Revista *Littera* – Estudos Linguísticos e Literários
PPGLetras | UFMA | v. 17 | n.º 33 | 2026 | ISSN 2177-8868
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

La musique *champeta* (Caraïbe colombienne) entre circulations Sud-Sud et ancrage local: la question de la copie comme principe de création artistique

Carlos Rodriguez Anaya[1]

Lise Segas[2]

Résumé: La champeta, musique urbaine et populaire de la côte caraïbe colombienne, dépasse largement le cadre d'un genre musical pour constituer un phénomène culturel complexe. Articulée autour des picós — puissants *sound systems* populaires — elle se définit à travers un réseau de pratiques sociales : danse, esthétique visuelle et sonore, sociolecte, et ancrage territorial dans les quartiers populaires afro-descendants. L'histoire de la champeta met en lumière un double mouvement : enracinement local et circulation transnationale, particulièrement à travers les échanges musicaux Sud-Sud, qui relient la Caraïbe colombienne aux mondes afro-diasporiques africains et brésiliens et qui échappent aux logiques hégémoniques de l'industrie musicale mondiale. Un aspect central, et souvent controversé, de cette culture musicale est la pratique de la copie, qu'il s'agisse de reprises, ou de réappropriations de morceaux étrangers, rebaptisés et transformés pour devenir des « exclusivos » dans les fêtes populaires de *picó*. Loin d'être perçue comme du plagiat dans ce contexte, cette pratique s'inscrit dans une économie informelle et populaire où la circulation pirate compense l'inaccessibilité économique aux productions originales. Elle constitue un véritable principe de création artistique, qui interroge les notions occidentales d'originalité et de propriété intellectuelle, historiquement construites par et pour les industries culturelles hégémoniques. Le cas emblématique de la chanson *El Celular* (2010), adaptation champeta d'un forró brésilien, illustre la manière dont la copie devient moteur d'inventivité, favorisant la circulation translocale et l'appropriation collective. La champeta met ainsi en crise la dichotomie entre original et copie, tout en ouvrant la voie à des circulations culturelles alternatives, échappant aux circuits dominants de l'industrie musicale. À travers cette analyse, la champeta apparaît non seulement comme une esthétique musicale hybride et

[1] Docente com licenciatura em Línguas Estrangeiras pela Universidade do Atlântico, na Colômbia, mestrado em Didática do Francês como Língua Estrangeira (FLE) e como Segunda Língua (FLS) pela Universidade Paul-Valéry, em Montpellier, e mestrado em Estudos Ibéricos e Latino-Americanos pela Universidade Bordeaux Montaigne, em Bordeaux. Também concluí um programa de mobilidade acadêmica internacional na Faculdade de Educação da Universidade de Ottawa.

[2] Professora universitária na Universidade Bordeaux Montaigne. Com formação em estudos coloniais e doutorado dedicado à poesia épica hispano-americana dos séculos XVI e XVII, suas pesquisas têm se reorientado, recentemente, para áreas mais contemporâneas, relacionadas aos estudos feministas e decoloniais: literatura caribenha e latino-americana contemporânea, músicas urbanas e populares vinculadas aos movimentos feministas atuais, especialmente no Caribe colombiano. Organizou diversos dossiês temáticos em periódicos acadêmicos (Bulletin hispanique, América sin nombre, Creneida. Anuário de literaturas hispánicas, entre outros) e publicou cerca de trinta trabalhos em revistas científicas francesas e internacionais. É integrante do grupo de pesquisa EA 3656 AMERIBER e do centro CHISPA, em colaboração com os quais organizou diversos eventos internacionais. Proferiu conferências a convite e ministrou cursos em várias universidades e instituições culturais europeias e latino-americanas, em países como Colômbia, Espanha, França, Reino Unido, Estados Unidos e Peru, entre outros.

subversive, mais aussi comme un espace de résistance et de créativité, qui redéfinit les cadres de la légitimité culturelle et artistique au sein des Suds globaux.

Mots-clés: champeta; Caraïbe colombienne; circulations Sud-Sud; copie et création; musique afro-diasporique.

Resumo: *A champeta, música urbana e popular da costa caribenha colombiana, vai muito além de um gênero musical para constituir um fenômeno cultural complexo. Articulada em torno dos picós — poderosos sound systems populares —, ela se define por uma rede de práticas sociais: dança, estética visual e sonora, socioleto e enraizamento territorial nos bairros populares afrodescendentes. A história da champeta evidencia um duplo movimento: enraizamento local e circulação transnacional, especialmente por meio de intercâmbios musicais Sul-Sul, que conectam o Caribe colombiano aos mundos afrodiaspóricos africanos e brasileiros, escapando às lógicas hegemônicas da indústria musical global. Um aspecto central — e frequentemente controverso — dessa cultura musical é a prática da "cópia", seja em forma de covers, seja por meio de reapropriações de músicas estrangeiras, rebatizadas e transformadas para se tornarem "exclusivos" nas festas populares de picó. Longe de ser percebida como plágio nesse contexto, essa prática se insere em uma economia informal e popular, na qual a circulação pirata compensa a inacessibilidade econômica às produções originais. Ela constitui um verdadeiro princípio de criação artística, que questiona as noções ocidentais de "originalidade" e "propriedade intelectual", historicamente construídas por e para as indústrias culturais hegemônicas. O caso emblemático da música El Celular (2010), adaptação champeta de um forró brasileiro, ilustra como a cópia se torna motor de inventividade, favorecendo a circulação translocal e a apropriação coletiva. A champeta coloca assim em crise a dicotomia entre original e cópia, ao mesmo tempo que abre caminho para circulações culturais alternativas, que escapam aos circuitos dominantes da indústria musical. Por meio dessa análise, a champeta se revela não apenas como uma estética musical híbrida e subversiva, mas também como um espaço de resistência e criatividade, que redefine os marcos da legitimidade cultural e artística no âmbito dos Suls globais.*

