale du XIX^e siècle*, op. cit. [N 11, 3], p. 494.

d'une certaine manière de les re-jouer. D'une façon similaire, grâce à une écoute ouverte et attentive et à une sélection rigoureuse, les DJs et les producteurs de hip-hop offrent une seconde chance aux morceaux dont ils échantillonnent certains fragments jugés dignes d'intérêt : « C'est vrai que même sur les disques les plus ringards, il y a des trucs intéressants »¹. En intégrant à leurs productions sonores des fragments exhumés d'œuvres tombées dans l'oubli ou qui, en leur temps, n'ont pas obtenu de succès et sont restées inaperçues, les producteurs de hip-hop réinventent une histoire aux morceaux dont ils prélèvent des fragments sonores :

Les temps changent, les sons changent, ce que l'on échantillonne aujourd'hui change. De sorte qu'un disque qui pouvait sembler nullard il y a quelques années peut paraître génial aujourd'hui. C'est comme ça mec.²

L'histoire ne se réduit pas à une chronologie figée ; toujours en mouvement, elle reste à construire. De la même manière, l'histoire de la musique – en particulier de la musique populaire – ne doit pas être considérée comme un patrimoine d'œuvres intouchables. Remarquons au passage que le fait que l'art du graphe soit une autre composante de la culture hip-hop, tend à montrer que l'architecture est traitée comme la musique : « Jette-moi 8 mesures à souiller comme 8 murs/assaillis d'enflures sur des aires de raclures. »³. Déjà chez le rappeur français Rocca, on rencontre cette analogie de la parole et de la trace murale apposée sur l'ordre architectural de l'espace public : « J'ai décidé de cracher ma haine comme un spray / Une bombe, un fat cap, d'un seul trait »⁴. On pourrait également évoquer le groupe « Suprême NTM » et son album « Paris sous les bombes »⁵, en l'occurrence les bombes... de peinture. Le graphe, et surtout le tag, remettent en cause la volonté patrimoniale qui accompagne presque toujours l'architecture. Cette approche culturelle s'inscrit en contradiction frontale avec une vision conservatrice de l'art ou de l'histoire ; elle est déjà caractéristique de la pensée benjaminienne et de l'éloge qu'il fait volontiers du « caractère destructeur » qui : « Ne connais qu'un seul mot d'ordre : faire de la place ; qu'une seule activité : déblayer. Son besoin d'air frais et d'espace libre est plus fort que toute haine. »⁶ En outre, dans la mesure où, selon Benjamin : « La reproduction technique peut transporter la reproduction dans des situations où l'original lui-même ne saurait jamais se trouver⁷ », elle autonomise le fragment prélevé et, du fait d'une cohabitation inédite, rend son contenu étranger par rapport à l'œuvre initiale dont l'échantillon est issu. Selon le type d'élément emprunté, tantôt la pratique de l'échantillonnage fait briller d'un éclat inattendu des fragments sonores tirés de morceaux tombés dans l'oubli, attirant notre oreille sur ces derniers, et tantôt, si le fragment utilisé appartient à une œuvre célèbre, l'échantillon ouvre soudain sur cette dernière une perspective jusqu'alors inouïe.

Nous sommes sans doute en présence de l'un des aspects les plus marquants et les plus déstabilisants liés à la pratique du *sampling*. Tantôt des œuvres qui nous avaient

1 « Even though it's true that a lot of most corny-looking records have stuff on 'em » G. Schloss *Making Beats, The Art of Sample-based hip-hop*, Middletown (Con.), 2004, Wesleyan University Press, p. 82.

2 « Times change, sounds change, what people are sampling changes. So that, record that was wack a few years ago might be the hottest record now. It's just one of those things man », cité par Joseph *ibid.* p. 91.

3 La Rumeur : *À nous le bruit*, album « Regain de Tension », 2004, EMI.

4 Rocca : *Graffiti*, album « Elevacion », 2001, Barclay.

5 1995, Epic records.

6 Walter Benjamin, « Le caractère destructeur » in *Œuvres II*, Gallimard op. cit. p. 330.

7 *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (version de 1939), traduction Maurice de Gandillac revue par Rainer Rochlitz, in *Œuvres III*, Paris, 2000, Gallimard/Folio, p. 275.

