VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

10 : 2 | 2014

Composer avec le monde

Droits d'auteur vs usages locaux de l'autorité

Réflexion à partir d'une K7 de louanges islamiques au Mali.

Copyright vs. Local Uses of Authority. Thoughts Based upon an Islamic Praise Tape in Mali

Emmanuelle Olivier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/4060>

DOI : 10.4000/volume.4060

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 10 juin 2014

Pagination : 151-171

ISBN : 978-2-913169-35-7

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Emmanuelle Olivier, « Droits d'auteur vs usages locaux de l'autorité », *Volume !* [En ligne], 10 : 2 | 2014, mis en ligne le 30 juin 2016, consulté le 13 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/4060> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.4060>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Droits d'auteur vs usages locaux de l'autorité

Réflexion à partir d'une K7 de louanges islamiques au Mali

par

Emmanuelle Olivier

CNRS, CRAL

Résumé : En 2009, Konou Drambé, cadet d'une grande famille maraboutique de Djenné (Mali) sort une première K7 audio de louanges islamiques *maduhu*. À Djenné, cette K7 crée immédiatement une polémique : Drambé est accusé d'usurpation d'autorité et de déni de filiation. Mais que révèle vraiment cette K7 et la polémique qu'elle a suscitée ? Ce texte pose la question des différents régimes d'autorité exercés sur ces louanges religieuses, usages locaux (anciens ou récents) *vs* législation nationale, en montrant toutes les tensions, mais aussi les accommodements et même les innovations, que la coexistence de ces différents régimes génère.

Mots-clés : *Droits d'auteur – régime d'autorité – création musicale – Djenné – Mali.*

Abstract: In 2009, Konou Drambé, younger child of a famous maraboutique family of Jenne (Mali) brings out a first audio K7 of Islamic praises *maduhu*. To Jenne, this K7 creates immediately a debate: Drambé is accused of usurpation of authority and of denial of filiation. But what really reveals this K7 and the debate which it aroused? This text raises the question of the various *regimes of authority* exercised on these religious praises, local practices (old or recent) *vs* national legislation, by showing all the tensions, but also the settlements and even the innovations, which the coexistence of these various *regimes* generates.

Mots-clés : *Copyright – regime of authority – musical creation – Djenné – Mali.*

Une première K7 de *maduhu* de Djenné et une polémique

En 2009, Konou Drambé, cadet d'une grande famille maraboutique de Djenné (Mali¹) sort une première K7 audio² de louanges islamiques *maduhu*, intitulée *Djenné Karamôkô-ou* (« Les maîtres coraniques de Djenné³ »).

Au préalable, rappelons que les *maduhu* (de l'ar. *madh* ou *madih*) constituent un vaste répertoire de louanges islamiques adressées au prophète Muhammad et à ses médiateurs (saints, cheikhs), mais aussi aux souverains et autres gens de pouvoir. Genre très répandu dans le monde musulman soufi depuis plus d'un millénaire, au Mali il est considéré comme la marque du savoir poétique et musical des villes bénies, Djenné et Tombouctou⁴. Anciens ou plus récents⁵, canoniques ou circonscrits à une famille maraboutique particulière, les *maduhu* portent chacun le sceau d'un maître ou d'un élève coranique, qui a « écrit » (*wallaft*) le poème et/ou « fabriqué » (*hinsa*⁶) la « voix » (*jinde*⁷). Peu de *maduhu* sont donc anonymes. Aux noms des maîtres et des élèves coraniques concernés se rajoutent ceux qui ont « transformé » (*bèrè*) la voix d'un poème, ou même « fabriqué » une nouvelle voix. Se forment ainsi des chaînes de filiation et de transmission (*silsila*) qui s'inscrivent à la fois dans l'histoire propre de la ville de Djenné et dans celle du genre pan-soufi des *maduhu*. D'un point de vue musical, les *maduhu* prennent la forme de psalmodies⁸ monodiques, exécutées *a cappella* soit en solo, soit par un chœur antiphonal ou responsorial⁹ selon le contexte social¹⁰. La ligne mélodique est tantôt syllabique, tantôt mélisma-

tique, suivant en cela les règles canoniques de la métrique arabe classique (*arûd*¹¹). Certaines mélodies peuvent toutefois être issues des musiques populaires maliennes, et s'appuyer ainsi sur des structures métriques différentes. L'influence de ces musiques populaires se vérifie aussi au niveau de l'échelle, pentatonique anhémitonique, et des mélodies mêmes, reprises et transformées.

Depuis une dizaine d'années, on observe l'émergence d'une musique religieuse populaire au Mali, qui va de pair avec un phénomène de réislamisation de la société¹². Le genre le plus populaire et le plus médiatisé (K7, CD, VCD, radio, TV, internet) est le *zikiri*¹³, mais d'autres genres bénéficient de cette nouvelle médiatisation du religieux. Jusqu'en 2009, les *maduhu* de Tombouctou et de Djenné, bien qu'étant emblématiques de ces deux villes bénies et de leur tradition savante, n'avaient pas fait l'objet de K7. Celle de Konou Drambé est donc la première, participant de cette nouvelle économie populaire du religieux.

Au recto de la pochette de la K7 (Figure 1), apparaît le timbre holographique (*sticker* n°878128) qui signale l'inscription de Konou Drambé au Bureau Malien des Droits d'Auteur (BUMDA¹⁴), et celle de sa K7 au sein du réseau légal de production et de distribution de la musique malienne. On peut également y lire le nom de Konou Drambé et le titre de la K7, dont la mention « Vol. I » indique qu'il s'agit du premier opus d'une série à venir. Sur le côté gauche, plié à l'arrière de la K7, figure le nom des *maduhu* enregistrés, en l'occurrence *Djenne Alpha Diyo* (« Les maîtres coraniques de Djenné » en songhay de Djenné) correspondant à

Figures 1 & 2 : Pochette (recto-verso) de la K7 de Konou Drambé

la face A et *Idjabou Nidayati* (« Ce qui est caché » en songhay de Djenné) à la face B¹⁵.

Au verso (Figure 2), sont mentionnés les « fabricants » de cette K7 : le propriétaire du studio d'enregistrement et l'ingénieur du son qui ne sont qu'une seule et même personne : Batjini Koita¹⁶. C'est souvent le cas des petits studios d'enregistrement au Mali. Le nom du distributeur apparaît également : il s'agit de Mr. Lassi Tenetao¹⁷, qui est en réalité propriétaire d'une « boutique¹⁸ » située dans le quartier de Dabanani à Bamako, où la plupart des exemplaires de cette K7 ont été mis en dépôt. Il n'est pas rare que la distribution d'une K7 soit simplement assurée par un « boutiqueur », car le système de distribution des supports audio au Mali est fort peu développé. À ce

jour, il n'existe en effet qu'une seule société de reproduction et de distribution : Mali K7 créée par Philippe Berthier et Ali Farka Touré¹⁹, alors que les petits studios de musique se multiplient, qui assurent uniquement la production musicale. La reproduction est ensuite prise en charge par Mali K7 (pour un coût de 300 FCFA par K7), ou bien les musiciens, lorsqu'ils sont débutants et/ou peu fortunés, apportent leur musique enregistrée sur clé usb aux boutiques et aux vendeurs de rue qui en font directement des K7 dites « artisanales ». Ici, le producteur de Konou Drambé a fait appel à Mali K7 pour la reproduction, puis ce dernier s'est chargé lui-même de la distribution, en sollicitant un membre de son réseau social, propriétaire d'une boutique²⁰.

À Djenné, cette K7 crée immédiatement une polémique à propos du titre 1, *Djenné Alpha Diyo*, qui s'intitule en réalité *Ulamahi* (« Les savants »), et qui est l'œuvre du maître coranique djennenké Aboubakar b. al-Hadi Yaro dit Ko (1940-1999). La famille Yaro reproche à Konou Drambé d'avoir uniquement mentionné son propre nom sur la pochette de la K7, laissant ainsi croire qu'il était l'auteur du *maduhu* en question. Pour les Yaro, le nom de Ko aurait dû figurer sur la pochette comme auteur de la louange *Djenné Alpha Diyo* et Konou Drambé aurait également dû l'annoncer verbalement sur l'enregistrement avant même de commencer à psalmodier le texte. La famille Yaro lui reproche également de ne pas l'avoir informée de ce projet de K7, et de ne pas avoir mentionné sur la pochette qu'il était l'élève de Ko. Konou est donc accusé d'usurpation d'autorité et de déni de filiation : deux éléments essentiels à Djenné dans le processus de mise en public des *maduhu*. Pour ces raisons, les Yaro ont envisagé d'intenter un procès contre Konou Drambé, sur le motif de « piratage²¹ ». Ils se sont finalement rétractés pour ne pas nuire à la famille Drambé, tout particulièrement à Mamadou Drambé, frère aîné de Konou²², qui a été l'un des élèves les plus proches de Ko Yaro et qui est resté très lié à la famille de ce dernier²³.