Palavras-chave: *champeta; Caribe colombiano; circulações Sul-Sul; cópia e criação; música afro-diaspórica.*

Définir la champeta est loin d'être évident, de par ce qu'elle recouvre mais aussi du point de vue de la terminologie. On serait tenté de la définir comme une musique, urbaine et populaire, profondément associée à la Caraïbe colombienne et à des origines africaines qui, selon l'anthropologue Elisabeth Cunin sont à la fois « mythifiées et stigmatisées »[3] (2005, p. 97), mais aussi comme une musique indissociable des fêtes de *picó*, ces *sound systems* emblématiques de la culture populaire de la côte caraïbe colombienne, autour desquels sont organisées des bals dans les quartiers populaires, à l'air libre, sur des terrains vagues ou dans

[3] CUNIN, E, "De Kinshasa à Cartagena, en passant par Paris : itinéraires d'une 'musique noire', la champeta", Civilisations, n°53, p. 97, 2005, Disponible en <http : //journals.openedition.org/civilisations/557> consulté le 21 avril 2023.

la rue d'un quartier. Mais la « champeta », en plus d'englober tout un ensemble de musiques africaines et afro-diasporiques produites à l'étranger et un genre local produit dans les villes de Carthagène des Indes et de Barranquilla, se réfère à un phénomène culturel pas seulement musical : selon le PES Champeta (Plan Especial de Salvaguardia, première étape, locale, municipale, du processus de reconnaissance patrimoniale d'un phénomène culturel), ce phénomène comprend la culture *picotera* dérivée du *picó*, qui est le principal diffuseur et producteur de musique champeta locale, et se caractérise par une forte technophilie, une esthétique visuelle et sonore propre et un ancrage territorial populaire. Il comprend également une danse spécifique, en couple ou seule, une culture orale et un sociolecte propre (l'espagnol *costeño* populaire), des espaces spécifiques tels que certains quartiers (Olaya Herrera, Chambacú, à Cartagena, Las Nieves ou Rebolo à Barranquilla, le marché central de Cartagena, Bazurto, les rues et terrains où se déroulent les bals de picó lors des *verbenas* ou *KZs*) ainsi qu'un contexte socio-culturel qui s'étend hors des grandes villes de la côte et connecte avec des espaces ruraux tels que le Palenque de San Basilio ou de Benkos, village fondé par des Noirs marrons au XVIIe siècle et fondamental dans l'histoire des résistances afro-diasporiques en Amérique du Sud.

La musique champeta est donc, bien au-delà d'un seul genre musical, la musique du monde *champetúo*, c'est-à-dire la population des quartiers populaires, afro-descendante, qui est associée de manière méprisante par les classes dominantes au couteau nommé *champeta* qu'utilisent les pêcheurs pour écailler le poisson et par les cuisinières pour préparer les repas des familles aisées. L'association de ces personnes pauvres et racisées avec un couteau a donné lieu et donne toujours lieu à une méfiance nourrie de mépris de classe et de race vis-à-vis de leur musique et leur culture très vite associées à la délinquance et à l'immoralité.

La champeta s'inscrit donc à la fois dans un ancrage très local et social précis mais aussi dans un monde musical fait de connexions et de circulations, notamment selon des routes qui parcourent les Suds Globaux ou Altérités globales[4], selon le concept proposé par

[4] BINAGHI, E. Algunos problemas con la noción de Sur Global. Das Questões, v. 8, n. 1, p. 107–112, 21 abr. 2020. Disponible en : https://doi.org/10.26512/dasquestoes.v8i1.31100. Consulté le : 02 mars 2025.

Emilio Binaghi pour réintroduire de l'hétérogénéité dans celui[5] de Boaventura de Sousa Santos, routes qui ne suivent pas toujours les canaux officiels de l'industrie musicale hégémonique.