échappées se manifestent à nous avec une prégnance inédite ; d'autres fois, en revanche, des fragments sonores que nous identifions parfaitement se désolidarisent soudain de l'œuvre originelle d'où ils sont tirés et semblent alors échapper à leurs créateurs pour nous raconter une tout autre histoire et former une constellation inédite. C'est par exemple le cas de la célèbre ligne de basse prélevée sur morceau de Lou Reed *Walk On The Wilde Side*¹, par les architectes sonores du groupe « A Tribe Called Quest » pour leur titre *I Can Kick It*, sur l'album « People Instinctive Travels and The Parths of Rhythm »².

Dans un tel processus de fabrication, plusieurs caractéristiques ontologiques habituellement revendiquées à propos de l'œuvre d'art se trouvent placées en porte à faux par rapport aux théories admises. De façon tout à fait pragmatique – c'est-à-dire sans chercher de justification théorique, ni publier de manifeste – l'échantillonnage fait voler en éclat le consensus sur l'Art. En effet, en rendant tangible le fait que l'un de ses fragments peut se désolidariser d'elle et entrer dans la composition d'une autre production, l'œuvre originale doit prendre ses distances avec plusieurs attributs initialement posés comme essentiels. En premier lieu, l'œuvre échantillonnée voit son unicité remise en question dans la mesure où, non seulement elle est susceptible de se fragmenter, mais de surcroît, chaque fragment prélevé illustre une capacité à fonctionner de manière indépendante dans un tout autre contexte, voire un nombre indéfini de contextes³, au sein desquels il va acquérir une autre pertinence et produire une constellation de significations et d'effets imprévus. Or, la possibilité offerte à un fragment d'œuvre, de faire sens hors de la totalité au sein de laquelle il a été initialement conçu, en faisant jouer (au sens à la fois mécanique, ludique mais aussi musical du verbe) l'unicité de l'œuvre originale, en remet également en cause la perfection. Le déplacement inopiné d'un des éléments de l'œuvre en précarise globalement l'achèvement. L'œuvre censée être parfaite, c'est-à-dire close sur elle-même, devient, de ce fait, ouverte, perfectible. En effet, si l'un de ses fragments peut inopinément se désolidariser de la totalité d'une œuvre déclarée parfaite pour s'intégrer à une autre, on peut présumer que, de façon réciproque le fragment d'une autre œuvre soit à son tour en mesure de venir s'y insérer, et, en s'intégrant subrepticement à elle, en altérer le sens. À ce stade, l'œuvre semble abandonner – ou tout au moins retreindre – sa valeur idéale d'exposition (posée comme unique, éternelle et parfaite) pour acquérir une valeur de jeu, l'œuvre, posée comme éternelle devient manipulable. En effet, si les œuvres d'art peuvent ainsi devenir prétexte à des jeux sans fin, c'est du même coup leur prétendue éternité qui se trouve implicitement mise en question. L'échantillonnage rend labiles les œuvres échantillonnées. C'est pourquoi, davantage que tout autre procédé technique – davantage même que les procédés cinématographiques analysés en leur temps par Benjamin – la pratique du *sampling* rend prégnant le fait que : « Le sérieux et le jeu, la rigueur et la désinvolture se mêlent intimement dans l'œuvre d'art. »⁴.

On sait que dans le hip-hop, à tous les niveaux, la part du jeu s'avère déterminante, : « se marrer » (*having fun*), est l'injonction par laquelle Afrika Bambaataa – qui porta littéralement le hip-hop sur les fonts baptismaux – vient conclure le mot d'ordre de la

1 Album « Transformer », BMG, 1972.

2 Jive/BMG, 1990.

3 Et souvent dans une multiplicité de contextes. Que l'on pense par exemple au nombre incalculable de fois où le séminal *Funky Drummer* de James Brown a pu être échantillonné par les rappeurs.

4 Walter Benjamin *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (version de 1936) in *Écrits Français*, op. cit. p. 148.