Que révèle cette K7 et la polémique qu'elle a suscitée ? Il s'agit là d'une situation nouvelle qui fait émerger la notion juridique d'« auteur », une notion qui, telle qu'elle est définie dans la législation malienne sur « les droits de la propriété artistique²⁴ », ne relève pas des usages locaux djennenkés.

La genèse d'*Ulamahi*

En 1973, lorsque Ko Yaro écrivit le poème *Ulamahi*, il venait juste de retourner à Djenné après avoir passé plus de dix ans à Bamako où il avait suivi des études religieuses supérieures auprès d'Ousmane Haïdara Khalafo, imam de la mosquée d'Hamdallaye et directeur d'une importante école coranique²⁵. Parallèlement à ses études, Ko Yaro avait enseigné à l'école de Khalafo, et fondé avec lui une *medersa*²⁶ dont il assura la co-direction pendant plusieurs années ; il avait aussi commencé à écrire des poèmes de louanges religieuses à l'adresse de son maître et de divers gens de pouvoir²⁷. Son large savoir religieux et sa grande maîtrise de la langue arabe en avait fait un maître coranique déjà reconnu à Bamako²⁸.

De retour à Djenné à la demande de sa mère dont il était l'unique fils, il a activement participé à l'organisation des cérémonies du Maouloud récemment orchestrées par Ibrahim Traoré dit Biabia²⁹. C'est ce dernier, grand amateur de *maduhu*, qui lui a demandé d'écrire un poème faisant l'éloge des savants religieux, les oulémas, de Djenné, depuis la reconstruction de la grande mosquée par les colonisateurs français en 1906³⁰.

Ko Yaro écrivit seul le texte d'*Ulamahi* dans le mètre poétique *basit*, puis en composa la mélodie en association avec Maamou (†) et Mamadou Drambé, les deux frères aînés de Konou, qui étaient alors ses élèves coraniques. En réalité, il « transforma » la mélodie d'un *maduhu* très populaire à Djenné, *Iha Talaba Ilmu* (« Vous qui cherchez la connaissance »), pour l'adapter au texte de *Ulamahi*. Ce procédé de re-composition est très

fréquent à Djenné où une même mélodie peut circuler d'un poème à un autre, certaines d'entre elles étant si populaires qu'elles s'apparentent à des timbres. Les poèmes sont ainsi exécutés « sur l'air de ». Si la composition musicale peut être un acte distribué entre plusieurs personnes, contrairement à l'écriture du poème qui est solitaire, il n'en reste pas moins que le poète est le seul à exercer une autorité pleine et entière sur le *maduhu*. Chacun sait à Djenné à qui l'on doit la « voix » d'*Ulamahi*, mais personne ne considère les frères Drambé comme ayant une quelconque autorité sur ce *maduhu*. Au mieux, ceux qui transformeront la voix d'*Ulamahi* devront-ils mentionner leur filiation avec les Drambé. Ces derniers ont plutôt un statut d'interprètes, dans le sens où c'est à eux que revient l'interprétation première (et non nécessairement originale) des *maduhu* de Ko Yaro³¹. C'est ce que l'on verra plus en détail dans la suite de ce texte.

Une fois *Ulamahi* achevé, Ko Yaro en réserva les premières performances à un auditoire restreint, en l'occurrence le commanditaire du *maduhu*, Biabia, quelques maîtres coraniques proches³², et ses élèves. Concrètement, cela signifie que le *maduhu* a été exécuté par Mamou et Mamadou Drambé pour cet auditoire, à l'occasion de réunions privées³³. Cela signifie aussi que Ko Yaro n'a transmis le texte à personne, mis à part les frères Drambé, pour leur permettre d'exécuter le *maduhu*, et Biabia, en tant que commanditaire. Ko Yaro a exercé là une autorité sur son *maduhu*, dont il a empêché, ou du moins retardé, toute reproduction, représentation, diffusion ou transformation³⁴. Cette autorité visait en tout

premier lieu à maintenir l'*exclusivité* de Ko Yaro (*via* les frères Drambé) sur la performance de son *maduhu*, témoignant ainsi de sa *paternité* sur cette pièce. Mais cette première étape de la mise en public d'un *maduhu* a aussi permis de le tester. Si le nouveau *maduhu* remportait l'adhésion des proches du maître coranique, c'est-à-dire si ces derniers en validaient le texte et la voix³⁵, alors il pourrait être effectué hors de ce cercle restreint.

Une fois passée cette première étape, les frères Drambé exécutèrent *Ulamahi* lors de fêtes au sein de leur propre famille³⁶ ou chez les Yaro, à l'occasion desquelles un nombre plus important de personnes purent entendre ce nouveau *maduhu*. Dès lors, des copies du texte circulèrent parmi divers élèves et maîtres coraniques proches de Ko Yaro et des Drambé. Chacun d'entre eux eut la possibilité d'exécuter individuellement le *maduhu*, et même d'en « transformer la voix », c'est-à-dire élaborer une ou plusieurs versions issues de la mélodie initiale.

Du domaine privé à la « chose publique »

Ulamahi ayant emporté l'adhésion des proches de Ko Yaro et des frères Drambé³⁷, il a pu être ensuite exécuté lors des grandes fêtes religieuses de Djenné, comme le Maouloud, ou la visite officielle d'un personnage important (religieux ou politique³⁸). Le *maduhu* a ainsi été soumis à une seconde épreuve, celle du public. En permettant une exécution publique de *Ulamahi*, Ko Yaro en a cédé les droits de représentation et de reproduc-

tion à quiconque. Bien que ce dernier conserve la paternité du *maduhu*, celui-ci a pris le statut de « chose publique » (*foroba haya*) au sens juridique du terme : il a pu circuler librement dans toute la ville, et même au dehors³⁹, et sa voix être « transformée », constituant ainsi la source de nouvelles versions.

En réalité, si tout un chacun a le droit d'exécuter ce *maduhu*, seuls certains individus vont l'exercer à l'occasion des cérémonies et fêtes publiques, en l'exécutant individuellement. Il s'agit en l'occurrence des maîtres coraniques proches de Ko Yaro et des Drambé, ainsi que de leurs élèves. Car la performance d'*Ulamahi* relève autant d'un acte religieux que de la mise en scène d'un lien social : en exécutant ce *maduhu*, les *cow koydiyo* (« ceux qui psalmodient ») révèlent publiquement à la fois une parole religieuse, à travers le poème de louanges, et une filiation, celle qui les lie à Ko Yaro. Faire entendre publiquement ce *maduhu* c'est donc dire au monde (celui qui est rassemblé à cette occasion) de quelle lignée religieuse on se réclame.

La première exécution publique d'*Ulamahi* se produisit lors du Maouloud de 1979 organisé par Biabia⁴⁰. Après la performance collective des *maduhu* dits *rasul* (litt. « louanges adressées au Prophète »), c'est-à-dire qui relèvent du canon, de ce qui doit être fait, participant ainsi de la « coutume » (*allanda*⁴¹), les frères Drambé entonnèrent seuls *Ulamahi*. Ils furent suivis d'autres élèves ou jeunes maîtres coraniques qui, les uns à la suite des autres, exécutèrent individuellement des *bari fur* (« lâcher le cheval »), petits poèmes en 5 vers extraits des *maduhu* sur une mélodie

originale. Ce temps de performance individuelle, directement enchaîné à celui de la performance collective, est propre au Maouloud. Pour les élèves avancés ou les jeunes maîtres coraniques⁴², ces cérémonies sont en effet l'occasion unique dans l'année de faire la preuve publique de leur savoir et de leur maîtrise des règles poétiques, mais aussi de leur originalité et de leur créativité. Réussir une performance de *bari fur* apporte du prestige à celui qui fait entendre sa voix⁴³, mais également au maître coranique qui l'a formé⁴⁴. Le Maouloud est aussi le moment le plus propice dans l'année pour rendre publics de nouveaux *maduhu*. C'est ce qui advint avec *Ulamahi*, qui remporta immédiatement un vif succès parmi les participants au Maouloud de Biabia. Depuis, ce *maduhu* est exécuté plusieurs fois chaque année à l'occasion du Maouloud, par des élèves et des maîtres coraniques proches des Yaro et des Drambé.