Ce sont ces connexions qui vont particulièrement nous intéresser dans cet article, notamment celles qui se sont établies avec des espaces afro-diasporiques brésiliens. Nous verrons que la musique champeta s'est en partie formée par des processus d'appropriations volontairement mis en avant comme créatifs et considérés comme non problématiques. Ce que nous pouvons appeler dans la terminologie occidentalo-centrée la copie pirate est un des principes de la création musicale de la champeta. Andrés Gualdrón, dans sa thèse de doctorat intitulée *African Records, Copy, Piracy and Intertextuality: a History of Colombian Champeta Music from a Discographic Perspective (1970's – 1990's)*, [6]a précisément montré en quoi ce phénomène, bien plus courant dans le monde que celui qu'on appelle une création originale, nous invite à questionner les mécanismes de validation culturelle d'une production artistique et le fonctionnement de l'industrie musicale. Nous allons nous pencher sur quelques cas de musiques champeta venant du Brésil.

1. La musique champeta: une musique plurielle, technologique et artisanale

1.1. Les origines, la production et le marché de la champeta

Aux origines de la musique champeta, on retrouve différentes influences, qui ont suivi les routes tracées dans ce que Paul Gilroy appelle l'Atlantique noir[7], entre l'espace africain et l'espace caribéen, qui appartiennent tous deux aux altérités globales. Il est impossible de comprendre la production de cette musique de la Caraïbe colombienne hors de ce contexte. Il ne s'agit pas ici de retracer une histoire musicologique de ces circulations mais simplement de prendre acte de ces échanges culturels sans rapports de domination, tels qu'ils

[5] SANTOS, B. DE S. "Una nueva visión de Europa: aprender del Sur Global", Demodiversidad: imaginar nuevas posibilidades democráticas. Espagne, Akal, p. 59-92, 2017.
[6] GUALDRON RAMIREZ, A. African Records, Copy, Piracy and Intertextuality: a History of Colombian Champeta Music from a Discographic Perspective (1970's - 1990's). Thèse de doctorat inédite —Universität Salzburg, 2024.
[7] GILROY, P. L'Atlantique noir : modernité et double conscience. Paris: Éditions Amsterdam, 2010.

peuvent apparaître dans d'autres processus entre cultures dominantes et cultures subalternes. En effet, ces connexions musicales sont précisément inscrites dans des rapports Sud-Sud et excluent la logique de l'appropriation culturelle propre à des échanges culturels marqués par des rapports de domination, notamment dans le contexte des industries culturelles.

Les échanges musicaux entre Afrique et Caraïbe sont constants depuis plusieurs siècles, et de manière réciproque. Nous connaissons par exemple les influences de la rumba cubaine au Congo ou de la salsa dans une grande partie de l'Afrique de l'Ouest (Afrikando). Mais la plupart des Européen.ne.s, des Africain.e.s et même des latino-américain.e.s connaissent bien moins le succès dans la Caraïbe colombienne de rythmes comme le soukouss congolais ou le *highlife* ghanéen et nigérian, qui se sont développés dans les grandes villes pendant les Indépendances africaines en mêlant influences locales et des cultures du Nord (notamment du rock). Ces musiques, marquées par la présence emblématique du son de la guitare électrique vont être commercialisées en Europe et en Amérique du Nord sous des appellations génériques comme l'afropop (Cunin, 2005, p. 98) basé sur l'hybridation entre sons des musiques pop occidentales et sons africains, dans les années 60-70. Grâce à des circuits alternatifs créés par des passionnés, des collectionneurs et des propriétaires de *picó*, ces genres musicaux vont déferler tout d'abord à Barranquilla puis à Carthagène par l'intermédiaire de ces voyageurs mélomanes qui vont se rendre en Afrique ou à Paris pour dénicher les derniers vinyles de Lokassa Ya M'Bongo, de Bopol Mansiamina ou encore de Myriam Makeba. Au passage, il leur arrive de faire étape à Caracas ou à New York, et de dénicher des disques brésiliens ou caribéens (notamment de Trinidad et Tobago ou encore des Antilles françaises). Toutes ces musiques afro-diasporiques vont constituer ce que les locaux vont appeler la *champeta africana* ou la *música africana*.

Ces importateurs, comme Osman Torregroza de Barranquilla ou David Borrás à Carthagène, étaient des fournisseurs importants de musiques étrangères, principalement caribéennes, pour les *picó* de leurs villes respectives, bien avant le phénomène de la champeta. Ils partaient sur les traces des albums de salsa, de musique tropicale vénézuélienne, de bomba, de son, de plena, de pachanga, de boogaloo (Gualdrón, 2024, p. 76), pour alimenter les *picós*. C'est à partir des années 70 mais surtout 80 que ces importateurs vont s'intéresser aux musiques africaines et afro-diasporiques qui vont rencontrer un très

grand succès auprès du public de la Caraïbe colombienne, si bien que Carthagène va inaugurer en 1982 le Festival de Música del Caribe (jusqu'en 1996). Ce festival deviendra la scène de lancement de plusieurs artistes locaux mais également celle de stars africaines et caribéennes qui sont invité.e.s régulièrement à se produire sur place. Les habitants écoutent ainsi en direct du reggae, du soukouss, du zouk, du coupé-décalé et toute une kyrielle de rythmes afro-diasporiques qui inspirent les artistes *champetúos*.