Zulu Nation¹. Réintroduisant la notion d'intéressement que les théories de l'art s'étaient efforcées d'expulser, Bambaataa confirme que, dans le hip-hop, la distraction prime sur la contemplation et que, pour sensible qu'il soit, ce plaisir est de nature politique.

L'œuvre devient à ce titre un appel au jeu. Car, selon Benjamin, il existe un lien étroit entre la prévalence du jeu, de la primauté de la distraction sur la contemplation et l'irruption dans l'œuvre de la sensibilité tactile telle que cette dernière s'impose avec le cinéma :

De spectacle attrayant pour l'œil ou de sonorité séduisante pour l'oreille, l'œuvre d'art, avec le dadaïsme se fit projectile. Le récepteur était frappé. L'œuvre acquit une qualité tactile. Elle favorisa ainsi la demande sur le marché cinématographique, car l'aspect distrayant du film a, lui aussi, en premier lieu un caractère tactile, en raison des changements de lieux et de plan qui assaillent le spectateur par a-coups.²

Amorcée par les dadaïstes qui, tournant le dos à la contemplation esthétique traditionnelle, transformèrent leurs réalisations esthétiques en projectiles contondants, le cinéma va intensifier cette dimension ludico-tactile. Ce sont précisément les procédés techniques mis en œuvre par le cinéma, dont ne disposaient que partiellement les dadaïstes, qui rendent possible la généralisation de l'invasion de l'aperception tactile au sein de l'œuvre :

Que l'on compare l'écran sur lequel se déroule le film et la toile sur laquelle se trouve le tableau. Sur le premier l'image est changeante, non sur la seconde. Cette dernière invite le spectateur à la contemplation ; devant elle, il peut s'abandonner à ses associations d'idées. Rien de tel devant les prises de vues du film. À peine son œil les a-t-il saisies qu'elles se sont déjà métamorphosées. Impossible de les fixer, ni comme une peinture, ni comme une chose réelle. Le processus d'association des images est aussitôt interrompu par leur métamorphose. C'est de là que vient l'effet de choc exercé par le film.³

Avec ses raccourcis narratifs et ses flash-back, ses fondus enchaînés, ses travellings et ses plans de coupes, ses variations de perspectives et d'échelle, ses changements de tempo, etc, le rythme discontinu sur lequel se déroule la projection d'un film dissuade l'attitude contemplative en multipliant les effets de choc. Au cinéma, l'aperception tactile envahit l'univers visuel du spectateur qui, soumis à des chocs répétés, se trouve placé dans l'impossibilité de se recueillir. Sur ce point – fût-il promu 7^e art – le cinématographe tend à purger l'art de ses derniers vestiges de sacralité, le hip-hop, pourrait-on dire, intensifie le processus.

Avec le sampling, l'invasion de la sensibilité auditive par la sensibilité tactile se trouve à son tour à la fois démultipliée et renforcée. En effet, les producteurs de hip-hop privilégient pour leurs échantillons des musiques déjà fortement impliquées dans l'univers tactile : le funk, le disco, la pop, le jazz, le rock, etc., sont les sites privilégiés de prédation sonore pour les DJs et les producteurs de hip-hop. Or, ce sont en l'occurrence des formes d'expression musicale que Vincenzo Caporaletti a qualifiées, à juste titre, de « musiques audio tactiles »⁴. Par-delà le *beat* insistant, mesuré en

1 « Paix, Unité, Amour, et marrez-vous » (*Peace, Unity, Love and Having Fun*). On notera que cette charte de la « Zulu Nation » ne se présente pas comme un manifeste esthétique, mais se veut un texte politique à vocation « constitutionnelle ».

2 Walter Benjamin : *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939) traduction Maurice de Gandillac revue par Rainer Rochlitz, Paris 2000, Gallimard/Folio p. 309.

3 Walter Benjamin : *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (1ère version 1935) op. cit Gallimard p.106-107.