Malgré sa popularité, *Ulamahi* n'a pas (encore) accédé au statut de *maduhu rasul*, exécuté collectivement lors du Maouloud. Ses paroles sur les oulémas de Djenné l'ont pourtant rendu emblématique de cette ville et de ses habitants, de sorte que chacun aujourd'hui s'identifie à lui, s'en réclame, se l'approprie. À ce stade, Ko Yaro n'a plus exercé aucune autorité sur son *maduhu*, comme s'il lui échappait : celui-ci a pu être représenté, reproduit, transformé, diffusé librement⁴⁵... jusqu'à l'épisode de la K7 de Konou Drambé.

Usages locaux de représentation et de reproduction

Lorsque *Ulamahi* a été rendu public, sa représentation, sa transformation et sa diffusion sont devenues « libres de droit » dans un cadre de fêtes familiales, de cérémonies religieuses ou républicaines. Chacun a pu en user, sans même en référer à Ko Yaro.

Au delà de la dimension religieuse, de l'acte pieux qu'ils accomplissent, les *cow koydiyo*, élèves et jeunes maîtres coraniques invités à se produire lors des fêtes familiales⁴⁶, ont cependant été rétribués par les participants qui leur ont glissé une pièce de monnaie ou un billet pendant leur performance. Certains d'entre eux, particulièrement appréciés pour la qualité de leur voix ou leur diction claire de l'arabe, ont pu toucher de fortes sommes ou recevoir de somptueux présents⁴⁷. En revanche, Ko Yaro n'a retiré aucun profit pécuniaire des multiples représentations d'*Ulamahi*, car c'est la performance d'un *maduhu*, en d'autres termes son *interprétation*, et elle seule, qui donne lieu à rétribution. Mais cette rétribution n'est-elle pas à la mesure de ce que les performances de ses propres *maduhu* ont apporté à Ko Yaro en termes de prestige et de pouvoir? Sans établir un lien direct entre ces deux aspects, certains *cow koydiyo* expliquent que « c'est [eux] qui donnent de la valeur aux *maduhu*, qui les mettent au devant de la scène, c'est [eux] qui les font connaître aux gens de Djenné⁴⁸ ». La performance des *maduhu* génère ainsi une petite économie locale, qui, sans se confondre avec celle des *jeli* (musiciens professionnels endogames), permet aux « interprètes »

des louanges religieuses, de toucher une rétribution financière et d'accéder à une certaine notoriété. Ils n'exercent cependant aucune autorité sur leur interprétation des *maduhu*, qui pourra être librement imitée par la suite. Les *cow koydiyo* qui « imitent » (*jèntè*) la voix d'un aîné ne manqueront toutefois pas d'indiquer leur filiation, marquant ainsi leur appartenance à une lignée.

Ulamahi est l'un des *maduhu* que les gens de Djenné aiment écouter, lors de fêtes et de cérémonies, mais aussi chez eux pour leur propre plaisir (qui n'exclut pas une dimension religieuse). Certains en possèdent même un enregistrement sur K7 analogique, effectué directement auprès d'un *cow koy* qu'ils apprécient particulièrement. Pour ce faire, ces amateurs se rendent au domicile du *cow koy* et lui demandent d'enregistrer un ou plusieurs *maduhu* de leur choix. Lorsqu'un *cow koy* ne possède pas de magnétophone enregistreur, c'est l'amateur lui-même qui apporte le sien, fournit la K7 et enregistre. Le matériel est simple et d'une technologie obsolète, un radio-cassette analogique portable avec micro intégré (made in China), mais il correspond encore bien aux usages et aux standards d'écoute des Djennenkés et de la plupart des Maliens⁴⁹. La durée d'enregistrement est fixe et dépend entièrement du support, en l'occurrence une K7 de 60 minutes (les seules disponibles à Djenné). « Enregistrer une K7 » désigne ainsi à la fois le support et le format de l'enregistrement. La rémunération du *cow koy* est elle aussi déterminée en premier lieu par la durée de l'enregistrement, puis par son talent et son prestige, mais jamais par le choix des *maduhu* interprétés. Cette « économie de la K7 » (Manuel 1993), qui

perdure depuis une trentaine d'années⁵⁰, demeure artisanale – chaque K7 enregistrée étant un exemplaire unique, mais reproductible⁵¹, dont les (modestes) bénéfices⁵² reviennent entièrement aux interprètes des *maduhu*. Le poète-compositeur n'exerce là aucun droit de reproduction, ni même n'intervient dans ces pratiques qui relèvent d'un usage local légitime.

Auteur vs « régimes d'autorité »

Au vu de ces données, on pourrait se demander si Ko Yaro est bien l'« auteur » d'*Ulamahi*⁵³. Toutefois, la question posée ici est moins de savoir si une notion relevant de l'histoire occidentale est applicable dans un autre contexte que de saisir ce que Ko Yaro, et plus généralement les maîtres et élèves coraniques djennenkés ayant écrit et composé des louanges religieuses, exerce sur ses *maduhu*, c'est-à-dire de quel « régime d'autorité » il participe⁵⁴.

Si, dans la législation française⁵⁵ comme dans celle du Mali⁵⁶ dont elle est issue, l'auteur se définit *de facto* par la propriété qu'il exerce sur son œuvre en termes de droits de représentation, de reproduction, de diffusion etc., soumis à un marché (il tire un profit pécuniaire de ses droits), ce n'est pas le cas de Ko Yaro qui, sans contrepartie financière, a progressivement autorisé la représentation, la reproduction, la transformation et la diffusion d'*Ulamahi*. On est là plutôt dans un ordre social qui vise à contrôler, ou mieux à maîtriser, le destin des nouveaux *maduhu*, ce qui peut donner lieu à des sanctions⁵⁷ si quelqu'un exécute publiquement une telle louange religieuse sans avoir reçu l'aval

de celui qui l'a écrit et composé, mais non dans un système de propriété relevant d'une législation sur les droits d'auteur. À la notion juridique de « cession de droits », les Djennenkés préfèrent l'abandon d'autorité, de contrôle, de maîtrise sur un *maduhu*. Relevant d'une identité partagée, d'une mémoire commune, un tel *maduhu* prend dès lors le statut de « chose publique ». Chacun peut en user (en l'exécutant et l'écoutant), se l'approprier (en considérant qu'il relève de la « coutume » de Djenné) et le diffuser (en copiant ou photocopiant⁵⁸ le texte, et en l'enregistrant).

De fait, l'autorité exercée par Ko Yaro relève de la paternité, plus que de la propriété, laquelle se caractérise par des « droits exclusifs d'exploitation » donnant lieu à un « profit pécuniaire » (Article 17 de la législation malienne). La paternité, qui demeure même lorsqu'un *maduhu* acquiert le statut de « chose publique », se manifeste chez Ko Yaro de plusieurs façons. La première consiste en une incursion au sein même de ses textes. Ainsi, peut-on lire dans *Ulamahi* : « Ces hommes sont dépositaires du savoir / Que j'ai évoqué brièvement, Ô les sages. » Ko Yaro prend ainsi place dans le texte en tant que sujet écrivant, faisant montre d'une véritable réflexivité. Il en fait de même dans des notes de bas de page où il donne des informations supplémentaires sur certains oulémas de Djenné. À propos de Sarmoye Korobara, il écrit ainsi :

« Il devint imam de la grande mosquée de la ville en 1377 de l'hégire, et ensuite Ko Yaro, l'auteur de ce poème, fut désigné comme son adjoint. Fasciné par le Satan quelques temps après, il révoqua ce dernier de façon illégale, en 1410 de l'hégire ».

Il est intéressant de voir que Ko Yaro s'insère dans le texte du poème en se présentant explicitement comme son « auteur », mais aussi en affichant ses liens avec certains des oulémas louangés⁵⁹. De la même manière, il présente « Alpha Souleymane le célèbre » comme son « grand père⁶⁰ » et explique, dans une note de bas de page, que ce dernier « est le premier de la famille Yaro à s'installer à Djenné. Il commença à exercer la fonction de Kadi à Djenné en l'an 1251 de l'hégire (1835), et mourut en 1269 de l'hégire (1852) ». Ko Yaro intervient aussi dans ses poèmes en interpellant le lecteur : « Si vous parlez, dites que Alpha Omar Tanfo est un / Océan de savoir où s'abreuve toute personne assoiffée », ou bien en le prenant à témoin : « Djéidani Gaba a dépassé ses semblables comme vous le savez / Nul doute à ce sujet, il faut y croire ». Enfin, il se fait l'écho des Djennenkés lorsqu'il écrit :

« Ô frères, vous bénéficiez / D'une magnificence qu'Allah vous a accordée.

