VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

10 : 2 | 2014

Composer avec le monde

Composer avec le monde

Œuvres, auteurs et droits en tension : musiques et danses dans la globalisation

Arranging the World. Works, Authors and Rights: Musics and Dances in Globalization

Emmanuelle Olivier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/4153>

DOI : 10.4000/volume.4153

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 10 juin 2014

Pagination : 7-27

ISBN : 978-2-913169-35-7

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Emmanuelle Olivier, « Composer avec le monde », *Volume !* [En ligne], 10 : 2 | 2014, mis en ligne le 30 juin 2014, consulté le 13 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/4153> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.4153>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

intro^{duction}

Composer avec le monde

Œuvres, auteurs et droits en tension : musiques et danses dans la globalisation

par

Emmanuelle Olivier

CNRS, CRAL

Le verbe « composer » apparaît pour la première fois en 1120 dans le *Psautier d'Oxford*, où il désigne l'action d'assembler divers éléments en un tout¹. Mais il faut attendre 1508 pour qu'Éloy d'Amerval, dans son *Livre de la Deablerie*, étende cette définition à une œuvre musicale. L'acte de composition est alors compris comme mise en forme de matériaux préexistants, manipulés, combinés, agencés par un artisan-démiurge, maître reconnu d'un savoir-faire hérité, qui fait littéralement œuvre de *trans-formation*². Cette fabrique de la musique relève là d'une logique de renouvellement, où les pièces composées s'inscrivent dans

une continuité, quelle qu'en soit la forme, avec les précédentes : filiation *vs* confrontation³. On est bien loin de l'idée de composition musicale conçue par un génie-créditeur qui fait advenir un nouveau « monde », et pour qui les matériaux musicaux ne seraient « que des signes transparents et arbitraires de son intériorité » (Schaeffer, 1997 : 92). Si cette conception s'impose en Occident à partir des Lumières⁴, c'est autour de Beethoven que se cristallise le basculement de valeurs. Avec lui émerge la notion d'« œuvre », qui plus est d'« œuvre musicale "forte" », dont le compositeur a toute autorité⁵. Dans ce paradigme de la modernité, les pratiques dites désormais de « création musicale »

sont envisagées autour de deux pôles opposés : l'un défini par l'originalité, l'innovation, la rupture vis-à-vis de ce qui précède; l'autre par la répétition du même, le déficit d'inspiration, la soumission à une tradition⁶. Cette conception de la composition musicale, et plus généralement de la production artistique, se heurte certes dès le début du xx^e siècle⁷ à un certain nombre de pratiques – au premier rang desquelles le *ready-made* de Marcel Duchamp⁸ –, avant que de nombreux écrits des années 1960 remettent en cause la notion cardinale d'auteur⁹. Pourtant, elle restera longtemps opératoire lorsqu'il s'agira de distinguer l'Occident des sociétés « exotiques », pour lesquelles la « créativité¹⁰ », nécessairement partagée à une échelle communautaire, ne saurait se résumer qu'aux seuls principes de recyclage et de « bricolage¹¹ ».

Soucieux de dépasser l'impasse théorique qui résulte de la construction posée *a priori* d'une opposition « création » *vs* « créativité » (voir notamment le texte de Martin Stokes), les contributions de ce numéro s'attachent à montrer combien les pratiques contemporaines de composition, qu'il s'agisse de musiques dites savantes ou populaires, tout autant que d'ici ou d'ailleurs, s'inscrivent dans un *continuum* qui va de l'interprétation à l'innovation la plus radicale, en passant par la reprise et la transformation de matériaux (citation, collage, amalgame, fusion, synthèse, etc.). De fait, les travaux présentés ici donnent à voir des réalités qui s'inscrivent bien plus dans des *tendances* oscillant entre « renouvellement » et « innovation ». Aujourd'hui, la circulation globalisée des genres et des styles musicaux, à laquelle s'ajoute l'usage généralisé des nouvelles technologies, consti-

tuent autant d'éléments permettant de situer ces musiques au sein de *régimes de création* communs. L'analyse fine des pratiques contemporaines de création musicale conduit donc à repenser la notion même de composition. Si celle-ci reprend certains aspects de la définition initiale, notamment l'idée de mise en forme, de « savoir-crée » (voir ici Sarah Andrieu), elle ne s'y réduit pas et doit alors être envisagée à travers le jeu complexe des appropriations, des transformations et des innovations.

De ces multiples combinaisons possibles s'élaborent différentes formes d'autorité, prise au sens d'*auctoritas*¹², du « compositeur » sur son « œuvre » : autorité pleine ou partielle, revendiquée ou tacite, durable ou circonstancielle. Les musiques savantes européennes ont longtemps prospéré sur un modèle « fort » de cette autorité, là où les musiques populaires, traditionnelles, extra-européennes, étaient censées demeurer anonymes ou bien sous un statut de propriété collective d'une communauté¹³. En rupture avec cette conception dualiste et pour le moins orientée, les pratiques actuelles de l'une et de l'autre montrent au contraire la grande porosité des catégories de compositeur, interprète, DJ, arrangeur, réalisateur ou producteur, développeur informatique, etc. Elles révèlent aussi toute la palette des formes de création, individuelle, collective et « distribuée », qui font intervenir, sans nécessairement les opposer, les notions de propriété, de paternité, de « bien commun », voire de « chose publique ». Les textes présentés dans ce numéro reposent ainsi la question centrale des différents *régimes d'autorité* exercés, usages locaux (anciens ou récents), « droits d'auteur », copyright ou copyleft, mais

aussi celle des nouvelles solutions techniques et commerciales requises, comme la tertiarisation via des abonnements, le développement de la performance vivante comme moyen de financement, avec ses tensions, ses clivages et ses accommodements, jusqu'aux innovations que la coexistence de ces différents régimes génère¹⁴.

L'épaisseur du temps

Produit d'échange, de circulation, de manipulation ou de marchandisation, la musique n'en est pas moins un objet qui se construit dans le temps. Sans nécessairement s'inscrire dans le courant des études génétiques récemment renouvelées par la musicologie¹⁵, les auteurs de ce numéro se sont intéressés à la création musicale en tant que *processus*. Envisager la musique de cette manière a alors permis d'en retracer la genèse et les étapes successives d'élaboration, jusqu'à sa mise en public, ses multiples (ré)actualisations en situation de performance et enfin son éventuel passage au statut d'œuvre, qui n'est autre que sa légitimation et sa fixation pour un temps plus ou moins long dans la mémoire et/ou l'histoire collectives.

L'*appropriation* occupe une place centrale dans cette analyse des processus créateurs, non seulement parce qu'elle est inhérente à toute forme de création et qu'elle nous fait accéder à ses premières strates, mais aussi parce qu'elle permet d'entrer dans les dynamiques circulatoires de la musique, d'en mesurer leur historicité, leurs échelles, ainsi que leurs fondements politiques. À ce titre, Martin Stokes revient ici sur deux

moments clés de l'histoire des relations globalisées, l'un qu'il nomme « Première rencontre coloniale », l'autre « World Music », en montrant comment ces deux moments ont conduit à l'appropriation et à la transformation simultanée des musiques et des sociétés en présence. Mais si la période coloniale, que Stokes fait commencer avec le projet impérial espagnol autour de la conquête de Manille en 1570, voit se développer de nombreux échanges musicaux, il faudra attendre la fin du xx^e siècle et l'avènement de la *world music*, pour que ces rencontres transculturelles soient pleinement légitimées sur le plan politique¹⁶. Dans son texte, Denis-Constant Martin poursuit cette analyse politique de l'appropriation en expliquant que cette notion porte à la fois l'idée d'ajustement (*composer avec*) et celle de choix négocié entre éléments de diverses provenances, impliquant une possible tension entre ceux réputés étrangers et ceux considérés comme locaux, les premiers pouvant l'emporter sur les seconds et provoquer alors une rupture. L'appropriation révèle ainsi des enjeux de pouvoirs (politique, religieux) qui peuvent conduire à des stratégies tantôt d'« assimilation », tantôt d'« opposition à l'aliénation des dominants » (Ziff & Rao, 1997 : 5-7, cités par Martin). Elle relève également de « logiques de captures » (Andrieu), qui prennent parfois la forme d'un « vol » plus ou moins explicite¹⁷. C'est ce que montrent notamment Élina Djebbari pour le genre du Ballet au Mali et Juan Paulhiac pour la musique populaire *champeta* de Carthagène en Colombie. Mais d'autres situations mettent en avant une logique de *filiation* vis-à-vis des pièces appropriées et de

leurs auteurs, les artistes se situant alors au sein d'une chaîne mémorielle¹⁸ qui manifeste ce que Martin appelle « un lien chargé de significations symboliques ».