4 Depuis son ouvrage fondateur *La definizione dello swing ; I fondamenti estetici del jazz e delle musiche audiotattili*, Teramo, 2000, Ideasuoni, Vincenzo Caporaletti ne cesse d'approfondir ses

BPM, par-delà les niveaux sonores exigés (*Bring the Noise*, *À nous le bruit*, *Le droit au Bruit*), par-delà les saccades de la scansion verbale et la véhémence du ton, l'échantillonnage, dans sa construction même, redouble la dimension tactile du rap. En effet, par rapport aux autres musiques définies par Caporaletti comme « audiotactiles », avec l'échantillonnage le hip-hop consacre l'invasion de la sphère historique, dans son intimité même, par l'aperception tactile : l'échantillonnage entrechoque les époques. Ainsi comme le remarque Ulf Postchard : « La caisse de disques du DJ regorge d'histoire stockée sur vinyle »¹, mais cette histoire n'est pas figée, elle n'est pas conservée comme un patrimoine intouchable : les traitements vigoureux, la plupart du temps destructeurs, auxquels les DJs soumettent leurs disques est à la mesure des télescopes que ces derniers font subir à l'histoire de la musique. En constatant l'arrachement d'un fragment d'œuvre sous forme d'échantillon, l'auditeur fait l'expérience d'un premier choc, souvent violent. On est systématiquement frappé d'entendre le fragment d'un morceau célèbre extirpé de son contexte et mobilisé à d'autres fins. Il est, par exemple, difficile pour l'auditeur de ne pas éprouver une sorte de vertige sitôt qu'il identifie la fameuse ligne de basse – précédemment citée – tirée d'un morceau de Lou Reed – datant de 1972 – échantillonnée et mise en boucle dans *I Can Kick It*, un morceau réalisé en 1990 par les rappers du groupe « A Tribe Called Quest ». Mais, ce choc initial de l'arrachement historique, qui semble démanteler l'œuvre originale, se trouve simultanément redoublé et amplifié par le télescope avec un autre contexte que les producteurs font subir aux extraits qu'ils prélèvent et projettent – tels quels ou modifiés – dans une autre univers. Ainsi, à l'issue d'une collision, les échantillons prélevés, deviennent-ils les astres d'une nouvelle constellation sonore. La composition musicale par prélèvement et montage d'échantillons, telle que la conçoivent les Djs et les producteurs de hip-hop permet de donner corps à ce que, dans le sillage des analyses benjaminienes, on pourrait appeler des « images dialectiques acoustiques ». Dans les fantasmagories sonores contondantes, mises en sons avec alacrité par les rappers, l'Autrefois vient télescoper le Maintenant ; en ce sens, résume Ulf Postchardt : « Le sampleur redonne une présence à ce qui n'était plus que mémoire, il éveille une vie figée à une existence ardente »². Grâce à la pratique de l'échantillonnage, les rappers ont indéniablement l'art de faire briller des constellations sonores inédites au firmament de la musique ; fussent les astres visés initialement ternis ou dont l'éclat ne fut jamais bien vif.

Il faudrait, en outre, ajouter un troisième facteur dans la mesure où, dans le hip-hop, la réponse de l'auditeur au choc subi s'exprime par la danse, la réaction de l'auditeur est elle-même de nature tactile et motrice. En effet, ainsi que souligne Walter Benjamin, substituer dans une large mesure la distraction à la contemplation, incite les individus à la participation : « Dans la distraction, l'œuvre d'art crée la secousse et même le cas échéant n'est rien qu'un prétexte à un comportement actif des sujets. »³

Dans le hip-hop, cette réponse dansée semble fondamentale, car elle vient à son tour s'intégrer à l'œuvre proposée. Une assistance qui ne bougerait pas, qui ne danserait pas, qui ne ferait pas de bruit, bref qui ne participerait pas lors d'un concert de rap est une situation de difficilement concevable. Dans tous les cas, cette passivité du public

recherches sur l'audiotactilité.