Votre ville "Djenné" a cette particularité / D'avoir la connaissance de la morale et des saints.

Vous la voyez comme la "Kaaba" de toutes les villes / Très célèbre par sa notoriété et sa multitude de choses grandioses ».

En s'impliquant lui-même et en impliquant l'ensemble des gens de Djenné, Ko Yaro manifeste à la fois sa paternité et le caractère « public » de ce poème. C'est très certainement la raison pour laquelle *Ulamahi* est devenu si populaire parmi les Djennenkés⁶¹.

La paternité se manifeste également pour Ko Yaro par une recherche d'originalité. Écrire un texte inédit, qui puisse être la marque d'une individua-

lité, d'un soi, constitue l'un de ses objectifs. L'originalité n'a pourtant pas toujours été une valeur primordiale de la poésie en langue arabe. En témoignent les nombreuses formes fondées sur la reprise, la citation ou le collage qui ont jalonné son histoire⁶², à tel point que pour Michael Frishkopf, « Poetic producers never create ex nihilo (a status which, in the Islamic sphere, is reserved for God), but rather produce "new" texts by permuting pre-existing recombining elements. [...] It is only the particular recombination, not the elements, which is ever new » (2003 : 90).

Si Ko Yaro use bien de formules stéréotypées et de métaphores issues directement des textes religieux, au premier rang duquel le Coran, si les thèmes qu'il choisit relèvent d'un fonds soufi commun, ses textes poétiques sont pourtant originaux, au sens où il met lui-même en mots ses poèmes, dans un style qui lui est propre.

Baba Sénion, élève de Ko Yaro, témoigne ainsi de l'originalité des poèmes de son maître coranique. À propos d'un autre de ses *maduhu*, *Ra'yyat al-wusûl*, il explique :

« Ko a écrit *Ra'yyat al-wusûl*; il n'a pas tiré ça des Hadissi, il n'a pas vu ça dans les pays magrébins, en Arabie Saoudite ou en Égypte. Il a écrit et composé ça tout seul. Dans ce *maduhu*, il n'y a aucune partie reprise d'un texte plus ancien; c'est Ko qui a inventé tout ça. Il a fait sortir ça de sa tête. » (Baba Sénion, Entretien, le 09/12/2010)

Faire preuve d'originalité constitue donc l'un des moyens les plus éloquents de Ko Yaro pour affirmer sa paternité sur les *maduhu* qu'il écrit et compose. Mais il est remarquable de constater que cette originalité s'inscrit toujours dans une chaîne de filiation.

Ko Yaro n'invente pas de formes nouvelles; il transforme les *maduhu* de l'intérieur, en y intégrant des thématiques liées à Djenné, des mètres poétiques issus de musiques populaires ou des styles vocaux provenant d'autres répertoires religieux⁶³. Si l'originalité est érigée en valeur, celle-ci n'implique pourtant pas de rupture, de basculement dans une « nouvelle pertinence sémantique » (Ricœur, 1983 : 9). Et c'est de là que les *maduhu* de Ko Yaro tirent toute leur force et toute leur légitimité, dans ce subtil alliage entre fidélité aux formes anciennes et canoniques de la poésie arabe religieuse et originalité comme marque d'une individualité.

La paternité se manifeste enfin par la signature qui agit tel un sceau⁶⁴. En apposant son nom au début ou à la fin d'un poème, Ko Yaro accomplit une véritable « reconnaissance en paternité ». Là encore, la signature est à la fois une marque d'individuation et de filiation, Ko Yaro signant toujours « Aboubakar fils de al-Hadi Ko Yaro ». Mais la signature ne peut être considérée ici comme la seule manifestation d'une individuation qui s'opposerait à un anonymat⁶⁵. Se joue là plutôt l'opposition d'une part entre privé et public, d'autre part entre oubli et durabilité. De fait, certains contemporains de Ko Yaro ont fait le choix de ne pas signer leurs *maduhu*, signifiant ainsi leur intention de circonscrire l'exécution de leurs pièces au cadre privé de leur école coranique ou de leur famille, ce qui a eu pour conséquence l'oubli relativement rapide de ces *maduhu*, après une ou deux générations⁶⁶. On se trouve donc là dans des régimes d'autorité différents, qui témoignent de projets individuels opposés, mais pas concurrents.

Pour Ko Yaro, la signature manifestait le double projet d'une mise en public, et d'une *mise en œuvre*. Il n'est pas certain que Ko Yaro ait voulu faire œuvre en 1973, au moment où il écrivait et composait *Ulamahi*. Mais quelques années plus tard, il rédigeait son autobiographie dans laquelle il mentionnait un « recueil composé de poèmes et de discours » :

« Fils de Alpha al-Hadi Yaro, né à Djenné en 1940 où il grandit et fit ses études entre les mains de son père. En 1962, il partit à Bamako pour aller suivre l'enseignement de Cheick Al Hadji Ousmane Khalafo, l'imam de la grande mosquée de Hamdallaye. En 1964, il ouvrit une médersa alors qu'il était encore un élève et continua ainsi entre l'enseignement et l'apprentissage jusqu'en 1973, quand il fut l'autorisé par son maître à retourner chez lui (Djenné), après avoir reçu les Certificats d'Études Secondaires, de Fin d'Études et de Maîtrise des Confréries Soufies. En 1974, une école franco-arabe fut ouverte à Djenné et il figurait parmi ses enseignants.

Ses écrits sont : *La plus simple des méthodes pour atteindre le meilleur de ce que l'on recherche en prosodie et poésie*, sous impression, en plus d'un recueil composé de poèmes et de discours⁶⁷. »

Plus tard encore, au début des années 1990, il choisit et rassembla ses principaux *maduhu* (ceux qu'il considérait comme les plus accomplis), dont *Ulamahi*, ainsi que d'autres écrits⁶⁸ pour les faire valider par l'imam de La Mecque, avant de les publier⁶⁹. Le titre du recueil, *Don pour l'humanité*, révèle bien l'ambition de Ko Yaro : léguer ses écrits, rassemblés en une œuvre, à la postérité. Il se situait lui-même dans la lignée des savants de Djenné et de Tombouctou dont le savoir et l'enseignement ont rayonné sur le monde musulman pendant plusieurs siècles⁷⁰. Plus qu'une simple « inten-

tion auctoriale » (Manuel, 1995), il s'agit là d'un véritable *projet auctorial*, dans la mesure où Ko Yaro mit en action son intention : il choisit et rassembla ses écrits, contacta un intermédiaire (un Djennenké établi à La Mecque) et chercha des financements. Mais ce projet se heurta à la réalité : son intermédiaire ne parvint pas à faire valider son recueil par l'imam de La Mecque et Ko Yaro ne réussit pas non plus à trouver les soutiens financiers nécessaires pour publier son œuvre, de sorte que son *Don à l'humanité* resta enfoui dans l'une de ses malles, avec le reste de ses manuscrits⁷¹.

D'un point de vue strictement musical, la question de l'autorité se pose différemment. Comme je l'ai montré plus haut dans ce texte, la mélodie initiale, qui elle-même peut être issue d'une mélodie préexistante⁷², est rapidement soumise à « transformations ». L'originalité de ces procédés compositionnels tient surtout au statut de la mélodie initiale, qui peut difficilement être appréhendée comme source des multiples transformations suivantes, ou même comme « mélodie originale⁷³ ». Elle est certes celle sur laquelle s'appuie la première version « transformée », mais pas nécessairement les suivantes. En d'autres termes, chacune des versions transformées devient à son tour une référence pour toute version ultérieure, formant là une chaîne musicale qui se démultiplie. Dans ce contexte, la version initiale disparaît souvent après quelques générations (pas plus de trois ou quatre d'après mes enquêtes), emportant avec elle le nom celui qui l'a « fabriquée », au profit d'une version transformée plus récente qui endosse alors son statut de mélodie initiale, et dont la paternité revient à celui qui a effectué la transformation⁷⁴.