L'ensemble des textes de cet opus se situe dans le contexte contemporain de globalisation qui, dans une transposition de la circulation généralisée des biens et des personnes, se caractérise par celle des musiques, des danses et de leurs acteurs. La globalisation fait en effet émerger de nouveaux réseaux, parfois étiquetés de post-coloniaux, mais qui sont avant tout économiques, religieux, culturels et qui ne passent pas nécessairement par le Nord, ou qui circulent à rebours, selon leurs logiques propres. Le mouvement Afropop, décrit par Stokes, qui s'est diffusé à partir de l'ex-Zaïre dans toute l'Afrique, puis jusqu'en Amérique du Sud, en est un exemple frappant. On pense aussi à la circulation des films de Bollywood en Afrique, dont les musiques ont été réappropriées et transformées jusque dans le champ religieux¹⁹. La globalisation se caractérise également sur le plan des technologies et des supports médiatiques, grâce à l'accès généralisé au numérique²⁰ et à l'Internet. Toutefois, dans de nombreux pays du Sud, il s'agit d'être nuancée sur ce plan, dans la mesure où le numérique coexiste toujours avec des technologies « obsolètes », telles la cassette analogique, le disque vinyle ou le VHS. En outre, l'accès à Internet est encore techniquement et culturellement inégalement réparti, en dépendant fortement du développement des infrastructures assurant le haut-débit²¹, mais aussi de la capacité à maîtriser les langues de support (anglais, français, etc.). C'est précisément ce que l'on verra dans ce

numéro avec les textes d'Emmanuelle Olivier et de Juan Paulhiac. Pour autant, l'une des caractéristiques de la grande mobilité des musiques est de ne plus impliquer obligatoirement de rencontres, en recourant désormais à des « médiations techniques » (Martin). La radio, la télévision et plus encore Internet font ainsi circuler toutes sortes de musiques mises à portée d'un très grand nombre d'individus, de sorte que les imaginaires conçus ailleurs sont désormais accessibles à l'échelle du local, au point de transformer celui-ci en un « local multiple » (Stokes). À travers les textes de ce numéro, on verra donc comment le passage au numérique, cette ultime « révolution industrielle » (Donin & Stiegler, 2004), et les nouveaux supports technologiques qui l'accompagnent – dont le plus emblématique est sans doute le Smartphone qui permet tout à la fois d'enregistrer, de télécharger, d'échanger et de stocker des sons et des images²² – transforment le processus même de création musicale et chorégraphique, en même temps qu'ils redimensionnent l'échelle du local et le rapport de soi aux autres. C'est précisément ce qui conduit Abdoulaye Niang à se demander ici « ce que l'on peut aujourd'hui, dans un contexte de très forte circulation et accessibilité des modèles culturels, considérer comme relevant du *dedans* et/ou du *dehors* ».

Pour autant, la globalisation ne se traduit pas sur le plan musical par un impérialisme des « Big Six » *majors* et une homogénéisation des goûts, pas plus qu'elle ne se résume à la doxa des « logiques métisses », expression dont Jean-Loup Amselle (1990) lui-même s'est désolidarisé (1999). Si l'économie de la *world music* prospère

effectivement sur les notions ambiguës de fusion, d'hybridité et de métissage des cultures²³, celles-ci présentent une série d'inconvénients, au premier rang desquels celui de renvoyer au champ de la génétique et à l'idée d'une pureté originelle, alors que chacun de leurs éléments constitutifs est lui-même le produit de rencontres précédentes, d'assimilations, de mélanges (Stokes). Au-delà de cette position déconstructionniste, ces notions ont aussi le tort de gommer les valeurs sous-jacentes au processus de sélection et de réélaboration des matières musicales ou gestuelles opéré par les artistes (Andrieu). Enfin, en analysant des musiques ou des danses en termes de métissage ou d'hybridation on ne peut comprendre ni les conditions qui permettent à divers éléments de « se mélanger » ni celles qui conduisent à leur circulation²⁴.

Une nouvelle production du local

À l'encontre de ce paradigme abstrait qu'est la globalisation standardisée, les textes présentés dans ce numéro montrent la capacité des individus et des sociétés à mobiliser, à capter des ressources à l'échelle globale pour les reconfigurer et les re-sémantiser au niveau local, c'est-à-dire en définitive à mettre en réseau le local. Concrètement, c'est la question de la traduction, et même plus des « enchaînements de traduction » (Latour, 2001 : 333), de la réinterprétation et de la transformation de musiques ou de danses « par le biais des catégories de pensée de la culture native » (Mary, 1999 : 32) qui est ici posée. Plus encore, il s'agit de comprendre comment ces catégories s'en

trouvent modifiées et comment émergent à la fois de nouveaux horizons de pensée et des valeurs d'appréciation esthétique inédites (Martin). En Afrique, l'exemple le plus frappant est certainement celui du rap, forme globale s'il en est, qui se trouve relocalisé à diverses échelles nationales. C'est ce qu'appréhende ici Abdoulaye Niang à propos de l'émergence d'un « rap prédicateur » au Sénégal. Ce nouveau genre musical manifeste tout à la fois l'adhésion, sinon la participation, à une culture globale assortie d'un certain retour aux sources, dans la mesure où l'islam se pose, au Sénégal, comme un « intérieur réapproprié²⁵ ». Niang montre bien comment la légitimité et le succès mondial du mouvement hip-hop permettent précisément son appropriation au Sénégal, mais aussi comment le rap prédicateur interroge en retour les questions liées à l'identité nationale et aux rapports sociaux (notamment aînés/cadets), aujourd'hui ébranlés par ce qu'il appelle « les incertitudes d'une modernité "mouvante" ».

Sarah Andrieu mobilise de son côté la notion de « traduction culturelle » dans son analyse du passage à la scène des danses africaines traditionnelles, mais pour questionner les (nouvelles) valeurs qui donnent sens à la création chorégraphique dans cette région du monde. Elle pointe les malentendus auxquels ces mises en scène ont longtemps donné lieu, rappelant par exemple combien les « Ballets Africains » créés par Fodéba Keïta en 1952, qui combinaient éléments « indigènes » acquis au sein de l'institution coloniale et formes artistique observées à Paris par Keïta, avaient été critiqués par le milieu ethnomusico-

logique français pour leur absence d'« authenticité », alors même que le chorégraphe africain fondait la légitimité de son projet sur un tout autre principe : en l'occurrence celui d'une adaptation des formes patrimoniales africaines au contexte contemporain. Le rapport à la « tradition » dans le processus créateur contemporain donne lieu à des positionnements différents, voire des conflits, au sein même des chorégraphes ouest-africains, qui mettent aux prises ceux qui, accusés de méconnaître la tradition, « copieraient » la danse contemporaine européenne et ceux qui « partiraient » de la danse traditionnelle pour lui donner une dimension contemporaine. À travers ces discours en tension, on comprend que ce sont deux logiques qui s'affrontent : l'une de la « discipline », l'autre de la « singularité » (Faure, 2000). Mais Andrieu montre que, jusqu'à ces dernières années, la réalité des pratiques a été à la fois plus complexe et plus nuancée. En effet, les créations chorégraphiques ouest-africaines se sont toutes fondées, quoiqu'à des degrés divers, sur une imbrication des valeurs communautaires relatives à la mémoire, au collectif et à la filiation avec celle de singularité valorisant les processus d'innovation. On pourrait du reste en dire autant de l'ensemble des pratiques musicales et chorégraphiques étudiées dans ce numéro, car c'est bien ce subtil équilibre entre singularité et filiation qui leur permet de se situer dans la contemporanéité des sociétés, autant que dans leur(s) mémoire(s) et leur(s) identité(s).