1 Ulf Postchardt, *DJ Culture*, traduction Jean-Philippe Henquel et Emmanuel Smouts, Paris, 2002, Kargo, p. 245.

2 Ulf Postchardt, op. cit. p. 247.

3 « Paralipomènes à la première version de L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (Ms. 1013-1014.) in *Écrits français* op. cit. p. 176.

serait interprétée comme un échec – fût-ce sous l'effet d'une volonté de contemplation incitant l'assistance au recueillement. La danse atteste d'une appropriation motrice de la musique par le public ; elle s'impose comme l'aboutissement moteur et tactile qui couronne la réussite de l'œuvre muée en performance. C'est grâce au mouvement impulsé par les danseurs que la performance hip-hop s'incruste dans le présent. La danse avalise le *beat*. Même si dans certains types d'écoutes un morceau de rap n'est pas effectivement dansé, il se doit d'être, à tout le moins, dansable. La danse, pourrait-on dire, constitue l'horizon transcendantal de tout morceau de hip-hop. Non seulement le hip-hop va en cela sensiblement plus loin sur le plan tactile, que le cinématographe tel qu'a pu l'analyser Benjamin¹, mais il prolonge et amplifie une tradition de réponses tactilo-motrices solidaires de la culture afro-américaine depuis les origines.

L'invasion du concret et l'esthétique de la participation

Je me souviens qu'à l'école élémentaire, pour faire comprendre aux élèves la différence sémantique entre les termes « abstrait » et « concret », l'enseignant(e) nous répétait... en boucle : « “abstrait” c'est ce qu'on ne peut pas toucher ; “concret” c'est ce qu'on peut toucher ». Sans insister sur les approximations de ce schématisme pédagogique difficile à éradiquer par la suite, force nous est d'admettre que, si la vue ou l'ouïe permettent d'envisager une élévation des sens vers un idéal abstrait², le toucher semble nous attacher de manière irrémédiable à la face la plus concrète, la plus matérielle, du monde que nous côtoyons. Or, par son implication performative dans le morceau où il figure, l'échantillon produit un effet de choc qui donne à l'auditeur l'impression d'être percuté de plein fouet par le fragment inséré. Échantillonner implique de faire prévaloir la dimension tactile des fragments empruntés – leur « *beat* » – sur leur dimension intelligible ; leur singularité concrète sur la généralité abstraite de leur signification. À ce titre, le *beat* est l'étalon concret à l'aune duquel s'évalue un morceau de hip-hop.

La relation tactile de l'auditeur à l'échantillon se trouve en outre renforcée par sa mise en boucle qui martèle la répétition du motif utilisé de façon insistante. En effet, la mise en boucle (*looping*) réitère, au fil du morceau produit, une collision entre la fin et le début du fragment musical choisi ; ce choc en retour que matérialise la chute répétée de la fin de l'échantillon sur son propre commencement vient provoquer un effet de syncope – effet de nature non seulement musicale, mais également temporelle et historique – qui perturbe le sens initial du motif sélectionné :

Au niveau le plus élémentaire, la mise en boucle refond automatiquement tout matériel musical, dans la mesure où la fin d'une phrase se trouve, à plusieurs reprises, juxtaposée à avec son commencement d'une façon qui n'était pas prévue par le musicien d'origine. Après seulement quelques répétitions, cette juxtaposition, ainsi que le motif musical largement arbitraire qu'elle engendre, commence à prendre un caractère inéluctable. La composition prend alors une dimension qui dépasse sa signification originelle³.

- 1 Sauf en de rares exceptions – je pense par exemple aux projections du film culte *The Rocky Horror Picture Show*, qui est, précisons-le, un film musical – le spectateur d'un film ne peut guère faire autre chose que de se trémousser sur son siège lors d'une séance.
- 2 C'est pourquoi les sens de la vue et de l'ouïe sont appelés « sens théorétiques » par les philosophes qui les considèrent comme les sens supérieurs.