C'est à partir des années 80 que la *música africana* s'impose dans tous les *picós* de la région, faisant armes égales ou supplantant même la salsa à Carthagène. Face au succès grandissant de ces rythmes, la compétition entre les différents *picós* s'accentue. Pour que les disques introduits par les importateurs auprès de différents *picós* restent secrets, les pochettes étaient enlevées, les étiquettes arrachées, les chansons rebaptisées avec un titre qui traduisait phonétiquement en espagnol ce que les Colombiennes et Colombiens écoutaient du français, de l'anglais ou du lingala : c'est le *piconema*. Tout ceci non pas pour spolier les artistes originaux mais pour conserver l'exclusivité d'un morceau pour un *picó* durant un certain temps, et le titre en question devenait alors un *exclusivo* afin d'assurer un maximum d'affluence, avant d'être copié et vendu sur le marché pirate de la musique champeta.

Mais rapidement, face au coût que représentaient les voyages pour se procurer des disques de l'autre côté de l'Atlantique, les amateurs et amatrices de champeta de Carthagène et Barranquilla vont commencer à produire leur propre musique, sous l'impulsion du *picó* de Carthagène El Rey de Rocha, avec des paroles en espagnol ou en langue *palenquera* (un créole née des langues espagnole, portugaise et bantus qui est parlée à Palenque de San Basilio)[8] et des influences musicales plus locales telles que le bullerengue, la chalupa ou le son palenquero : c'est la champeta qui apparaît aussi au début des années 1980 avec des formations comme Son Palenque qui regroupaient plusieurs pionniers du genre tels que Justo Valdez, Louis Towers, Charles King, Betilsa Barrios, Melchor Pérez et Viviano Torres, lequel formera par la suite Anne Swing. Cette champeta qui naît à la fois des traditions musicales locales, notamment *palenqueras*, et des influences internationales devait rivaliser avec les rythmes africains qui déferlaient sur la côte et imposaient des instruments modernes tels que

[8] Il existe un autre cas de figure : un langage qui imite des langues africaines mais qui n'a pas d'autre sens.

la guitare, la basse, et bientôt le synthétiseur. Ce dernier s'impose comme un instrument électronique phare de cette période et c'est le clavier arrangeur Casio SK-5 qui va devenir au fil des années l'un des instruments les plus caractéristiques du son de la champeta. Il est utilisé en direct par les *picoteros* qui animent les bals des *picós* pour intervenir sur la musique qu'ils diffusent, grâce à des sons pré-enregistrés (comme celui de l'aboiement d'un chien, qui va donner son nom à ce type d'intervention, le *perreo*) ou des fragments de voix que le *picotero* enregistre pour animer la fête et qu'il diffuse par-dessus les chansons. Les pistes de son se mélangent et les compositeurs n'hésitent pas à bricoler la musique, très souvent en incluant des échantillons de musiques afro-diasporiques préexistantes avec un *sampler*, quand ils ne font pas directement des reprises en espagnol nommées avec l'anglicisme *covers*. La champeta se caractérise également par un moment incontournable qui intervient à la fin de chaque chanson : l'*espeluque* qui correspond au moment où change le rythme et où les couples dansent avec plus de frénésie.

La composition des musiques, leur production et leur diffusion restent très artisanales et locales. Aucun grand label international ne s'intéresse au genre, très méconnu hors de la Caraïbe colombienne, et ce sont principalement les *picós* qui produisent cette musique, avec quelques labels locaux comme Felito Records de Barranquilla, et ce sont aussi les *picós,* secondés par certaines radios locales, qui diffusent cette musique. On peut noter une percée sur la scène colombienne nationale au début des années 2000 grâce à la production de trois CD de champeta par Sony Colombia qui ne va toutefois pas réussir à imposer le genre face à la déferlante du reggaeton mais aussi à cause de problèmes juridiques avec les producteurs de champeta[9].

1.2. Les importations de musiques brésiliennes

C'est principalement via Caracas que plusieurs morceaux de musique brésilienne arrivent sur la Côte caribéenne colombienne dès les années 70. On peut citer « Caçada », de Chico Buarque, une chanson de 1972, connue sous le nom « La casá » (la casada, la mariée en

[9] RODRIGUEZ ANAYA, C.A. **Descifrando voces silenciadas de la champeta: microresistencias discursivas y linguisticas en las canciones de champeta en la Costa caribe colombiana (1980-2023),** Mémoire de Master —Université Bordeaux Montaigne, 2023, p. 44.