Andrieu achève pourtant son texte en observant une rupture par rapport à cet ordre des choses. Afin d'accéder à une reconnaissance pleine et

entière de la part du monde de l'« art contemporain » – un genre très occidental-centré qui exerce une confusion toute mercantile avec l'art tout court²⁶ –, les jeunes chorégraphes burkinabés qu'elle a étudiés délaissent de plus en plus l'ancrage dans la tradition au profit de la seule invention, laquelle se veut résolument tournée vers les pratiques et les savoirs issus de la globalisation. Mais ce choix a évidemment un prix : celui d'un décrochage vis-à-vis d'un public local qui ne se reconnaît plus dans ces pièces. Cette question des goûts et du rapport au public se pose également pour les musiciens du Sud entrés dans l'économie de la *world music*, même si un certain nombre d'entre eux²⁷ tiennent à préserver cette identité locale en enregistrant deux versions différentes de leurs pièces, l'une destinée au public international l'autre au public local, et en les diffusant sur des supports également différents – CD pour l'international, K7 analogique pour le local.

Du point de vue de la fabrique des pièces, le texte d'Andrieu, tout comme ceux de Djebbari, d'Olivier ou de Paulhiac, soulèvent la question plus générale de l'écart qui se creuse par rapport aux sources, allant du relookage (notamment technologique) qui colle à l'air du temps à une transformation plus radicale pouvant conduire à la « distorsion du modèle » (Amselle, 2008), voire à la création d'un nouveau genre ou d'un nouveau style. Au Mali, Djebbari explique que la capacité des danseurs et des musiciens à transformer une matière existante au point de la faire leur, constitue « le véritable enjeu de la négociation artistique ». Ce travail de *recomposition*, qui implique une large palette de procédés allant

de la variation à la citation, la combinaison, la juxtaposition ou l'amalgame, est souvent effectué à partir de matériaux dits « traditionnels », suscitant ainsi une forte ambivalence entre patrimoine collectif et création individuelle. Mais le travail sur les sources peut faire appel à d'autres procédés, comme celui de *dé-composition* observé par Andrieu au Burkina Faso, où les chorégraphes désarticulent la relation musique/danse jusqu'alors fusionnelle; ou bien celui qui consiste à brouiller les repères catégoriels entre savant et populaire, sacré et profane. C'est le cas du rap prédicateur appréhendé par Niang ou des musiques populaires islamiques étudiées par Olivier au Mali, dont les sources d'inspiration vont des chants griotiques aux louanges religieuses, en passant par les musiques popularisées à travers les orchestres nationaux. On a là des répertoires et des styles qui se fécondent mutuellement, élargissant ainsi l'esthétique du genre musical en question. Paulhiac décrit pour sa part la genèse d'une nouvelle musique en Colombie, la *champeta*, issue de la rencontre entre musiques pop africaines importées dès la fin des années 1970 à Carthagène et la pratique des *picos*, les *sound systems* locaux, quoique comparables à ceux d'autres pays d'Amérique latine. Dans la *champeta*, il s'agit moins du renouvellement d'une forme que de l'émergence d'une musique qui fait rupture avec ses diverses sources, notamment sur le plan des techniques de composition. Paulhiac montre aussi comment, au tournant des années 2000, lorsque les *majors* se désintéressent de la *champeta*, celle-ci se réinvente *dans* et *par* le vidéo-concert, à mi-chemin entre vidéo-clip et captation audiovisuelle des concerts

de *picos*, qui s'intègre rapidement à la nouvelle économie numérique. Ce texte appréhende la création de nouvelles normes musicales par l'audiovisuel, interrogeant l'autonomie du son par rapport à l'image dans un monde qui allie ou fait fusionner massivement ces deux médias. Ce faisant, il pose la question des technologies liées à Internet, en analysant comment la dématérialisation des supports affecte aussi bien la circulation et le stockage des musiques, que le travail de composition et d'inventivité musicale, et comment ces technologies contribuent à produire de nouveaux imaginaires locaux, translocaux ou transnationaux.

L'articulation entre travail artistique et innovation technologique se retrouve sur un tout autre terrain, à travers la contribution de Jean-Paul Fourmentraux consacrée à des projets français pluridisciplinaires, où cohabitent le théâtre, la danse, le cinéma ou la vidéo et le son, en lien avec les technologies informatiques et multimédias. Partant de l'analyse d'une série d'œuvres s'inscrivant dans l'« art contemporain » occidental, Fourmentraux soulève des questions plus transversales, qui touchent à la fois les « mutations du travail artistique²⁸ », la « redéfinition des modes de production et de circulation des œuvres », et le renouvellement des « outils et stratégies de leur mise en public, en exposition ou en marché ». Inclure un tel texte, *a priori* décalé au regard de la thématique de ce numéro, dans une revue dédiée en outre aux musiques populaires, se justifie pourtant pleinement par la pertinence de ces questionnements.

De l'auteur aux régimes d'autorité

À travers une étude du NetArt, l'art conçu *par* et *pour* Internet, Fourmentaux montre que les œuvres sont placées ici « au cœur d'une *négo-ciation* entre artistes, informaticiens, dispositifs techniques et publics enrôlés ». Leur fabrique devient *de facto* une entreprise collective, qui articule des savoirs et savoir-faire complémentaires les uns des autres, tandis qu'elle inclut une possibilité d'apport ou de transformation du matériau initial au fil du temps. De telles productions redéfinissent la position hiérarchique de l'auteur et de l'œuvre, obligeant à repenser un certain nombre de catégories du code de la propriété intellectuelle, voire à en proposer de nouvelles, mieux adaptées à ces pratiques interdisciplinaires. C'est ainsi qu'un collectif d'artistes du NetArt en est venu à adopter une « Copyleft attitude » qui, sur le modèle des pratiques liées aux logiciels libres, a abouti à la mise en place de la licence ArtLibre²⁹, laquelle autorise plus largement la diffusion et la transformation des productions de NetArt. Fourmentaux explique alors que l'autorité exercée par des différents contributeurs à une telle œuvre ne s'en trouve pas diluée, encore moins annulée, mais plutôt *redistribuée*.

Les œuvres de NetArt sont certes très différentes des musiques et danses populaires étudiées dans ce numéro, et l'on se doute bien que les conditions sociales, politiques et économiques dans lesquelles ces artistes travaillent n'ont pas grand chose à voir avec celles des musiciens et des danseurs ouest-africains ou sud-américains. Pour autant, on se trouve en présence de pratiques

artistiques qui, toutes, remettent en question la conception de l'auteur telle qu'elle est définie dans les législations nationales, droit d'auteur à la française³⁰ ou copyright anglo-saxon, pour proposer des solutions alternatives qui s'inscrivent dans de nouvelles économies de la globalisation. De fait, l'ensemble de ces pratiques oblige à repenser la notion d'auteur, voire à la dépasser, au profit d'une analyse en termes de *régimes d'autorité*. Sans pour autant décréter « la mort de l'auteur » (Barthes, 1968), il s'agit ici d'appréhender les modalités d'exercice de l'autorité et de voir à quelles logiques économiques et sociales elles répondent. Or, cela ne peut se faire sans mettre en discussion un certain nombre de notions communes. C'est précisément ce à quoi s'emploient Djebbari, Olivier et Paulhiac, dont les textes mettent ainsi en évidence de nombreux points de convergence avec les pratiques décrites dans un tout autre contexte par Fourmentaux.