Dans l'itération de la mise en boucle, le fragment échantillonné se trouve littéralement expulsé du déroulement de l'histoire au sein de laquelle il remplissait une fonction narrative et participait à la construction d'une signification ; fonction dont il se voit dépouillé. Mais dans la boucle sonore, l'élément arraché à son contexte est aussi projeté contre un univers esthétique avec lequel il entre violemment en collision. Par ce double mouvement d'arrachement et de télescopage, propre à l'esthétique de l'échantillon, la prégnance concrète de la sensation émanant de la boucle échantillonnée exacerbe la prévalence de l'aperception tactile dans le rap¹. Dans la mesure où les informations que nous recueillons de l'aperception tactile sont difficilement généralisables², l'invasion du tactile proscrit toute velléité d'abstraction, c'est-à-dire de « mainmise théorique ». Intensifiée par la scansion verbale du MC qui saccade le flux de sa parole, l'insistance du pilonnage sonore qu'impose à la musique le procédé de la mise en boucle d'un échantillon, dissuade la contemplation, mais incite tout un chacun à la participation. Contrairement au musicien dont le solfège constitue la théorie régulatrice – quelles que soient, au demeurant, les licences prises avec cette théorie³ ; contrairement au peintre qui conserve la théorie des couleurs, celle de la perspective, voire la *gestalt-théorie*, etc., à l'horizon de son travail, le DJ ou le producteur de hip-hop restent de purs praticiens. Appliquant à leur art la méthode du « tâtonnement expérimental »⁴, l'échantillonnage procède toujours concrètement. Avant de prélever et d'insérer définitivement le *sample* qui lui convient, le producteur de hip-hop peaufine empiriquement son travail par une succession d'essais et d'erreurs, il ne considère pas ce qu'il réalise comme la mise en œuvre ou l'illustration d'une théorie, ni comme la visée d'un tout parfait, mais comme le chantier d'une performance perfectible où la réussite se juge « sur le tas ». Mais, le fait de procéder « à tâtons » ne diminue en rien l'exigence poétique du producteur ; c'est ce que confirme le groupe IAM, par la voix de son MC, Akhenaton, dans un morceau intitulé *L'échantillon* :

Cet échantillon est bon, très bon
 Mais pas assez bon pour Chill
 Il faut tout recommencer
 Refuser, exiger, sélectionner, choisir
 Jusqu'à trouver le sample juste⁵

Plus encore que les techniques cinématographiques analysées par Benjamin, celles mises en œuvre dans le hip-hop, procèdent de la chirurgie – cette médecine de la

3 « On the most basic level, looping automatically recasts any musical material, insofar as the end of a phrase is repeatedly juxtaposed with its beginning in a way that was not intended by the original musician. After only a few repetitions, this juxtaposition, along with the largely arbitrary musical pattern it creates, begins to take on an air of inevitability. It begins to gather a compositional weight that exceeds its original significance. » Joseph G. Schloss, *Making Beats*, Middletown (Con.), 2004, Wesleyan University Press. p.137.

1 Même si, à mon sens, le rap des années 1985-1995 a exacerbé cette dimension tactile, le phénomène n'est pas propre au hip-hop et concerne, à des degrés divers, toutes les formes d'expression, musicales ou visuelles, qui on recours à des échantillons.

2 Que l'on pense par exemple à la difficulté pour un patient de décrire précisément une douleur et à celle pour le médecin à interpréter ce qu'il entend.

3 Il est significatif à ce propos que lorsque, Schoenberg a eu l'idée de composer en dehors des normes du système tonal, il ait éprouvé le besoin d'élaborer de manière rigoureuse une théorie de substitution en élaborant les principes du sérialisme.

4 On doit au psychologue Jean Piaget d'avoir théorisé la notion de « tâtonnement expérimental » c'est-à-dire la méthode empirique d'essai et d'erreur par laquelle l'enfant fait concrètement son apprentissage et développe en synergie ses facultés motrices et cognitives.

5 Double album « Ombre et Lumière », Marseille, 1993, EMI.

main dans laquelle le toucher et l'activité... digitale restent primordiales. Si, pour Walter Benjamin :

Entre le peintre et le cameraman, nous retrouvons le même rapport qu'entre le mage et le chirurgien. Le peintre observe, en peignant, une distance naturelle entre la réalité et lui-même ; le cameraman pénètre en profondeur dans la trame même du donné.¹

Cette dimension chirurgicale se vérifie d'autant plus en ce qui concerne le producteur de musique hip-hop. Muni de ses instruments numériques qui lui permettent de pénétrer et d'intervenir au plus intime de l'organisation de la piste sonore qu'il dépèce, comme de celle qu'il bâtit, jusque dans leurs unités les plus infimes (*bits*), le producteur de hip-hop travaille au scalpel aux érymes et aux brucelles. Par bien des aspects, dans sa mise en œuvre, le *sampling* s'assimile à une greffe d'organe, elle en a toute la violence intrusive et à la fois toute l'infinie délicatesse.