français) et catégorisée comme *música africana*. La chanson « Toda menina baiana », de Gilberto Gil et qui date de 1979, est connue comme « La minina » et fait également partie du répertoire de *música africana*. Plus curieux, nous pouvons mentionner le cas de plusieurs chansons issues du monde religieux afro-brésilien du candomblé de la région de Salvador et de l'umbanda de la zone de Rio. C'est le *picó* El Conde, de Cartagena, qui introduit la chanson « Terreiro de Mãe nazinha » tirée de l'album *Os deuses afros* (1978) d'Aparecida, l'une des rares compositrices de samba, qui va connecter dans cet album la samba et les chansons qu'on entonne dans les temples d'umbanda, les *terreiros*. Cette chanson connaît un fort succès païen sur la côte caribéenne colombienne et son *piconema* est « La vaca paría » (la vache qui vient de mettre bas en français). Une autre chanson issue cette fois-ci de la tradition musicale de l'umbanda, « Ogum-Beira-mar » est connue sous le *piconema* « La biblia picotera ». Elle est introduite par le *picó* El Rojo de Barranquilla. Elle est tirée de l'album *Amazônia · Cult Music Of Northern Brazil*, de 1976, qui regroupe des chansons de différents cultes afro-brésiliens, et elle est interprétée par Morton Marks pendant les rituels afro-brésiliens (ce n'est pas un album studio). Ces chansons religieuses sont de véritables succès désacralisés lors des bals de picó et ont pu être écoutées pendant plusieurs décennies. La génération des années 2010, par exemple, a dansé sur ces succès de *música africana*.

Il convient de préciser que la côte caribéenne colombienne ne connaît pas une grande tradition religieuse afro-descendante, à la différence du Venezuela ou du Brésil, et que le succès de ces chansons est déconnecté d'une quelconque familiarité avec ces cultes. Il s'explique davantage par les rythmes musicaux, qui peuvent rappeler les traditions musicales de la Caraïbe colombienne telles que le mapalé et le bullerengue, où les tambours sont omniprésents et où des chœurs semblables, principalement féminins, chantent les mélodies.

Les circulations entre le Brésil (et d'autres pays lusophones comme le Cap-Vert[10] par exemple) et la Caraïbe colombienne ne se sont pas arrêtées dans les années 70. La champeta dite *africana* s'est enrichie de nombreuses chansons mais la champeta produite localement à Carthagène a également puisé dans le répertoire musical brésilien, allant jusqu'à

[10] La chanson sortie en 2019, « Xo pelada nhu Damion » de Ferro Gaita (groupe formé par Iduino, Bino, et Paulinho, et créé le 22 juillet 1996 au Cap-Vert), et popularisée par le Picó de Barranquilla Skorpion Disco Show est connue dans la champeta sous le piconema de « El árbitro del mundial » en raison du son répété d'un sifflet dans la partie instrumentale du morceau.

créer une polémique qui a dépassé les frontières du pays en 2010, suite à la sortie de la chanson « El Celular » de Yao et Zaa, deux chanteurs de champeta originaires de Carthagène, lors du carnaval de Barranquilla.

2. Le cas de « El Celular », 2010, ou la question de la copie musicale: plagiat ou création?

En 2010, le duo de Carthagène Yao et Zaa lance une champeta intitulée « El Celular », et confiée au producteur Chawala du *picó* Rey de Rocha comme *exclusivo*. Elle va rapidement avoir un succès retentissant grâce au carnaval de Barranquilla dont elle va devenir la chanson phare cette année-là. Or, elle est très vite accompagnée d'une polémique concernant son authenticité car plusieurs médias vont relayer l'information selon laquelle la chanson originale serait un forró bresilien de 2007, « Comendo água », du groupe originaire de Fortaleza, Aviões do forró, et parue dans leur album *Vol. 5*. Et, effectivement, quand on écoute les deux versions, on entend sensiblement la même mélodie, même si les arrangements colombiens ont transformé le forró en champeta, avec son *espeluque* final, et ont écrit des paroles en espagnol. Mais nous verrons également que « El celular » va être victime à son tour du système de l'*exclusivo* en étant immédiatement piraté et vendu sur le marché illégal de la musique champeta, la piraterie intervenant comme une réponse stratégique à la rareté ou l'inaccessibilité d'un produit, situation très courante dans des contextes de marginalisation socio-économique. De fait, les *champetúos* n'ont pas les moyens de s'offrir un disque original. Ils accèderont uniquement aux copies, dont l'étymologie latine signifie « abondance » (*copia*), à l'inverse d'un original qui serait rare. Cette logique va créer une piraterie en cascade dont l'existence est directement liée au contrôle capitaliste des marchés et des biens culturels qui régule l'accès à ces biens et qui en détermine par conséquent la valeur (Gualdrón, 2024 p. 300-301).

Face à la polémique, comme le rappelle Sanz Giraldo dans son travail comparatif consacré à la champeta et au funk carioca[11], Zaa a expliqué au journal de Barranquilla *El*

[11] SANZ GIRALDO, M.A. **Funk carioca e champeta cartageneira: corporalidades transgressões e negociações em músicas e bailes de periferia,** Thèse de Master recherche —Universidade Federal Do Rio Grande Do Soul, p. 31, 2014. Disponible en: https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/114420/000951926.pdf?sequence=1. Consulté le : 26 février 2025.

Heraldo que «no hay ningún plagio, porque siempre hemos dicho que la canción es un tema brasilero, y no nos hemos robado el crédito. La letra es inventada sobre la melodía, la cual fue modificada»[12]. D'ailleurs, la chercheuse colombienne précise que Zaa a découvert la chanson brésilienne lors d'un voyage de travail à la frontière colombo-brésilienne, près de Leticia.