D'un point de vue plus politique, cette réflexion s'intègre au sein d'un large mouvement issu de la société civile qui, depuis le début des années 1990, remet en cause les principes de la « propriété intellectuelle » telle que définie par les États et les grandes industries globalisées de l'informatique, de la pharmacie et du divertissement. Comme l'expliquent Mélanie Dulong de Rosnay et Hervé Le Crosnier, « à la suite du mouvement des logiciels libres, qui a su construire un cadre spécifique à l'intérieur du droit d'auteur avec l'innovation juridique majeure de la GNU GPL (General Public License), ce sont de nombreux secteurs de la société civile qui inventent des modèles et des contrats adaptés à leurs besoins. Ces mouve-

ments montrent en cela combien l'hétérogénéité des situations concrètes appelle des réflexions spécifiques, par exemple pour permettre la poursuite des formes traditionnelles d'échange et de partage des semences entre paysans, ou à l'autre bout du spectre, ouvrir les données numériques publiques à la réutilisation par les divers usagers » (Dulong de Rosnay & Le Crosnier, 2013 : 17).

Concrètement, cette réflexion sur les régimes d'autorité nous a conduit à discuter les notions de création individuelle, création collective et création distribuée. Fourmentraux rappelle que le code français de la propriété intellectuelle (mais aussi les législations qui en sont issues dans de nombreux autres pays) est fondé sur une opposition nette entre création individuelle et création collective. En outre, malgré les précisions apportées par la notion d'« œuvre de collaboration », « divise » ou « indivise », le texte du code ne permet toujours pas d'attribuer à chacun des participants un droit distinct sur l'ensemble réalisé. Enfin, les droits s'exercent sur une œuvre considérée comme achevée. L'auteur conserve l'exclusivité sur la totalité des droits (« tous droits réservés »), interdisant notamment toute modification de l'œuvre par un tiers³¹.

Les musiques et les danses dont il est question dans ce numéro ne se laissent pas enfermer dans ces catégories. Les unes suscitent une forte ambivalence entre patrimoine collectif et création individuelle (Djebbari), quand d'autres brouillent les frontières entre compositeurs, producteurs et arrangeurs d'une même pièce (Paulhiac). La question de la clôture de l'œuvre se pose également pour les pièces qui font l'objet de transformations

successives. Au Mali, Olivier observe ainsi que la première version d'une louange *maduhu* peut, de ce fait, être difficilement appréhendée comme plus « originale » que les suivantes. Son statut devient celui d'une simple « version initiale », sur laquelle s'appuiera la première version « transformée », mais pas nécessairement les suivantes. On se trouve là en présence d'une chaîne musicale qui se ramifie à mesure des transformations effectuées. L'individu qui compose cette version initiale exerce certes une autorité différente de ceux qui, par la suite, la transforment, dans la mesure où il est le seul à endosser la paternité de la pièce alors que les autres prennent le statut de « transformateurs ». Mais une telle version initiale a une durée de vie limitée : elle disparaît au terme de quelques générations, laissant place à une version qui, bien que transformée, revêt le statut de version initiale par la nécessaire opération de l'oubli. L'origine d'une pièce n'est donc pas fixée avec précision dans le temps, mais de manière relative, se déplaçant par tranche de quelques générations. Il en est de même de sa paternité, qui finira par être attribuée au plus ancien musicien connu, qu'il soit « transformateur » ou compositeur.

Un autre constat doit ici être fait. Il s'agit de la « propriété intellectuelle », telle qu'elle est posée par les législations nationales, et qui associe deux types d'autorité : la *propriété* et la *paternité*³², laquelle a fort peu d'existence propre, mis à part lorsque l'œuvre tombe dans le domaine public. Or sur les différents terrains investigués, on observe des relations différentes vis-à-vis de ces deux types d'autorité. Il nous a donc semblé important de les dissocier, afin de mieux comprendre quels peuvent

être leurs points d'articulation, de concordance ou de divergence. De la même manière, il est apparu que la notion de *bien commun* n'implique pas nécessairement l'absence de paternité – une production qui serait en quelque sorte anonyme –, ni même la propriété collective sur ce bien. À travers la biographie d'une louange *maduhu*, Olivier montre ainsi de quelle manière son poète et compositeur en autorise graduellement la représentation, la modification, la reproduction et la diffusion à quiconque. Au terme de ce parcours, la louange devient une « chose publique » au sens juridique du terme, sans que son attribution ne soit pour autant remise en cause³³. Dans un tout autre contexte, celui de la musique techno et des *free party*, on observe un processus très proche, où le compositeur « se désapproprie sciemment et par essence de sa production, destinée à être mixée, recomposée en live et de manière improvisée par d'autres. Il offre à la communauté des DJ, des sound-systems et des teuffeurs pour de nombreuses relectures et recompositions dont il abandonne toute maîtrise » (Kosmicki, 2010 : 110³⁴). Djebbari propose pour sa part de décrire les différentes formes d'autorité exercées par les artistes de Ballet au Mali, en utilisant plutôt les notions de « dépôt » et de « dépositaire » – par ailleurs empruntées au droit patrimonial étendu sous une forme particulière au patrimoine national et/ou de l'humanité – qui permettent de penser le caractère passager d'une propriété. Elle montre en effet que les artistes de Ballet ne sont pas censés maîtriser ou conserver pour eux indéfiniment ce qu'ils créent, leur logique reposant plutôt sur l'idée « de transmettre ou de se

faire prendre, c'est-à-dire abandonner la maîtrise de ce que l'on crée ». L'économie du vol qu'analyse Djebbari va donc à l'encontre du caractère inaliénable des œuvres prôné par les législations nationales pour privilégier au contraire la circulation et la modification des matériaux, attribués à des individus dont le statut d'auteur est pensé comme un « état provisoire ». À l'inverse, les pratiques de vol décrites par Paulhiac dans le milieu de la *champeta* colombienne visent à assurer aux producteurs une *exclusivité* sur les pièces dérobées (elles-mêmes dénommées *exclusivos*). Celles-ci sont alors rendues anonymes, de manière à ce que toute mémoire leur soit effacée³⁵. Il s'agit là d'un procédé de *déclassement* de la musique, qui devient un simple son, une « matière » (During, 2002 : 100³⁶) pouvant être manipulée à l'envie par les voleurs, lesquels apposent ensuite leur signature, sous la forme de messages enregistrés, ce qui leur permet d'affirmer et de protéger leur propriété pleine et entière sur la pièce³⁷.

On notera ici que les principes de libre représentation, reproduction et transformation d'une pièce décrits sont remis en question dès lors que leurs « conditions d'utilisation³⁸ » changent. C'est précisément ce qui s'est produit lorsqu'une première K7 de louanges *maduhu* de Djenné a été commercialisée avec l'hologramme du Bureau Malien des Droits d'Auteur (Olivier), ou bien lorsque des créations chorégraphiques ont concouru au sein de la nouvelle Biennale Artistique et Culturelle du Mali organisée par l'État malien (Djebbari). On observe alors une tension entre les usages locaux de l'autorité et les principes de la « propriété intellectuelle » défendus par les législations

nationales, tension qui peut se résoudre par un ajustement mutuel (Olivier) ou bien perdurer et conduire à une situation de concurrence entre les deux régimes (Djebbari). Dans ce dernier cas, il est fréquent que les pratiques situées hors de la légalité soient considérées comme « pirates » et sanctionnées. Mais encore faut-il que les États aient les moyens et/ou la volonté politique de faire respecter leurs lois en la matière. Djebbari fait remarquer à ce propos que les pièces de ballet maliens créées à l'occasion de la Biennale sont en réalité réappropriées par les acteurs locaux pour se fondre au répertoire des troupes de danse, « sans que la direction de la Biennale ne puisse réellement l'empêcher³⁹ ».