Or, paradoxalement, cette « opération » si délicate, si exigeante en compétence soit-elle, semble rester à la portée de tout un chacun. Sans entrer dans les détails, nous dirons que la pratique des expressions traditionnellement labellisées « artistiques » parce que Jean-Marie Schaeffer appelle la « théorie spéculative de l'art » se prêtent mal à l'autodidaxie ; leur légitimité s'articule dans la plupart des cas sur l'assimilation de bases théoriques et sur un préalable académique. En ce qui concerne les expressions de la reproductibilité liées à l'industrie culturelle, ces dernières nécessitent de lourds investissements qui supposent une disponibilité de capitaux hors de portée des particuliers. Or, sur le plan pratique l'échantillonnage est par définition *perfectible* – selon la terminologie même de Benjamin – ce qui laisse, nous l'avons vu, la possibilité de procéder par tâtonnement. En ce qui concerne l'instrumentation nécessaire à la réalisation d'échantillons, il est possible de s'équiper à moindre coût du fait de la chute des prix du matériel électronique en général et des gigaoctets de mémoire vive en particulier. En outre, les plus bricoleurs d'entre les praticiens fabriquent eux-mêmes certaines pièces de leur *instrumentarium*. Quiconque dispose d'une bonne oreille, d'une pratique numérique un peu poussée et de suffisamment d'obstination, est en droit d'espérer réaliser une production sonore conforme à ses attentes. On sait par exemple que le producteur J-Dilla a réalisé son second et dernier album en mobilisant extrêmement peu de moyens. En effet, le musicien, alors en phase terminale d'une maladie incurable, gisait la plupart du temps sur un lit d'hôpital ne disposait que d'une radio (sur son portable), d'un échantillonneur Boss SP 303 et d'un *laptop*. Ces conditions de production restreintes n'ont pas empêché le musicien de réaliser avec « Donuts »² un opus majeur qui, de l'aveu des spécialistes – auquel je souscrit pleinement – représente une sorte d'apogée créatrice dans l'art de combiner numériquement les sons.

L'une des caractéristiques des premières productions hip-hop, c'est justement d'avoir, du moins dans un premier temps, court-circuité l'industrie culturelle ; la constellation de petits labels que l'on a vu fleurir (quitte à aller se placer ultérieurement sous l'égide d'une major), atteste de cette autonomie. Je n'ai pas en l'occurrence la naïveté

1 Walter Benjamin : *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité* (1939), op ; cit ..p. 300.

2 Sorti le 7 février 2006, jour de son 32^e anniversaire et trois jours avant la mort du producteur, « Donuts » a été publié sur le label Throw Stones STH2126. Vingt neuf des 31 morceaux de l'album auraient été créés dans sa chambre d'hôpital du Cedars-Sinai Medical Center. L'album « Donuts » à suscité de nombreuses, gloses. Citons parmi elles l'ouvrage éponyme de Jordan Ferguson paru chez Bloomsbury en 2014 ainsi que le mémoire de master de Zachary Bennett Fisher Diaz « Analysis of sampling techniques by J-Dilla in « Donuts », Stephen f. Austin State University, 2018, consultable sur le site « Academia ».

d'affirmer que le rap échapperait à l'emprise capitaliste de l'industrie culturelle. Je veux tout simplement dire que la pratique de l'échantillonnage et de toutes les formes de reproduction numériques, permet à de nombreux individus, sans formation académique, ni capitaux importants, d'assouvir un besoin de créativité conforme à ce que Kant appelait notre « l'humanité esthétique ». Aujourd'hui encore on rencontre des acteurs du hip-hop qui réussissent à diffuser leurs travaux en passant sous les radars de l'industrie culturelle. En France, c'est par exemple le cas de Naïm L'inconsolable, à la démarche radicalement anti-capitaliste et dont je recommande l'écoute du tout dernier (double) album « Féral ».