Cette disparition s'opère d'autant plus facilement qu'il s'agit de mélodies composées oralement, bien que le mètre, lorsqu'il relève de l'*arud*, soit noté en introduction ou au début du texte et que l'emplacement des mélismes et de l'étirement de certaines syllabes soit signalé par des marques appelées *cèndu* en songhay de Djenné. Au final, un canevas musical demeure, composé de la structure métrique choisie par le poète-compositeur, et d'indications de rythme et d'ornementations⁷⁵. À partir de ces éléments, qui fondent l'identité musicale d'un *maduhu*, les *cow koydiyo* successifs pourront imprimer leur marque en « transformant » ce qui relève de la mélodie à proprement parler⁷⁶. Certains adapteront des mélodies correspondant déjà à d'autres *maduhu* sur le nouveau texte, donnant l'illusion, à moindres frais, d'avoir fait œuvre de composition. D'autres enfin « fabriqueront » une nouvelle voix, c'est-à-dire donneront une identité musicale différente au *maduhu* (en créant une nouvelle mélodie). Ils exerceront là une autorité différente, en se positionnant, en rupture avec l'ordre musical précédent, comme le nouveau point de départ d'une série de transformations à venir. C'est là l'œuvre de *cow koydiyo* reconnus, qui maîtrisent bien la connaissance des *maduhu*⁷⁷ et dont le projet est d'initier une nouvelle chaîne de filiation musicale, ou bien plus prosaïquement, d'augmenter leur succès auprès du public⁷⁸. Pour l'heure, la voix initiale d'*Ulamahi* est toujours exécutée et chacun sait à qui en revient la paternité. Mais plusieurs interprètes ont déjà choisi de la « transformer » et l'un d'entre eux, Bouakar Kosso, exécute même *Ulamahi* sur deux autres voix, issues de *maduhu* plus anciens, un procédé qu'il utilise

fréquemment pour varier ses performances. Si les gens de Djenné reconnaissent ce talent à Bouakar Kosso (considéré aujourd'hui par beaucoup comme le meilleur *cow koy* de la ville), chacun peut utiliser les mêmes voix que lui sur *Ulamahi*, sans qu'il n'ait rien à dire. En d'autres termes, nul n'est propriétaire de ces voix, même si le nom de celui qui les a « fabriquées » et/ou « transformées » est connu.

Les *maduhu* constituent ainsi des pièces musicales à la fois inachevées et multiformes, composées et recomposées successivement par des élèves et des maîtres coraniques qui forment autant de chaînes de filiation. À une représentation immanente des *maduhu*, les gens de Djenné préfèrent une combinaison de voix multiples qui conduit à une pièce indéfiniment transformable, en circulation permanente, et à un réseau d'acteurs enchâssés.

Le poète est bien celui qui est à l'origine du nouveau *maduhu*, celui qui lui donne sa forme première. En indiquant par écrit le mètre utilisé et les manières de le réaliser, du point de vue du rythme et des ornements, il manifeste sa paternité sur la performance (au sens étymologique de « mise en forme ») du *maduhu*. Mais on se trouve ensuite en présence de figures intermédiaires de l'autorité qui articulent sans les hiérarchiser individualité et collectif, tout se situant dans le temps (filiation *vs* rupture), et dans l'espace (circulations). Contrairement à ce que l'on pourrait penser, l'autorité exercée sur la performance de chacun des *maduhu* ne s'en trouve pas diluée, encore moins annulée, mais plutôt redistribuée⁷⁹.

Retour à la K7 litigieuse

Konou Drambé a-t-il voulu se faire passer pour l'auteur des *maduhu* enregistrés, usurpant ainsi l'identité de Ko Yaro? En apposant le timbre holographique sur la pochette, il semble qu'il souhaitait plutôt protéger les droits de sa K7, en d'autres termes ceux de son interprétation. Ce timbre représentait également un gage de professionnalisme (seules les K7 avec sticker sont produites dans un studio d'enregistrement), tout comme la marque de son entrée dans une économie de marché, qui plus est une économie légale (seules les K7 originales portent un sticker⁸⁰). Le montant de ses droits d'auteur, sûrement dérisoires dans ce cas précis étant donné le faible nombre de K7 vendues⁸¹, est à mettre en regard avec ce que touchent les *cow koydiyo* lors des fêtes au sein desquelles ils se produisent. Du reste, Konou Drambé ne semble pas connaître la législation malienne sur les droits de la propriété intellectuelle et artistique; il affirme que c'est son producteur qui s'est occupé de le faire inscrire au BUMDA et de faire apposer un sticker sur sa K7. Quoi qu'il en soit, son projet principal semble être celui d'accéder à un rang professionnel (qui n'existe pas à Djenné) et de se faire connaître à l'échelle nationale comme interprète de *maduhu* de Djenné, plus que de revendiquer le statut d'auteur.

Plus généralement, ce que ce litige révèle est une tension entre deux régimes d'autorité différents et concurrents. Le premier, qui s'inscrit dans des usages locaux⁸² et un ordre social organisé sur la base de relations interpersonnelles, est fondé sur la notion de *paternité* et sur le principe d'abandon

progressif d'autorité. Il donne lieu à une petite économie de la K7 qui s'apparente fort à de l'artisanat (fabrication d'objets uniques, mais reproductibles). Un individu est reconnu comme poète et/ou compositeur de louanges religieuses au terme d'un long processus d'acquisition de légitimité, lors duquel les « gens de Djenné » s'approprient ses louanges, s'identifient à elles, les revendiquent comme relevant de leur histoire tandis qu'ils élèvent le poète/compositeur au statut de figure historique de Djenné. Le second régime d'autorité opère à une échelle nationale et s'appuie sur une législation visant « la *propriété* littéraire et artistique en république du Mali ». Le statut et les droits de l'auteur se fondent entièrement sur l'application d'une loi mise en place par l'appareil législatif de l'État malien. Enregistrées dans des studios d'enregistrement, puis fabriquées en séries, les K7 inscrites au Bureau Malien des Droits d'Auteur participent d'une industrie nationale du divertissement.

À l'usage du premier répond la légalité du second ; à l'échelle locale, l'échelle nationale ; à la légitimité sociale le droit ; à la paternité la propriété ; à l'artisanat l'industrie. En ce sens, la K7 de Konou Drambé fait rupture, constituant là une véritable *innovation* dans le champ des *maduhu* de Djenné.

Mais plus que de faire s'opposer deux régimes d'autorité, cette nouvelle situation conduit à la remise en cause du régime en vigueur à Djenné, ou plutôt à l'intégration de droits patrimoniaux issus de la législation nationale dans l'usage local. D'un autre côté, ce que fait Konou Drambé peut

être compris comme l'intégration d'usages locaux dans la production et la diffusion d'une K7 dont les droits relèvent de la législation nationale. En d'autres termes, si contrairement à l'usage local, la famille Yaro demande que soit appliqué le système des droits d'auteur à la reproduction et la diffusion des *maduhu* de Ko⁸³, Konou Drambé considère quant à lui le timbre holographique, non comme la marque de son statut d'auteur, mais plutôt comme la garantie que son interprétation des *maduhu* sera reconnue et rémunérée à sa juste valeur (celle du marché malien de la K7). Il apparaît ainsi que, malgré leur relation de concurrence, chacun de ces deux régimes d'autorité intègre une partie des principes de l'autre.

À l'heure où la mission Lescure remet en cause la notion d'auteur telle qu'elle a été définie de manière restrictive dans le cadre de la loi Hadopi⁸⁴, ce cas malien pose la question des différents « régimes d'autorité » exercés sur la musique, des usages locaux de paternité, de propriété, de reproduction, de transmission, de diffusion, de transformation, etc., aux législations nationales sur les « droits patrimoniaux » de l'auteur, avec toutes les tensions, mais aussi les accommodements et même les innovations, que la coexistence de ces différents régimes génère. Ce texte montre au final que les questions d'autorité transcendent les clivages habituels de l'histoire de l'art pour s'inscrire dans une contemporanéité commune au Nord et au Sud.