« Les voies souterraines de la mondialisation culturelle⁴⁰ »

D'un point de vue technologique, on associe communément le développement du piratage à la démocratisation du numérique et à la dématérialisation des supports. En témoigne le fort intérêt médiatique vis-à-vis des législations répressives (Hadopi, Sinda) récemment mises en place pour tenter de contrer ce phénomène et sauvegarder du même coup le monopole économique des grandes entreprises de l'audiovisuel⁴¹. Paulhiac rappelle pourtant ici que le développement de la K7 analogique au début des années 1990 en Colombie avait déjà permis au public de copier et de partager sans limite la musique. C'est du reste pourquoi la K7 n'avait pas été envisagée comme support commercial par les producteurs de *champeta* qui passeront directement du disque vinyle au CD,

moins facilement reproductible. Préfigurant en quelque sorte ce qu'il allait se produire à plus grande échelle avec l'arrivée du numérique, ces producteurs avaient choisi d'intégrer l'économie de la K7 au marché événementiel, en faisant de ce support un outil publicitaire, destiné pour l'essentiel à lancer un artiste débutant ou à stimuler les ventes de billetterie de spectacle⁴². De ce point de vue, l'arrivée du numérique n'a fait que confirmer ce choix, de sorte qu'aujourd'hui le mode de financement de la *champeta* colombienne se fonde sur des services événementiels bien plus que sur des produits. Le cas des vidéo-concerts est particulièrement intéressant. Diffusés sur VCD ou mis en accès libre sur Internet (YouTube et autres sites spécialisés), ils servent de publicité pour les concerts à venir, tout en étant eux-mêmes financés par la publicité. Paulhiac explique ici comment les producteurs de vidéo-concerts ont mis au point un système de logotypes qui surgissent à l'écran les uns après les autres, permettant d'identifier les différents acteurs (musicien, propriétaire des *picos*, producteur, etc.) et sources de financement (bars, restaurants, etc.). Ce procédé s'apparente assez bien au « placement de produits » pratiqué dans l'industrie du cinéma depuis un siècle, procédé qui permet aujourd'hui de financer 5 à 10 % du budget total d'un film⁴³. De même que l'Aston Martin et la vodka Martini ont contribué à la fortune des James Bond, les bars et les restaurants de Carthagène assurent celle de la *champeta*!

Au Mali, où la musique continue à être largement diffusée sur des K7 analogiques alors que la production est numérisée, il existe deux sortes de pratiques : le « piratage », qui renvoie à des réseaux

internationaux de production de K7 pirates⁴⁴, et le « repiquage », effectué localement par les vendeurs de rue ou les boutiquiers qui dupliquent à la demande des K7, originales ou piratées, sur des supports vierges. Le timbre hologramme du Bureau Malien des Droits d'Auteur (BUMDA), censé assurer la légalité de la K7, est d'ailleurs souvent lui-même piraté. Mais dans tous les cas, il marque moins le statut d'auteur que l'appartenance au milieu professionnel de la musique, garantissant ainsi que les performances des musiciens seront rémunérées à leur juste valeur (Olivier). Il s'agit là d'un *détournement* de la notion de « droits d'auteur », procédé parfaitement adapté à une économie locale où le piratage est généralisé et où, de ce fait, les musiciens utilisent les K7 et autres supports (essentiellement VCD) comme « cartes de visite » afin d'être invités, et justement rémunérés, dans les cérémonies, les fêtes familiales et les concerts. Aujourd'hui, les clés USB et les cartes mémoire MP3 remplacent peu à peu les K7 sur les étals des vendeurs; elles font office de « master » et sont dupliquées, à la demande, sur des K7 analogiques vierges. Quant aux vidéo-concerts et aux vidéo-clips, qui sortent pour l'essentiel directement sur Internet, ils sont téléchargés et partagés sans limite à partir des Smartphones. On se trouve là dans une situation d'« hyper-reproductibilité » (Stiegler, 1989) qui pose à nouveaux frais la question de l'« original » et de la « copie », en termes de valeurs, de qualité du « son » ou d'attachement au contenu⁴⁵.

Au delà de la situation colombienne ou malienne, force est de constater que la mise en place d'une économie de services fondée sur la rémunération

des performances événementielles plutôt qu'un système de « droits d'auteur » s'intègre mieux aux économies locales largement informelles, voire souterraines, qui échappent au contrôle des législations étatiques et/ou des grandes industries de l'audiovisuel. C'est ce qu'observe Ronaldo Lemos (2008, cité par Paulhiac) pour le *kaduro* angolais, la *tecnobrega* et le *funk carioca* brésiliens, le *kwaito* d'Afrique du Sud, la *cumbia villera* d'Argentine, le *bubblin* de Suriname, ou le *coupé décalé* ivoirien. D'un autre côté, ces pays, désormais qualifiés d'« émergents », sont très rapidement passés à Internet et au haut-débit⁴⁶. Le Mali a ainsi été le premier pays ouest-africain à bénéficier de la technologie 3G+, implantée dès 2010 par l'opérateur Orange, ce qui a fait exploser la vente des Smartphones et des forfaits mobiles prépayés pour Internet⁴⁷. Dans ces pays, où un petit nombre seulement d'individus possède un ordinateur portable et où le fonctionnement des lignes fixes est coûteux et guère satisfaisant, on observe en effet une forte démocratisation du Smartphone⁴⁸ et de ses services, qu'il s'agisse du transfert d'argent ou du téléchargement de musique, au point où les industries globalisées de l'audiovisuel commencent à s'y implanter. Le Digital Music Report 2014 de La Fédération Internationale de l'Industrie Phonographique (IFPI) précise que : « Africa already had a domestic digital music business, partnered with leading regional and national telco operators. These include MTN Nigeria, with 17 million subscribers, and Safaricom, with 10 million subscribers, have helped build a sizeable ringback tone market. International record companies are establishing strong local direct relationships

with local partners — telcos, aggregators, local services, publishing societies and independent labels. » Des services d'écoute de musique en streaming comme Deezer, iTunes, Simfy et YouTube fonctionnent déjà dans un grand nombre de ces pays⁴⁹ et de nouveaux venus, comme The Kleek⁵⁰, y font leur entrée. Adaptés à la situation économique locale, où les revenus sont faibles et instables et où une faible minorité de personnes dispose d'un compte en banque et moins encore d'une carte de crédit, ces services sont disponibles à partir de cartes prépayées. Mais malgré un très fort développement de la musique numérique en Afrique et en Amérique latine entre 2010 et 2013, le téléchargement payant est loin de faire l'unanimité, surtout pour les musiques locales qui sont diffusées gratuitement sur YouTube, les sites spécialisés, ou les pages Facebook personnelles des musiciens⁵¹, alors qu'elles sont (encore) largement absentes de l'offre des services de streaming. Les enquêtes sur ces nouvelles économies de la musique ne font que commencer...

À l'heure où le numérique fait émerger de nouveaux modes d'écriture, d'écoute, d'échange, de circulation et de stockage des données, mais aussi de nouvelles formes d'autorité, d'économies et de types de relation au temps et au monde, ce numéro interroge les notions de création musicale et chorégraphique en contexte de globalisation. À travers une série d'études de cas qui dépassent les distinctions Nord/Sud, écrit/oral, populaire/savant, religieux/profane, on saisit mieux comment ces pratiques participent d'un même *régime*

de création qui, tantôt intègre, tantôt met en tension deux logiques : l'une du renouvellement, l'autre de l'innovation. De même, les musiques et les danses étudiées ici remettent en question l'opposition classique entre création individuelle et création collective, pour aboutir à une « création distribuée », notion issue des concepteurs de logiciels libres et reprises par les artistes de NetArt, qui rend bien compte de ce que l'on a pu observer sur nos différents terrains. Dès lors, on se trouve là en présence de figures intermédiaires de l'autorité qui articulent, sans pour autant les hiérarchiser, individualité et collectif situés tous deux dans le temps (filiations ou ruptures) et l'espace (circulations).