La réponse de l'industrie culturelle

En convertissant potentiellement toute œuvre enregistrée en un bien commun que chacun est en mesure d'utiliser à sa guise, le *sampling* vient non seulement remettre en cause l'idéalité de l'œuvre qui se trouve convertie en matériau, mais cette pratique conteste aussi l'au(c)torité artistique du créateur, dont les œuvres peuvent même se retourner subrepticement contre lui. Mais l'utilisation d'échantillons bat également en brèche le droit moral et financier de propriété sous-jacent au statut « libéral » de l'artiste, droits laborieusement conquis par les praticiens des « beaux-arts », émergeant, à la Renaissance, après de longs siècles d'anonymat. Mais l'échantillonnage vient surtout télescoper les règles juridiques sur lesquelles s'est bâti le pouvoir de l'industrie culturelle dont les profits financiers ne représentent qu'un aspect. Sous couvert de protéger la propriété intellectuelle des créateurs, ces règles servent davantage encore les intérêts des entrepreneurs de l'industrie culturelle. Dans son principe, l'échantillonnage apparaît sinon comme une menace directe à la mainmise du capital sur la culture, du moins comme une mise entre parenthèses de son empire. Toutefois, les jeux de pouvoirs induits par la technique de l'échantillonnage, en particulier avec l'apparition du hip-hop à la fin des années 1970, sont d'autant plus complexes que, si de nombreux rappeurs se sont coulés à leur manière dans le moule de l'industrie culturelle et de sa promesse de profits juteux, tout en affichant une volonté d'en contester les valeurs, un rap *underground* se tenant délibérément aux marges continue de se développer.

Autant d'éléments qui expliquent le déchaînement procédurier auquel a dû faire face la pratique de l'échantillonnage. Tant que la culture hip-hop est restée souterraine et que les producteurs de rap étaient considérés comme d'obscurs bidouilleurs, la pratique de l'échantillonnage numérique s'est déployée plus ou moins librement, en prolongement naturel des manipulations initiées aux platines par les Djs. Toutefois, dès que cette dernière, épaulée par des procédés techniques de production et de diffusion à l'efficacité inédite a été en mesure de se propager à l'échelle mondiale, du point de vue de l'industrie culturelle et de la logique capitaliste, les choses ne pouvaient pas en rester là. On peut même se demander si le déchaînement juridique à l'encontre de l'échantillonnage, ainsi que les demandes faramineuses des ayants droit, – outre l'appât du gain – ne constituent pas une stratégie pour se prémunir contre les effets de cette technique qui permet à tout un chacun de se réapproprier une culture dont le contenu était jusqu'ici resté verrouillé grâce à un processus de réification commerciale, habilement protégé par un système juridique de plus en plus envahissant. C'est la thèse que semble soutenir Richard L. Schur lorsqu'il affirme que grâce aux innovations induites par la culture hip-hop :

Les simples particuliers (ordinary folks) ont de nouveau pu proclamer un droit de propriété sur leurs traditions culturelles que l'industrie culturelle avait confisquées en les transformant en marchandises¹

En termes benjaminiens, cette réappropriation serait la part messianique de l'échantillonnage. Une remise en cause dont les grandes compagnies discographiques ne veulent pas entendre parler. Ce sont en fait les mêmes firmes (ou leurs proches cousines) qui ont allègrement spolié les premiers artistes de blues, les musiciens de jazz et même de nombreuses stars contemporaines de la culture populaire, que l'on entend désormais pousser des cris d'orfraie au nom d'une soi-disant propriété intellectuelle et de la défense des droits des créateurs qu'elles ont été les premières à bafouer grâce aux nombreux artifices juridiques dont elles disposent.

Cette contrainte juridique et financière a porté une atteinte sévère à un procédé éminemment créatif. La virulence de la réponse juridique contre la pratique de l'échantillonnage, en particulier aux États-Unis, rend manifeste une forme de relation circulaire entre le droit de propriété intellectuelle tel qu'il s'est construit au fil du temps et la façon dont les théories de l'art ont fait idéologiquement prévaloir leur définition de l'artiste et de l'œuvre d'art. Le juridique et l'ontologique représentent en l'occurrence les deux faces d'une même médaille.

1 Richard L. Schur, *Parodies on Ownership*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2009 p. 44.