Bibliographie

- BENJAMIN Walter (2000), « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, dernière version 1939 », *Œuvres III*, Paris, Gallimard.
- BRAILOIU Constantin (1973) [1959], « Réflexions sur la création musicale collective », *Diogenes*, 25, p. 83-93, in *Problèmes d'ethnomusicologie*, Genève, Minkoff Reprint, p. 137-147.
- BRUNET-JAILLY Joseph (ed.) (1999), *Djenné d'hier à demain*, Bamako, Éditions Donniya.
- CALAME Claude (2005), *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poétique grecque*, Paris, Les Belles Lettres.
- DURI Abdul Aziz, et al. (2010), « *Dīwān* », in P. Bearman, Th. Bianquis, C.E. Bosworth, E. van Donzel & W.P. Heinrichs (eds.), *Encyclopaedia of Islam*, Second Edition, Brill Online.
- EDELMAN Bernard & HEINICH Nathalie (2002), *L'art en conflits. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Paris, La Découverte.
- FOURMENTRAUX Jean-Paul (2005), *Art et Internet. Les nouvelles figures de la création*, Paris, CNRS Éditions.
- (2008a), « Œuvres en partage. La création collective à l'ère d'Internet », *Connexions*, 90, p. 179-191.
- (2008b), « Net art et droit d'auteur. Genèse de la Copyleft attitude », *Terminal. Technologie de l'information, culture et société*, 101, p. 81-90.
- FRAENKEL Béatrice (2008), « La signature : du signe à l'acte », *Sociétés et Représentations*, 25, p. 13-23.
- FRISHKOPF Michael (2003), « Authorship in Sufi Poetry », *Alif: Journal of Comparative Poetics*, 23, Literature and the Sacred, p. 78-108.
- HOLDER Gilles (2012), « Djenné, "la ville aux 313 saints" ». Convocation des savoirs, "lutte des classements" et production d'une ville sainte au Mali », *Cahiers d'Études Africaines*, 208, p. 741-765.
- HUNWICK John O. (1996), « The Arabic Qasida in West Africa: Forms, Themes and Contexts », in Stefan Sperl & C. Shackle (eds.), *Qasida Poetry in Islamic Asia and Africa: Classical Traditions and Modern Meanings*, Leiden, Brill, p. 82-97.
- (2003), *Arabic Literature of Africa: The Writings of Western Sudanic Africa*, Volume 4, Leyden, Brill.
- KENNEDY Paul F. (2010), « *Takhmīs* », in P. Bearman, Th. Bianquis, C.E. Bosworth, E. van Donzel and W.P. Heinrichs (eds.), *Encyclopaedia of Islam*, Second Edition, Brill Online.
- MANUEL Peter (1993), *Cassette Culture. Popular Music and Technology in North India*, Chicago, University of Chicago Press.
- MARTY Paul (1920), *Études sur l'Islam et les tribus du Soudan. Tome II La région de Tombouctou (islam songaï), Dienné, le Macina et dépendances (islam peul)*, Paris, Ernest Leroux.
- MEREDITH Owens G. (1960), « 'Arud », in H.A.R. Gibb, J.H. Kramers, E. Levi-provençal, B. Lewis, Ch. Pellat, J. Schacht, *Encyclopédie de l'Islam. Tome I*, Paris/Leyde, Maisonneuve/Brill, p. 688-698.

- MONTEIL Charles (1903), *Monographie de Djenné, Cercle et ville*, Tulle, Imp. J. Mazeyre.
- OLIVIER Emmanuelle (2004), « La petite musique de la ville. Musique et construction de la citoyenneté à Djenné (Mali) », in Gilles Holder & Anne-Marie Péatrik (eds.), *Cité, centre, capitale. Pour une anthropologie du statut politique de la ville*, *Journal des Africanistes*, 74/1-2, p. 97-123.
- (2012), « Les louanges islamiques au Mali : un art de la filiation », in E. Olivier (ed.), *Musiques au monde. La tradition au prisme de la création*, Sampzon, Delatour, p. 93-116.
- (sous-presses), « Des musiques avec compositeurs. Genèse de quelques œuvres en contexte d'oralité », in Nicolas Donin & Jean-Louis Lebrave (eds.), *Questions de génétique musicale*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne.
- PRUDHOMME Pierre (2010), *Louangeurs islamiques et économie politique du panégyrique à Bamako, Mali. Ethnographie d'une nouvelle profession religieuse*, Mémoire de Master, Université de Provence Aix-Marseille 1.
- RICCEUR Paul (1983), *Temps et récit. Tome I: L'intrigue et le récit historique*, Paris, Le Seuil.
- SANANKOUA Bintou (1985), « Les écoles "coraniques" au Mali : problèmes actuels », *Revue Canadienne des Études Africaines*, 19/2, p. 359-367.
- SANANKOUA Bintou & BRENNER Louis (ed.) (1991), *L'enseignement islamique au Mali*, Bamako, Jamana.
- SCHULZ Dorothea (2012), *Muslims and New Media in West Africa*, Bloomington, Indiana University Press.

Notes

1. Les Drambé possèdent une école coranique très réputée à Djenné, située dans le quartier ancien de Yoobukayna (« petit marché »). Outre l'enseignement coranique, pendant le ramadan ils organisent le *tafsir* (lecture et exégèse du Coran) et la cérémonie de la 27^e nuit (« la nuit du destin ») sur la place devant leur école. Ils sont également l'une des familles organisatrices du Maouloud, (*Mawlid an-Nabi*, commémoration de la naissance et de la dation du nom du Prophète Mohammad) dans le quartier de Konofia et sont réputés pour leur performance des *maduhu*. Selon Paul Marty (1920 : 171), ils seraient originaires du village de Pana (dans la région du Pondori) et se seraient installés à Djenné dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Charles Monteil (1903 : 112) ajoute qu'ils feraient partie des familles fondatrices de la confrérie *tijaniyya* (l'une des deux grandes confréries musulmanes ouest-africaines) à Djenné.
2. Il s'agit d'une K7 analogique, un support audio encore très populaire aujourd'hui au Mali. Konou Drambé sortira une deuxième K7 en 2012 comprenant des *maduhu* dits *tijani*, issus du répertoire propre de sa famille.
3. Le titre de cette K7 est en bamana, langue nationale malienne, préférée au songhay de Djenné (*jenne ciini*, « parler de Djenné ») pratiqué localement. Ce choix linguistique montre clairement que Konou Drambé destine cette K7 à l'ensemble du public malien, et non pas seulement aux Djennenkés.
4. Cf. Holder, 2012 ; Olivier, 2004.
5. Les *maduhu* les plus anciens effectués à Djenné datent du XIII^e siècle : il s'agit de *Al-Burda*, célèbre louange écrite par le poète égyptien Al Busiri (1212-1294/7) et de *'Ishrinīyyat* du poète andalou Al Fazazi mort en 1230. La performance des *maduhu* est quant à elle attestée au moins depuis le début du XVII^e siècle, sans qu'aucun document ne fasse état d'une pratique constante depuis quatre siècles. Cf. Olivier, 2012.
6. La « création » (*taka*) étant un acte réservé à Dieu.
7. Par « voix », il faut entendre la mélodie.
8. Pour les gens de Djenné, les *maduhu* relèvent du *cow* (« lecture » religieuse) et non du *don* (« chant »), même si la voix s'apparente, dans sa réalisation sonore (échelle, courbe mélodique, mélismes), au chant. Cf. Olivier, *ibid.*
9. Dans ce cas, les voix peuvent être tuilées ou présenter un caractère hétérophonique. Cf. Olivier, *ibid.*
10. Les *maduhu* sont effectués en solo pendant les fêtes familiales, et en chœur pendant les cérémonies du Maouloud. Cf. Olivier, *ibid.*
11. Pour un aperçu des règles de l'*'arūd*, voir Meredith Owens, 1960.
12. Holder, 2012. Site web <http://www.publislam.net>.
13. De l'arabe *dhikr* : « invocation du nom de Dieu ». Aujourd'hui, le *zikiri* innove en s'appropriant différents registres stylistiques qui vont du chant griotique au rap en passant par les musiques de variété et le reggae. Les chants sont accompagnés d'instruments amplifiés, dont certains d'origine occidentale (clavier, batterie, guitare électrique) et les chanteurs sont des professionnels qui entrent dans une économie médiatisée du divertissement. Le *zikiri* mobilise un large public, notamment de jeunes et de femmes, devenant ainsi une véritable *Islamic Pop Music*. Pour une analyse anthropologique du *zikiri*, voir Prudhomme, 2010.
14. Cf. site web <http://www.bumda.cefib.com>.
15. Le texte de ce *maduhu* a été écrit et sa voix « fabriquée » par Ousmane Nabo, maître coranique djennenké décédé au début des années 1980.
16. Batjini Koita est inscrit au BUMDA sous l'étiquette d'« arrangeur » (numéro d'adhérent 571), une catégorie d'acteurs qu'il serait intéressant de questionner.
17. Lassi Tenetao est un commerçant spécialisé dans l'audiovisuel qui prend part depuis quelques années à