Les explications du chanteur colombien ne semblent pas donner beaucoup d'importance à l'idée de plagiat, et pour cause : dans le monde musical de la champeta, il est très courant d'utiliser des pistes musicales, de les modifier et d'écrire de nouvelles paroles, en espagnol ou en langue *palenquera*. C'est ce qu'ont fait de nombreux artistes, dont des pionniers comme Charles King avec, entre autres nombreux exemples, « La cucharita », chanson lancée en 2000 dans l'album « Las mejores champetas del año » produit par Rocha Disc S.A. et dont la piste vient du soukouss « Pitié, je veux la réconciliation » de Bopol Mansiamina, sortie en 1998 dans l'album « The Very Best of Bopol Mansiamina » du label H&R Entreprises, qui a aussi donné lieu à des dizaines d'autres adaptations dans la champeta. C'est le cas de très nombreux autres artistes référencés par Andrés Gualdrón dans sa thèse sur l'histoire de la discographie de la champeta où il a reconstitué l'archéologie de plusieurs chansons de champeta, depuis leur original africain (2024, p. 294-295). Des artistes plus récents comme DJ Dever, avec les chanteuses Daniela et Andrea, ont repris « U jes'unamandla » de la Sud-Africaine Mercy Pakela, chanson publiée par Golden Ears Music en 1997 et qui avait déjà donné lieu à d'autres *covers* dont le plus connu a pour *piconema* « La sonrisa de tu mamá ».

Cette pratique extrêmement courante dans le monde de la champeta nous invite à interroger le rapport d'une création artistique, musicale ou autre, par rapport à ce qu'on appelle un original, selon une terminologie juridique occidentale qui est née de la transformation des œuvres en biens culturels, de leur industrialisation et de leur contrôle grâce à un appareil légal dont le *copyright* est un concept-clé.

Dans la Caraïbe colombienne, une zone à la fois périphérique car appartenant aux altérités globales mais aussi occupant la périphérie nationale du centre andin du pays[13], les industries musicales se sont développées selon des logiques propres aux économies

[12] Cité par SANZ GIRALDO, M.A. p. 31, 2014
[13] MÚNERA, A., **El Fracaso de la Nación. Región, clase y rasa en el caribe colombiano*: 1717-1810***, Bogotá, Banco de la República, El Áncora Editores, 1998.

informelles. Plusieurs auteurs (Birenbaum[14], 2018, Santamaría et Barraza[15], 2018, cités par Gualdrón, 2024) rappellent que ces conditions sont souvent propices à une certaine inventivité en matière de création de ressources économiques, hors des circuits officiels, pour ne pas dire légaux, dans des pays où la régulation économique n'est pas la priorité, encore moins dans des secteurs marginalisés. L'économie informelle et plus précisément l'économie populaire développée par les secteurs exclus du marché du travail formel, qui créent leur propre travail et leurs propres circuits commerciaux en pratiquant l'autoproduction dans des conditions souvent artisanales pour des biens qui vont circuler localement, représentent un contexte qu'il faut absolument prendre en compte si l'on veut comprendre les dynamiques culturelles et économiques de la musique champeta qui s'inscrivent dans des réseaux familiaux et régionaux. C'est d'ailleurs ce qu'explique Zaa au journal *El Tiempo* (07/06/2010) : «Fue algo que hicimos *de manera tan local*, sin pensar en la fuerza que iba a tomar la canción, que ni nos preocupamos por eso»[16] (nous soulignons).

Il semble donc inapproprié de parler ici d'appropriation culturelle au sujet de ce processus propre à la champeta dans la mesure où les rapports de domination sont inversés : il s'agit souvent d'artistes qui, dans le meilleur des cas, sont produits par des *picós*, qui vont copier des artistes produits par des labels plus puissants, capable de presser des vinyles et de les distribuer en Europe et en Amérique, et qui vont fabriquer une musique distribuée localement. C'est précisément le cas de « El Celular », enregistré à Carthagène, dans le studio personnel des chanteurs qui ont ensuite confié la chanson comme *exclusivo* au *picó* le plus puissant de la ville, le Rey de Rocha. Toutefois, Zaa explique au journal *El Tiempo* que le Rey de Rocha aurait égaré le CD, la chanson a fuité et des copies pirates sont apparues très vite. Il ajoute que la chanson a connu un succès fulgurant, devenant même la chanson du carnaval de Barranquilla, alors que Yao et lui-même n'avaient pas encore enregistré un CD officiel, « original » selon ses termes, afin de le mettre en vente en bonne et due forme. Ce n'est

[14] BIRENBAUM QUINTERO, M. Exchange, materiality and aesthetics in Colombian champeta. **Ethnomusicology Forum**, v. 27, n. 1, p. 3–24, 2 jan. 2018.
[15] SANTAMARIA RAMOS, J.; BARRAZA PAVA, M. Craftsmanship and champeta: cultural industries and local development in the municipalities of Clemencia and María la Baja in the department of Bolívar. **Cuadernos de Administración**, v. 34, n. 60, 31 mai 2018.
[16] REDACCIÓN EL TIEMPO. **Intérpretes de la champeta de "El celular" quieren recuperar la credibilidad del género**. 7 juin 2010, Disponible en: https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-7743326. Consulté le: 4 sept. 2025.

qu'après ces événements qu'un disque allait être formalisé et pour lequel les artistes ont voulu faire les choses légalement en attendant la cession des droits[17] (*El Tiempo*, 07/06/2010). Et en effet, leur disque *Los líderes*, qui contient « El Celular », n'est paru qu'en 2016, produit par la OMR (Rey de Rocha) et BeToYou Music Publishing. Concrètement, cela signifie que le duo n'a pas touché de royalties sur cette chanson avant 2016 et cela explique probablement pourquoi la polémique n'est pas allée au-delà de quelques dénonciations sur les réseaux et dans la presse, sans jamais aboutir à une condamnation.