Dans ce travail de composition et de recomposition permanentes, la question est moins de savoir si l'on a affaire à un auteur – catégorie qui relève d'une histoire occidentale propre –, que de questionner les pratiques en termes de *régime d'autorité*. Au-delà des seuls aspects techniques concernant les différentes formes de droit ou de maîtrise exercés par des individus sur leurs œuvres, l'intérêt de cette approche est de montrer que, dans de multiples régions du monde, des solutions alternatives aux « droits d'auteur », certaines anciennes, d'autres plus récentes, ont été mises en place et s'inscrivent désormais dans ces nouvelles économies de services suscitées par la démocratisation du numérique. Plus encore, les questions abordées dans ce numéro de *Volume!* témoignent de ce que la propriété intellectuelle est devenue désormais un véritable « enjeu politique, économique et culturel, une source de conflits et de négociations entre États, multinationales et

organisations non gouvernementales, au même titre que des ressources telles que le pétrole ou l'eau » (Dulong de Rosnay & Le Crosnier, 2013 : 28). À lire le rapport de l'IFPI 2014, on comprend sans peine les enjeux colossaux que génère cette nouvelle économie de la musique dans les pays du Sud. Pour autant, il ne faudrait pas s'imaginer

que les situations locales soient uniformes, tant du point de vue de l'accès au haut-débit, ou de l'usage des outils technologiques, que des esthétiques et des imaginaires produits. Et c'est précisément ce que créent ces tensions et ces ajustements entre le local et le global que les auteurs de ce numéro ont cherché au final à caractériser.

Bibliographie

- AMSELLE Jean-Loup (1990), *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris, Payot.
- (2008), « Retour sur "l'invention de la tradition" », *L'Homme*, 185-186, p. 187-194.
- AUBERT Laurent (2001), *La musique de l'Autre*, Genève, Georg Éditeur.
- BARTHES Roland (1968), « La Mort de l'auteur », *Manteia*, 5, p. 12-17.
- BRAILOIU Constantin (1959), « Réflexions sur la création musicale collective », *Diogène*, 25, p. 83-93.
- BRUNN Alain (2001), *L'auteur*, Paris, Flammarion.
- CAPITANT Sylvie & FRÈRE Marie-Soleil (eds.) (2011), « Les Afriques médiatiques », *Afrique contemporaine*, 240.
- CHARTIER Roger (2005), « La parole ailée et sacrée », in C. Calame & R. Chartier, *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*, Paris, Jérôme Million, p. 69-76.
- CHEN Shun-ling (2011), « Collaborative Authorship: From Folklore to the Wikiborg », *Journal of Law, Technology & Policy*, 1, p. 131-167.
- CHÉNEAU-LOQUAY Annie (2010), « L'Afrique au seuil de la révolution des télécommunications. Les grande tendances de la diffusion des TIC », *Afrique contemporaine*, 234, p. 93-112.
- COMPAGNON Antoine (ed.) (2008), *De l'autorité. Colloque annuel du Collège de France*, Paris, Odile Jacob.
- COOK Nicholas (2006), *Musique, une très brève introduction*, Paris, Allia.
- DA LAGE Émilie & DEBRUYNE François (2011), « Les formes de la mobilisation contre le piratage au Mali : quand les artistes de la diaspora expérimentent leurs tactiques locales », in Tristan Mattelart (ed.), *Piratages audiovisuels. Les voies souterraines de la mondialisation culturelle*, Bruxelles, De Boeck, p. 183-198.
- DE BRUIJN Mirjam, NYAMNJOH Francis & BRINKMAN Inge (2009), *Mobile phones: The New Talking Drum of Everyday Africa*, Leiden, Langaal Africa Studies Center.
- DONIN Nicolas (2010), « Quand l'étude génétique est contemporaine du processus de création : nouveaux objets, nouveaux problèmes », *Genesis*, 31, p. 13-36.
- (2012), « Vers une musicologie des processus créateurs », *Revue de musicologie*, 98/1, p. 5-14.
- DONIN Nicolas & STIEGLER Bernard (eds.) (2004), « Révolutions industrielles de la musique », *Cahiers de médiologie*, 18.
- DULONG DE ROSNAY Mélanie & LE CROSNIER Hervé (2013), *Propriété intellectuelle. Géopolitique et mondialisation*, Paris, CNRS Éditions.
- DURING Élie (2002), « Appropriations. Mort de l'auteur dans les musiques électroniques », in C. Van Assche, *Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, p. 93-105.

- EDELMAN Bernard & HEINICH Nathalie (2002), *L'art en conflits. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Paris, La Découverte.
- ERLMANN Veit (1993), « The Politics and Aesthetics of Transnational Musics », *The World of Music*, 35/2, p. 3-15.
- FOUCAULT Michel (1969) « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 3, repris dans (1994), *Dits et écrits. 1954-1969*, t. 1, Paris, Gallimard.
- HARKINS Paul (2012), « La transmission perdue et retrouvée. Le sampler comme outils de composition et de décontextualisation de l'enregistrement », *Réseaux*, 172, p. 92-118.
- HEINICH Nathalie (2014), *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard.
- HEINICH Nathalie & SCHAEFFER Jean-Marie (2004), *Art, Création, Fiction. Entre sociologie et philosophie*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon.
- HOLDER Gilles (ed.) (2009), *L'islam : nouvel espace public en Afrique*, Paris, Karthala.
- (2013), « Un pays musulman en quête d'État-nation », in P. Gonin, N. Kotlok & M.-A. Pérouse de Montclos, *La tragédie malienne, Paris, Vendémiaire*, p. 135-160 + notes p. 309-315.
- HOLDER Gilles & SOW Moussa (eds.) (2014), *L'Afrique des laïcités. État, religion et pouvoirs au sud du Sahara*, Alger, Editions Tombouctou/IRD.
- KOSMICKI Guillaume (2010), « Musique techno, mix, sample. Un défi à la notion de propriété », *Gradhiva*, 12, p. 99-115.
- LARKIN Brian (2002), « Bandiri Music, Globalization, and Urban Experience in Nigeria », *Cahiers d'Études africaines*, 168, p. 739-762.
- LATOUR Bruno (2001), *L'Espoir de Pandore. Pour une version réaliste de l'activité scientifique*, Paris, La Découverte.
- LE GUERN Philippe (2012), « Irréversible? Musique et technologies en régime numérique », *Réseaux*, 172, « Musique et technologies du numérique », p. 29-64.
- LECLERC Gérard (1996), *Histoire de l'autorité : l'assignation des énoncés culturels et la généalogie de la croyance*, Paris, PUF.
- (1998) *Le sceau de l'œuvre*, Paris, Seuil.
- LEHU Jean-Marc (2006), *La publicité est dans le film. Placement de produits et stratégie de marque*, Paris, Éditions de l'Organisation.
- LÉVI-STRAUSS Claude (1962), *La pensée sauvage*, Paris, Plon.
- MALLET Julien (2002), « "World Music". Une question d'ethnomusicologie? », *Cahiers d'Études africaines*, 168, p. 831-852.
- MARTIN Denis-Constant & AROM Simha (2006), « Combiner les sons pour réinventer le monde. La World Music, sociologie et analyse musicale », *L'Homme*, 177-178, p. 155-178.
- MARY André (1999), *Le défi du syncrétisme. Le travail symbolique de la religion d'Éboga (Gabon)*, Paris, Éditions de l'EHESS.
- MATTELART Tristan (ed.) (2011), *Piratages audiovisuels. Les voies souterraines de la mondialisation culturelle*, Bruxelles, De Boeck.