- la production et à la distribution des *zikiri*, un genre musical très rentable selon lui.
18. Une telle « boutique » est un petit magasin où du matériel (neuf et d'occasion) et des consommables audiovisuels (K7 audio, VCD, téléphones portables, radios, etc.) sont vendus. Au Mali, les produits audiovisuels sont essentiellement vendus dans de telles « boutiques », les grandes surfaces étant presque inexistantes.
 19. Après avoir été le disquaire lyonnais branché punk-rock au début des années 1980, Philippe Berthier s'est installé à Bamako à la fin des années 1980. En 1988, en association avec la maison de disques EMI, il y monte la seule structure de distribution et de reproduction de cassettes du pays, *Ou Bien Productions*. En 1995, EMI se retire du marché africain, à l'exception de l'Afrique du Sud. Philippe Berthier fonde alors Mali K7 ainsi qu'un studio d'enregistrement, le Studio Bogolan, avec l'aide d'Ali Farka Touré. Cf. http://www.rfimusique.com/musiquefr/articles/060/article_13157.asp
 20. Mali K7 ne possède pas non plus de réseau de distribution propre; l'essentiel des K7 est distribué dans le secteur dit informel, petites boutiques, marchés ou vendeurs de rue. Les magasins de musique n'existent qu'en nombre très réduit, et uniquement dans la capitale Bamako.
 21. Le terme de « piratage » n'est pas à prendre ici dans son strict sens juridique, mais dans l'usage générique qu'en font les habitants de Djenné et les Maliens en général.
 22. En réalité un demi-frère de Mamadou Drambé.
 23. Sa première épouse est une sœur de l'épouse de Ko Yaro. Outre cette alliance, Mamadou Drambé est lié aux Yaro par les cérémonies du Maouloud longtemps dirigées par Ibrahim Traoré dit Biabia (1922-2006) et que poursuit aujourd'hui son fils aîné Bamama. Les familles Yaro et Drambé (Mamadou tout particulièrement) sont en effet partie prenante dans l'organisation de ce Maouloud.
 24. Loi n°08-024 du 23 juillet 2008 fixant le régime de la propriété littéraire et artistique en République du Mali (le texte intégral est disponible sur le site web du BUMDA <http://www.bumda.cefib.com/Législation.htm>). Cette loi remplace celle de 1984 (n° 84-26/AN-RM du 17 octobre 1984) qui elle-même abrogeait et remplaçait l'ordonnance n° 77-46 du 12 juillet 1977.
 25. Ousmane Haïdara Khalafo avait été auparavant élève du père de Ko, Alhadi Yaro, à Djenné. Bintou Sanankoua (1985 : 366) précise qu'il fonde son école coranique en 1952. À l'indépendance du pays, cette école compte quelque 150 élèves, ce qui en fait l'une des plus importantes de Bamako.
 26. Sur la différence entre les écoles coraniques et les medersas, et plus généralement sur l'enseignement religieux dispensé au Mali, voir Brenner et Sanankoua 1991.
 27. Son premier *maduhu* connu, intitulé *Dabakalayo* (« Les pioches » en bamana), est adressé à l'USRDA, le parti de Modibo Kéita, le premier président du Mali. Ko Yaro en écrit les paroles puis en compose la « voix » en s'inspirant d'un chant très populaire au Mali à ce moment-là.
 28. À la fin des années 1960, il devient même le Président de l'Association des directeurs de medersa du Mali.
 29. Au début des années 1960, Biabia se désolidarise du Maouloud qui rassemble les Djennenkés sur la place dite *Tira Huu Mèè Hinka* (« place de l'école coranique aux deux portes ») et qui est alors organisé par la famille Gaba, pour mettre en place son propre Maouloud. Il commence par l'effectuer sur le toit-terrasse de son domicile, avec pour seuls participants des maîtres coraniques alliés et leurs élèves. Puis au début des années 1970, il « descend » son Maouloud sur la place située devant sa maison, lequel devient ainsi une cérémonie publique attirant une foule nombreuse, qui concurrence le Maouloud des Gaba jusqu'à le supplanter, grâce notamment à la performance renouvelée des *maduhu*.

30. Sur la construction et la reconstruction de la grande mosquée de Djenné, cf. Brunet-Jailly, 1999; Holder, *op.cit.* : 747.
31. C'est d'autant plus vrai dans le cas de Ko Yaro qui n'exécutait jamais ses *maduhu* devant un auditoire autre que celui de ses élèves.
32. Ceux avec qui il organisait le Maouloud de Biabia.
33. Ko Yaro, Biabia et quelques autres maîtres coraniques se réunissaient chez l'un d'entre eux pour « tester » les nouveaux *maduhu*.
34. La mélodie ne pouvant être reproduite sans le support du texte.
35. En terme de règles poétiques, mais aussi de potentiel de popularité. Le *maduhu* est ainsi accepté s'il parvient à provoquer une émotion, un « plaisir de l'âme ». Si ce n'est pas le cas, l'auditoire restreint, plus particulièrement les maîtres coraniques proches, peuvent demander au poète de « fabriquer » ou de « transformer » une autre voix. On comprend là toute l'importance de la mélodie dans l'appréciation d'un poème.
36. Principalement mariage, dation du nom, circoncision et retour du pèlerinage de La Mecque.
37. En revanche, il a suscité un vif mécontentement parmi certaines familles maraboutiques dont les ancêtres n'auraient pas, de leur point de vue, été correctement ou suffisamment louangés, de sorte que ce *maduhu* est encore aujourd'hui interdit dans ces familles.
38. Lorsque ce n'est pas le cas, le *maduhu* reste circonscrit à l'espace familial, ou n'est plus exécuté.
39. Par l'intermédiaire des élèves coraniques étrangers qui viennent à Djenné suivre des études religieuses puis repartent ensuite chez eux, ou des maîtres coraniques qui se rendent à Djenné à diverses occasions (fêtes religieuses et/ou familiales).
40. À Djenné, comme à Tombouctou, les cérémonies du Maouloud se déroulent durant les 18 premiers jours du 3^e mois (*Rabi'a al-Awal*) de l'année lunaire; elles ont lieu chaque soir après dîner et consistent essentiellement à exécuter des louanges *maduhu*.
41. Les *maduhu* qui sont effectués collectivement durant le Maouloud sont *Al Burda*, *Bul Muhibu* et *Rufatu*, auxquels s'ajoutent un petit nombre de *maduhu* plus récents, dont *Ra'yyat al-wusûl* de Ko Yaro. Pour l'analyse de la genèse de ce *maduhu*, voir Olivier, sous-*presse*.
42. Éventuellement pour des maîtres coraniques moins jeunes, mais qui sont des cadets sociaux.
43. Ce qui lui permettra d'être ensuite invité dans des cérémonies privées pour exécuter des *maduhu* et d'être rétribué financièrement.
44. De ce point de vue, le Maouloud est une mise en scène et en concurrence des différentes écoles coraniques de Djenné.
45. De manière inattendue, les propos de Victor Hugo font écho à ceux développés dans cette analyse : « Dès que l'œuvre est publiée, l'auteur n'en est plus le maître; c'est alors l'autre personnage qui s'en empare, appelez-le du nom que vous voudrez : esprit humain, domaine public, société. C'est ce personnage-là qui dit : je suis là, je prends cette œuvre, j'en fais ce que je crois devoir en faire, moi, esprit humain, je la possède, elle est à moi désormais ». Et, poursuit Hugo, « vous voyez donc à quel point le public, la consciences humaine, l'intelligence humaine, l'esprit humain, cet autre personnage qui est en présence de l'auteur, a un droit absolu, droit auquel on ne peut toucher » (Hugo, 1879, cité par Edelman *in* Heinich et Edelman, 2002 : 137).
46. À l'exception de quelques grandes figures de *cow koy*, ce sont des « cadets sociaux » qui exécutent les *maduhu* : élèves ou maîtres coraniques, le plus souvent jeunes, dont la renommée et le prestige ne sont pas (encore) très importants.
47. Ils ne sont cependant pas considérés comme des professionnels, bien que certains « fassent commerce » des *maduhu*.
48. Entretien avec Mamadou Drambè, le 3 mars 2010 à Djenné.