3. Réflexions finales

Le cas de « El Celular » nous invite donc à repenser le rapport entre une œuvre dite originale (tout en interrogeant la portée de ce terme) et une « copie ». Le contrôle d'un bien culturel et de ses reproductions se fait depuis des économies formelles, dont les acteurs sont légalement autorisés à imiter ou recycler des marques d'entreprises puissantes dans un contexte privilégié (Gualdrón, 2024, p. 319). Le chercheur colombien rappelle aussi que selon la logique capitaliste les personnes qui appartiennent aux économies informelles sont considérées comme des consommateurs passifs afin de conserver le contrôle de la création, la production, la distribution et surtout les bénéfices qui en découlent. Rompre cette logique, c'est affirmer une agentivité et une capacité à la création qui remet en question le concept d'œuvre artistique tel qu'il a été fabriqué dans la culture occidentale à partir de la tradition platonicienne (idée/imitation) et renforcé depuis l'apparition de l'imprimerie qui a permis de réaliser des reproductions industrielles d'une œuvre écrite[18]. À cette histoire occidentale moderne du rapport dévalorisant entre la copie et l'orignal, nous pouvons ajouter le mythe romantique de l'artiste créateur génial dont l'inspiration ne puise que dans son individualité

[17] «Así que se la dimos al Rey de Rocha, como exclusiva -dice Zaa-. Pero ni siquiera salió: se le filtró y los piratas la sacaron. Hay cosas que sólo se le dan al picó que va de barrio en barrio poniendo música para la gente. Pero el CD se le perdió y como ya había gente detrás de la canción, se filtró". Y se pegó "como un virus entre los mismos bailadores", dice Yao, sin haberla grabado en ningún CD original que saliera para la venta. "Tenemos un disco que sí va a salir y esperaremos un tiempo prudente para legalizar la canción y, si nos mandan la autorización de derechos, la incluiremos en él. Estamos formalizando las cosas" ». (*El Tiempo*, 07/06/2010)

[18] L'apparition de l'imprimerie et donc l'émergence d'une reproduction industrielle d'une œuvre écrite, qui peut être une partition (Grosch, 2010, cité par Gualdrón, 2024), et aussi du capitalisme est concomitante à l'apparition de la figure de l'artiste individuel et de cette dévalorisation de la copie vis-à-vis d'un original.

passionnée et unique, et qui ignore au passage le travail qu'implique la pratique artistique, les apprentissages et la formation que représentent la lecture ou l'écoute d'autres œuvres. En découle aussi l'idée d'une œuvre comme un tout achevé, intouchable, fixe, résultat d'un travail individuel original, et qui ne pourrait faire l'objet d'aucune modification future (Gualdrón, 2024, p. 45), qui ne serait jamais un *work in progress* appelant une auctorialité multiple, en tension entre l'individuel et le collectif comme dans les contextes de productions orales ou folkloriques.

Pourtant, la copie implique nécessairement des transformations et des variations par rapport à la référence de base et entraîne aussi la translation et la recontextualisation de la « copie » dans un autre espace et selon d'autres objectifs (Gualdrón, 2024, p. 26), la reconfigurant selon une réception différente, comme le prouve le cas de « El Celular ». La notion d'original peut ainsi être discutée du point de vue de la réception : un public peut considérer comme original une version qu'il a d'abord écoutée, qu'il a intégrée à sa culture (Gualdrón, 2024, p. 48), avant d'en découvrir une version plus ancienne qui ne fera jamais office d'original pour lui (« My way » de Sinatra / « Comme d'habitude » Claude François en est un exemple probant pour des millions de personnes). Il est par ailleurs évident, quand on parle d'une œuvre d'art, qu'elle se nourrit de multiples influences intertextuelles, qui peuvent aller de l'imitation pure et simple (une des bases de la pratique artistique) à l'insertion d'extrait, de citations, d'échantillons, de recyclages, de multiples influences interartistiques mais aussi de recontextualisations[19]. Un original et une copie n'ont donc de sens que selon les règles d'un marché contrôlé par un capitalisme industriel culturel qui a tout à gagner en régulant la rareté et l'abondance d'un bien culturel. Et c'est ironiquement ceux qui prêchent l'idée d'une œuvre d'art unique, originale, individuelle et fixe, qui font de cette production un produit industriel dont la valeur culturelle va leur permettre de monétiser l'originalité. En rendant une copie illégale, ils rendent impossible le développement de ces musiques sur le marché et maintiennent l'hégémonie de leur production. Par ailleurs, sans la pratique du recyclage des artistes et producteurs de champeta, ces musiques, imitées, transformées ou simplement diffusées de manière subversive sur la côte nord du pays, n'atteindraient jamais