Composer avec le monde

- MORTIER Roland (1982), *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz.
- OLIVIER Emmanuelle (2012), « Ethnomusicologie, création musicale et globalisation », in E. Olivier (ed.), *Musiques au monde. La tradition au prisme de la création*, Sampzon, Delatour.
- RANCIÈRE Jacques (2002), « La métamorphose des muses », in C. Van Assche, *Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, p. 25-35.
- SCHAEFFER Jean-Marie (1997), « Originalité et expression de soi. Éléments pour une généalogie de la figure moderne de l'artiste », *Communications*, 64, p. 89-115.
- SHUSTERMAN Richard (1992), *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit.
- STIEGLER Bernard (1989), « Six thèses sur l'artifice techno-logique et l'effondrement du temps », *Semiotica*, 77, p. 339-362.
- VAN ASSCHE Christine (2002), « Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons », in C. Van Assche, *Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, p. 13-23.
- WHITE Bob W. (2002), « Réflexions sur un hymne continental », *Cahiers d'Études africaines*, 168, p. 633-644.
- (2008), *Rumba Rules. The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaire*, Durham & Londres, Duke University Press.

Notes

1. Composer, d'apr. *poser*, du lat. class. *componere* (composé de *cum* et *ponere* « placer ») littéralement « poser ensemble, placer ensemble » d'où « faire un tout à l'aide d'éléments, écrire (un ouvrage) » et « accorder, mettre en ordre, régler un différend, convenir de quelque chose » (Centre National de Ressources Littéraires et Lexicales : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/composer> [Consultation : 20 juillet 2013]).
2. Cf. notamment Heinich & Schaeffer, 2004.
3. Jean-Marie Schaeffer rappelle que la « tension artistique entre modèles à imiter et singularisation individuelle existe à toute époque [...]». Contrairement à une idée répandue, le principe de l'imitation de l'antiquité, qui a joué un si grand rôle du ^{xiv} au ^{xviii} siècle, est fondé sur la même tension : les modèles antiques étaient des modèles d'excellence censés stimuler l'ambition des artistes « modernes » ; ceux-ci devaient se mesurer aux œuvres-modèles plutôt que les reproduire servilement » (Heinich & Schaeffer, 2004 : 75).
4. Mais héritée de la Renaissance (cf. notamment Brunn, 2001 ; Mortier, 1982 ; Schaeffer, 1997).
5. Voir notamment Cook, 2006 : 32-33. L'auteur fait également remarquer qu'à la même époque se constituent les grandes collections publiques d'objets d'arts ou d'ethnographie qui visent à « réunir les meilleures œuvres de tous les temps et du monde entier » (*ibid.* : 37) à l'adresse du public. Les objets réunis étaient séparés du contexte de leur production et de leur usage pour être érigés en objets autonomes selon des critères de beauté intrinsèque, unique et universelle. L'idée d'une histoire universelle de la musique et d'un « répertoire canon » de pièces du passé que l'on continue de jouer a ainsi vu le jour, tout comme la catégorie de « musique classique » pour désigner cet ensemble de pièces canoniques relevant d'une histoire dite universelle.
6. Voir notamment Shusterman (1992).
7. Si tant est qu'elle ait été valide partout en Occident jusque là. Dans un article intitulé « Le travail à l'œuvre. Enquête sur l'autorité contingente du créateur dans l'art lyrique » (2010), Pierre-Michel Menger analyse très finement le travail de composition et de recomposition des opéras lyriques au ^{xix} siècle, en montrant comment une même œuvre pouvait prendre des formes très différentes, sans même en référer à son auteur, en fonction des interprètes, des lieux de représentation, du public, etc., au sein d'une économie où les éditeurs n'avaient pas encore de monopole sur l'exploitation des partitions musicales.
8. Bernard Edelman et Nathalie Heinich expliquent qu'avec Duchamp et ses *ready-made*, « le lien « sacré » entre l'auteur et l'œuvre était donc doublement subverti : l'auteur n'était plus un « créateur », puisqu'il s'envisageait comme un « dispositif », et l'œuvre n'exprimait plus sa « personnalité », puisqu'elle était un objet simplement choisi par lui » (2002 : 198).
9. On pense bien évidemment aux textes de Roland Barthes sur « La mort de l'auteur » (1968) et de Michel Foucault « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969) qui ont suscité de très nombreux travaux sur la question de l'auteur et de l'auctorialité.
10. La « créativité » de ces sociétés exotiques s'oppose en l'occurrence à la « création », largement réservée aux sociétés occidentales. Il s'agissait là d'un jeu d'opposition entre la création, considérée comme véhicule de l'*invention* et la créativité vue comme une simple *variation* de matériaux préexistants ; pour une analyse ethnomusicologique, voir notamment Brailoiu (1959).
11. Sur la notion de « bricolage », voir Lévi-Strauss (1962). Pour une histoire critique de la notion de création en ethnomusicologie, et notamment sur la différence de traitement exercée entre sociétés « de tradition orale » et « civilisations » de l'écrit, voir Olivier (2012 : 7-11).

12. Le terme *autorité* est préféré à celui, communément employé en littérature, d'*auctorialité*, car il préjuge moins de ce qu'exerce un individu sur sa production. En outre, la notion d'*auteur* a une histoire occidentale propre, que ne partagent pas nécessairement tous les compositeurs et les chorégraphes étudiés dans ce numéro. Sur la notion d'autorité, voir notamment Compagnon (2008), Leclerc (1996, 1998) ou encore Sennet (1980).
13. Voir ici Brailoiu, *op. cit.*
14. Ces textes sont issus pour une part du projet ANR GLOBAMUS « Création musicale, circulation et marché d'identités en contexte global » (2009-2013) coordonné par Emmanuelle Olivier. En musicologie, les travaux de l'ANR MuTec « Musicologie des techniques de composition contemporaines » (2009-2011), coordonnée par Nicolas Donin, parviennent à des résultats convergents, mais à partir de l'analyse de musiques occidentales savantes contemporaines. La convergence de ces résultats ont conduit Donin et Olivier à élaborer et coordonner un projet intitulé « Musiques savantes et populaires contemporaines : fabrique des œuvres et régimes d'autorité », dans le cadre du LabEx Création – Arts – Patrimoines (2012-2013). Il s'agissait d'interroger la relation entre invention et reprise dans les processus contemporains de création musicale, à partir de répertoires aussi bien populaires que savants, du Nord que du Sud. L'objectif de ce projet visait à développer des outils méthodologiques et théoriques communs afin d'être en mesure de proposer une analyse pragmatique des processus créatifs, en rejetant l'idée encore communément partagée qu'il existerait d'un côté une création pure et un compositeur tout puissant pour la musique savante européenne, et de l'autre un recyclage et l'absence d'auteur-compositeur pour les musiques populaires et extra-européennes.
15. Voir Donin (2010, 2012).
16. Même si certains stéréotypes sur les musiques non-occidentales demeurent. Stokes en mentionne ici quelques uns à propos de l'Afrique, dont les pratiques impliqueraient nécessairement la « fluidité », la « flexibilité » et la « liquidité ».
17. La pratique du vol se retrouve également à d'autres époques, sous d'autres latitudes et pour d'autres pratiques artistiques, comme le montre Roger Chartier pour qui, au XVI^e et XVII^e siècles, voire dans l'antiquité grecque, « nombreuses [...] sont les attestations de vols textuels à partir d'une transcription d'une œuvre entendue. Le cas est fréquent au théâtre et permet de vendre les pièces aux libraires éditeurs avant que la troupe ou le dramaturge puisse le faire. En Castille, Lope de Vega et Calderón de la Barca se plaignent amèrement des larcins textuels de ceux qui mémorisent les "*comedias*", ajoutent leurs propres vers à ceux dont ils se souviennent et font publier des versions fort corrompues des œuvres qu'ils ont dérobées. En Angleterre, la pratique peut s'appuyer sur le recours à l'une ou l'autre de la dizaine de méthodes d'écriture rapide publiées entre 1588 et 1626. Thomas Heywood mentionne les deux techniques des pirates, la mise en mémoire et l'écriture abrégée, lorsqu'il déplore que certaines de ses pièces aient été "*copied onely by the eare*" et que d'autres l'aient été "*by Stenography*". [...] En France, Molière, lui aussi, est victime des voleurs de comédies qui donnent aux libraires des textes fautifs, produits d'une reconstitution mémorielle » (Chartier, 2005 : 70).
18. Même si l'on sait bien que leur durée ne dépasse pas quelques générations. Lire à ce propos Olivier (2012 : 109).
19. Voir notamment Brian Larkin (2002) sur la musique populaire islamique *bandiri* du Nigeria, directement issue des musiques de films de Bollywood.
20. Sur le passage au numérique et les transformations qu'il apporte dans le champ musical, voir le numéro 172 de la revue *Réseaux* consacré à « Musique et technologies numériques » sous la direction de Philippe Le Guern.
21. Voir notamment les travaux d'Annie Chéneau-Loquay (2010) pour l'Afrique de l'ouest, mais aussi le numéro