49. D'autres critères entrent en jeu dans le choix de ce matériel technologique : son prix est accessible; le magnétophone est portable; il fait également office de radio, le média le plus populaire au Mali aujourd'hui (cf. Schulz, 2012).
50. Les K7 de *maduhu* les plus anciennes que j'ai pu recueillir datent de la fin des années 1970.
51. Les louanges religieuses étudiées ici entrent en effet dans un système technologique fondé sur la notion de « reproductibilité » (Benjamin, 1955 [1935]) : à Djenné comme à Bamako, ces louanges sont enregistrées sur des K7 analogiques, puis vendues à des amateurs de ce répertoire. Cependant la différence tient à ce qu'à Djenné, ces K7 constituent chacune un *exemplaire unique* (bien que certains *cow koy* dupliquent les K7 qu'ils enregistrent pour augmenter leur bénéfice). En revanche, les K7 enregistrées en studio à Bamako et distribuées au sein d'un réseau de boutiques constituent des *séries* de plusieurs centaines (voire milliers) d'exemplaires. Il est alors intéressant de constater qu'un même système technologique produit deux types d'artefacts, en fonction du régime d'autorité dont ils relèvent. Car c'est bien à deux régimes d'autorité distincts que répondent respectivement la production d'exemplaires uniques et la mise en série : le premier fondé sur des relations interpersonnelles entre le *cow koy* et son public ; l'autre sur l'absence de telles relations. La K7 exemplaire unique relève en effet d'une relation particulière entre deux individus, un interprète et un amateur de *maduhu*, qui aboutit à un produit témoignant à la fois du talent du *cow koy* et du goût du commanditaire de la K7, parfois même de leurs liens sociaux (lorsque *cow koy* enregistre un *maduhu* dédié à un membre de la famille du commanditaire, ou bien que le poète/compositeur d'un *maduhu* choisi pour l'enregistrement est ou a été le maître coranique des deux individus en présence). Dans ce cas, les *maduhu* enregistrés et le format de la K7 relèvent en effet d'un choix effectué en concertation par les deux protagonistes. Dans le cas d'une série, ce choix est effectué uniquement entre le *cow koy* et son producteur.
52. Le prix moyen d'une heure d'enregistrement est d'environ 10 000 FCFA (15 €). Il faut noter qu'un *cow koy* gagne bien moins en enregistrant une K7 qu'en se produisant lors d'une fête familiale.
53. Mais aussi des nombreux autres *maduhu* qu'il a écrits et composés.
54. En ce sens, je m'inscris complètement à la suite des propos d'Heinich et Pollack selon qui : « Comme toutes les positions relevant de l'univers artistique, celle d'auteur ne se définit pas par des propriétés institutionnelles ou juridiques, comme le poste, ni par des propriétés fonctionnelles (accomplissement de tel ou tel type de tâche), mais par cette propriété "symbolique" entre toutes qu'est la reconnaissance par autrui d'un individu en tant que détenteur de cette qualité particulière. On conçoit dans ces conditions la vanité de toute tentative de définition positive de ce qu'est ou devrait être un auteur : tout au plus peut-on dégager des facteurs, historiques ou individuels, plus ou moins favorables à une telle qualification. » (2002 : 29)
55. Code de la propriété intellectuelle (2013) – Article L111-1 : « L'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous » ; Article L122-1 : « Le droit d'exploitation appartenant à l'auteur comprend le droit de représentation et le droit de reproduction. »
56. Article 2 : « L'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous, appelée droit d'auteur. [...] Article 17 : L'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit du droit exclusif d'exploiter son œuvre sous quelque forme que ce soit et d'en tirer un profit pécuniaire. Ce droit d'exploitation comprend le droit de représentation et le droit de reproduction. »
57. Généralement la mise au ban de l'individu en question, qui ne sera plus invité à se produire dans les fêtes familiales et les cérémonies et à qui l'on ne transmettra plus de *maduhu*.

58. Il existe une économie ancienne de la copie de manuscrits (Marty, 1920). Aujourd'hui la photocopie est privilégiée, mais le transmetteur y mentionne son nom, manifestant ainsi sa place dans la chaîne de transmission (*silsila*) du poème.
59. On ne reviendra pas ici à cet épisode de la vie de Ko Yaro. À ce sujet, voir Olivier (sous presse).
60. « Notre grand père Alpha Souleymane le célèbre. »
61. Merci à Claude Calame pour son analyse de procédés semblables dans les poèmes de la Grèce antique (2005), dont j'ai eu connaissance lors d'une séance du séminaire « Musiques et globalisation » consacrée à *Littérature / musique : réflexion croisée sur les notions d'auteur et de régimes d'autorité*, qu'il a animé avec Annick Louis et moi-même à l'EHESS le 24 mai 2012.
62. Par exemple le *takhmis* qui consiste, pour chaque strophe à ajouter trois hémistiches aux deux hémistiches d'un poème déjà existant (Kennedy, 2010); ou le *diwan* qui est un assemblage de textes (Duri *et al.*, 2010). Pour un inventaire des procédés d'écriture et de réécriture utilisés dans la poésie islamique d'Afrique de l'ouest, voir Hunwick, 1996.
63. Pour une analyse approfondie de ces procédés d'écriture et de composition musicale, voir Olivier, 2012.
64. Cf. Fraenkel (2008) sur ce sujet.
65. Un anonymat longtemps qualifié, en ethnomusicologie, de « création collective » (cf. notamment Brailoiu, 1959).
66. Si les textes sont conservés, les générations suivantes pourront cependant « faire sortir » (*fattandi*), c'est-à-dire exhumer, ces *maduhu*. Le nom de celui qui a écrit le *maduhu* perdure parfois dans la mémoire de ses descendants, mais ce n'est pas souvent le cas. Si ces *maduhu* deviennent bien anonymes, les Djennenkés reconnaissent toujours qu'ils ont été l'œuvre d'un individu dont l'identité s'est perdue.
67. Cette autobiographie n'est pas datée, mais au vu des données y figurant, elle a très probablement été écrite à la fin des années 1970.
68. Notamment le fameux discours écrit (en langue arabe) à l'occasion de la visite de l'imam de Médine à Djenné en 1974, qui a fait connaître Ko Yaro dans sa ville natale, ainsi qu'un manuel d'enseignement d'*'arūd*.
69. La validation par les instances religieuses de La Mecque était très importante pour Ko Yaro, en recherche de légitimité pour lui-même mais aussi pour sa ville. On se trouve là dans une globalisation musulmane, où un maître coranique cherche à ce que Djenné retrouve sa place, son rang de ville de savoir au sein du monde musulman.
70. De ce point de vue, le projet de Ko Yaro s'est concrétisé. John Hunwick, grand historien du monde africain musulman, le classe parmi les oulémas maliens du xx^e siècle (2003 : 45-46). Ko Yaro a donc désormais une place dans l'histoire des érudits musulmans africains.
71. Il avait également remis un exemplaire à Biabia qui n'est pas non plus parvenu à récolter les fonds nécessaires à une publication. Seul le *maduhu* intitulé *Ra'yyat al-wusûl* a fait l'objet de deux éditions, l'une en 1989, l'autre en 1993 (voir Olivier, sous presse).
72. Ko Yaro aimait tout particulièrement s'inspirer d'airs populaires maliens (Olivier, 2012).
73. On est là dans un régime très différent de celui des droits d'auteur fondé sur l'existence d'une « version originale » dont il s'agit de protéger les droits. En ce sens, l'autorité exercée à Djenné sur la « voix » des *maduhu* se rapproche des principes du Copyleft mis en place par un collectif d'artistes du NetArt (art créé sur et pour internet) qui, sur le modèle des pratiques liées aux logiciels libres, autorise plus largement la diffusion et la transformation des productions artistiques, redéfinissant ainsi la position hiérarchique de l'œuvre et de l'auteur (cf. Fourmentaux, 2005; 2008a; 2008b).
74. Si toutefois le nom de celui qui a « transformé » la mélodie se perdait, celle-ci ne serait pas considérée comme anonyme.

75. Ces indications ne sont pas à considérer comme des règles que les *cow koydiyo* devraient suivre à tout prix, sous peine de commettre des fautes, mais plutôt comme des *contraintes* (ce qui est possible ou non de faire) que chacun doit interpréter à l'envie.
76. Pour une analyse musicologique de ces procédés, voir Olivier, 2012.
77. Pour ce faire, la connaissance d'*'arūd* n'est pas nécessaire. Il suffit de déduire empiriquement ce qu'il est possible ou non de réaliser en fonction du texte.
78. Dans la mesure où la très grande majorité du public ne comprend pas la langue arabe, « une nouvelle voix est comme un nouveau *maduhu* » (Mama Kosso, Entretien le 9 février 2003). Sans exiger le renouvellement constant des pièces, le public des *maduhu* aime à en entendre de nouvelles.
79. Tout comme dans les principes du Copyleft.
80. En réalité, il existe un marché parallèle, illégal, de stickers. Des stickers produits par le BUMDA peuvent donc être apposés sur des K7 piratées.
81. Konou Drambé a fait fabriquer à ses frais 400 K7, pour un montant de 300 FCFA (0,45 centimes d'euro) chacune.
82. Dont on ne sait pas s'ils sont très anciens, mais qui, en tout état de cause, sont partagés depuis quelques générations.
83. Montrant sa connaissance de la législation sur les droits d'auteur et sa capacité d'adaptation à ce système.
84. Voir le site de cette mission : www.culture-acte2.fr