[19] D'ailleurs, comme le rappelle Andrés Gualdrón (2024, p. 40), López-Cano dans son ouvrage *Música Dispersa: Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital* (2018) propose l'idée de « stratégies de recyclage musical » pour caractériser la musique d'art occidental.

cette région qui ne représente aucun débouché économique traditionnel pour l'industrie musicale hégémonique. Ainsi, les pratiques pirates de la champeta et des *picós* redonnent vie, parfois pendant des décennies, à des morceaux conçus par les grands labels pour d'autres marchés et comme des biens périssables destinés à laisser la place à un nouveau succès dès que les gains viennent à s'épuiser.

Le cas étudié dans cet article nous permet également de mettre en évidence des voies de circulation alternatives aux débouchés traditionnels du marché de l'industrie musicale. Elles mettent en contact des contextes culturels proches, au-delà des différences linguistiques, et partageant un héritage commun, généralement afro-diasporique. Ici, c'est bien le Nordeste brésilien, avec le forró ou encore des chants de candomblé, qui est majoritairement représenté dans ces contacts musicaux entre le Brésil et la Caraïbe colombienne. Cette familiarité dans les rythmes et les pratiques instrumentales permet une adaptation musicale rapide et directe d'un contexte à l'autre alors que les marchés musicaux du Brésil et des pays hispanophones de l'Amérique latine restent plutôt étanches les uns aux autres.

Enfin, on peut remarquer avec une pointe d'ironie que « El celular » est devenu la chanson emblématique du carnaval de Barranquilla, un événement culturel pendant lequel on s'affranchit et on renverse les hiérarchies instituées par les dominants, subvertissant les valeurs et l'autorité instituées par les instances de pouvoir.

Bibliographie

BINAGHI, Emilio. Algunos problemas con la noción de Sur Global. **Das Questões**, v. 8, n. 1, p. 107–112, 21 avr. 2020. Disponible en: <https://doi.org/10.26512/dasquestoes.v8i1.31100>. Consulté le : 02 mars 2025.

BIRENBAUM QUINTERO, Michael. Exchange, materiality and aesthetics in Colombian champeta. **Ethnomusicology Forum**, v. 27, n. 1, p. 3–24, 23 avr. 2018.

CUNIN, Elisabeth. "De Kinshasa à Cartagena, en passant par Paris: itinéraires d'une "musique nóire", la champeta", **Civilisations**, n° 53, p.97, 2005, Disponible en : <http : //journals.openedition.org/civilisations/557>. Consulté le : 02 février 2025.

GILROY, Paul. **L'Atlantique noir : modernité et double conscience**. Paris: Éditions Amsterdam, 2010.

GUALDRON RAMIREZ, Andrés. **African Records, Copy, Piracy and Intertextuality: a History of Colombian Champeta Music from a Discographic Perspective (1970's - 1990's)**. Thèse de doctorat inédite —Universität Salzburg, 2024

López-Cano, Rubén. **Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital**, Barcelona, Musikeon Books, 2018.

MÚNERA, Alfonso. **El Fracaso de la Nación. Región, clase y rasa en el caribe colombiano*: 1717-1810***, Bogotá, Banco de la República, El Áncora Editores, 1998.

REDACCIÓN EL TIEMPO. **Intérpretes de la champeta de "El celular" quieren recuperar la credibilidad del género**. El Tiempo, 7 juin 2010, <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-7743326>. Consulté le : 4 février. 2025.

RODRIGUEZ ANAYA, Carlos Andrés. **Descifrando voces silenciadas de la champeta : microresistencias discursivas y linguisticas en las canciones de champeta en la Costa caribe colombiana (1980-2023),** Thèse de Master —Université Bordeaux Montaigne, 2023

SANZ GIRALDO, María Alejandra. **Funk carioca e champeta cartageneira : corporalidades transgressões e negociações em músicas e bailes de periferia,** Thèse de Master recherche —Universidade Federal Do Rio Grande Do Soul, p. 31, 2014. Disponible en : <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/114420/000951926.pdf?sequence=1>. Consulté le : 26 février 2025.

SANTAMARIA RAMOS, Johnker Augusto; BARRAZA PAVA, Milagro Elena. Craftsmanship and champeta: cultural industries and local development in the municipalities of Clemencia and María la Baja in the department of Bolívar. **Cuadernos de Administración**, *[S.I.]*, v. 34, n. 60, 2018. Disponible en : <https://cuadernosdeadministracion.univalle.edu.co/index.php/cuadernos_de_administracion/article/view/6113>. Consulté le : 06 mars 2025.

SANTOS, Boaventura de Sousa. "Una nueva visión de Europa: aprender del Sur Global", **Demodiversidad: imaginar nuevas posibilidades democráticas**. Espagne, Akal, p. 59-92, 2017.