- de la revue *Afrique contemporaine* (2011) coordonné par Sylvie Capitant et Marie-Soleil Frère, qui s'intitule « Les Afriques médiatiques ».
22. Sur l'usage du Smartphone en Afrique, lire par exemple Chéneau-Loquay (*op. cit.*) et De Bruijn *et al.* (2009).
 23. Ces notions renvoient plutôt à un exotisme qui prétend à l'authenticité et qui s'enracine dans une construction purement esthétique de l'altérité; voir Aubert (2001), Erlmann (1993), Mallet (2002), ou encore Martin et Arom (2006).
 24. Pour une analyse critique de la notion d'hybridité comme « produit marketing » de la *world music*, lire White (2002).
 25. Sur le vaste mouvement contemporain de réislamisation des sociétés ouest-africaines, voir Holder (2009, 2013); Holder & Sow (2014).
 26. Voir à ce sujet Heinich (2014).
 27. On pense par exemple à Youssou N'dour ou à Ali Farka Touré.
 28. À ce propos, il est intéressant de constater que de nombreux artistes conçoivent leur activité créatrice comme une « recherche ». En Afrique de l'ouest, la recherche en musique ou en danse est plutôt comprise comme enquête, exploration de pratiques traditionnelles anciennes ou en désuétude qui seront enregistrées puis archivées sur supports numériques, pour constituer des banques de données sonores et audiovisuelles dans lesquelles musiciens et danseurs puiseront à l'envie (Andrieu, Djebbari). Fourmentraux observe pour sa part que les artistes français sont de plus en plus diplômés des universités ou des écoles d'art, les conduisant à intégrer des aspects de recherche fondamentale au sein de leur travail créateur.
 29. <http://artlibre.org>.
 30. « Droits d'auteur » dont ont hérité un grand nombre de pays africains issus de la colonisation française.
 31. Il est intéressant de noter que la SACEM a lancé une expérience pilote avec les Licences Creative Commons : « L'expérience pilote Sacem – Creative Commons vise à permettre aux créateurs membres de la Sacem de développer la promotion de leurs œuvres en ayant recours, tout en confiant la gestion de leur œuvre à la Sacem, aux Licences Creative Commons option Non-Commerciale (NC). [...] L'expérience pilote lancée le 1^{er} janvier 2012 pour une période de 18 mois a été prolongée jusqu'au 30 juin 2015 » (site <http://www.sacem.fr/cms/lang/fr/home/createurs-editeurs/creative-commons/experience-pilote-sacem-creative-commons>).
 32. Article L111-1 du code français de la propriété intellectuelle sur la nature du droit d'auteur : « 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. Ce droit comporte des attributs d'ordre intellectuel et moral ainsi que des attributs d'ordre patrimonial, qui sont déterminés par les livres Ier et III du présent code. »
 33. On remarque que les principes d'autorité en vigueur à Djenné, au Mali, correspondent à ceux de la licence libre copyleft CC-BY-SA, qui consiste en une libre utilisation de l'œuvre, à condition de l'attribuer à l'auteur en citant son nom (voir <http://www.creativecommons.org>). Il est intéressant de retrouver les mêmes correspondances dans la musique des Pangcah de Taiwan (Chen, 2011).
 34. Dans la mesure où « les morceaux produits par la culture *free party* ne sont donc pas une fin en soi, puisque destinés à servir de base à l'élaboration d'une musique créée a posteriori et en public » (Kosmicki, *ibid.* : 110), ils posent également la question, évoquée ici plus haut, de la « clôture de l'œuvre ». De manière plus générale, le fonctionnement de la musique techno comporte de nombreuses similitudes avec les pratiques étudiées dans ce numéro : procédés d'appropriation de sources diverses et de recompositions successives, remise en question des hiérarchies auctoriales du « droit d'auteur », etc. (*cf.* notamment Harkins, 2012; Kosmicki, 2010).
 35. Ce procédé d'effacement des sources fait penser aux compétitions entre DJ qui enlèvent les étiquettes des

- disques vinyles pour que leurs concurrents ne puissent pas identifier les pistes qu'ils utilisent et qui sont susceptibles de les faire gagner.
36. « Si le Dj n'opère pas l'œuvre, à plus forte raison, il ne la lit pas comme un texte. Il traverse des milliers d'œuvres à la fois pour y puiser sa matière. » (During, 2002 : 100)
 37. Bob White (2008) observe des pratiques similaires en République Démocratique du Congo.
 38. Je reprends ici la terminologie du Copyleft : « Le contributeur apportant une modification (correction, ajout, réutilisation, etc.) est contraint de redistribuer ses propres contributions avec les mêmes conditions d'utilisation que l'original. Autrement dit, les créations réalisées à partir d'éléments sous *copyleft* héritent de facto ce *copyleft* » (<http://fr.wikipedia.org/wiki/Copyleft>).
 39. Au début des années 2000, un mouvement de contestation des musiciens maliens, à la tête duquel se trouvait la chanteuse Rokia Traoré, avait tenté d'alerter l'opinion publique et le gouvernement maliens sur les méfaits du piratage, mais sans pouvoir aboutir à des résultats concrets (Da Lage & Debruyne, 2011).
 40. Mattelart (2011).
 41. La loi Hadopi a été récemment réévaluée par la mission Lescure. Le travail de cette mission a abouti à un Rapport, *Contribution aux politiques culturelles à l'ère numérique*, remis à la Ministre de la Culture en mai 2013. Voir <http://www.culture-acte2.fr>
 42. On retrouve ce procédé de distribution promotionnelle, mais à une autre échelle, dans le milieu de la musique électronique et du hip hop avec les disques vinyles en *White Label*.
 43. Voir l'ouvrage de Jean-Marc Lehu (2006) entièrement consacré à ce procédé de financement de l'industrie cinématographique (films, téléfilms mais aussi vidéo-clips).
 44. Ces K7 piratées proviennent des pays du Golfe (essentiellement Émirats Arabes Unis) et de Chine.
 45. Pour Philippe Le Guern, « la perte de valeur de l'original face à la copie, du moins au sens où la copie est généralement identique à l'original, est la condition de possibilité d'un nouveau type de rapport à la culture qu'on peut qualifier de viral parce que le contenu est par essence disséminable » (2012 : 46). Sur ces deux notions, voir également Rancière (2002).
 46. Selon le rapport 2014 de l'IFPI, le haut débit en Afrique serait passé de 2 % en 2010 à 11 % en 2013.
 47. Ces forfaits permettent en outre de développer une petite économie locale de distribution et de vente. Pour le Mali, voir le site <http://www.orangemali.com>
 48. Ce qui s'explique également par le faible prix des Smartphones, dont un grand nombre est fabriqué en Chine.
 49. Cf. Digital Music Report 2014 de l'IFPI (<http://www.ifpi.org/digital-music-report.php>).
 50. Financé par Universal Music et Samsung, avec une licence Sony Music. Cette nouvelle application, lancée en mars 2014, est spécifique à l'Afrique. Elle est uniquement destinée aux Smartphones Samsung, et entièrement gratuite.
 51. En Afrique de l'ouest, Orange propose même un accès spécifique à Facebook sans connexion internet pour un prix minime (1 000 FCFA soit 1,5 €/mois pour un accès illimité).