Gradhiva

12 (2010)
La musique n'a pas d'auteur

Christine Guillebaud, Victor A. Stoichita et Julien Mallet

La musique n'a pas d'auteur

Ethnographies du copyright

Avertissement
Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.
Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.
Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique
Christine Guillebaud, Victor A. Stoichita et Julien Mallet, « La musique n'a pas d'auteur », *Gradhiva* [En ligne], 12 | 2010, mis en ligne le 24 novembre 2010, consulté le 01 janvier 2014. URL : http://gradhiva.revues.org/1929

Éditeur : Musée du quai Branly
http://gradhiva.revues.org
http://www.revues.org

Document accessible en ligne sur : http://gradhiva.revues.org/1929
Ce document est le fac-similé de l'édition papier.
© musée du quai Branly


78
ONLY

La musique n'a pas d'auteur

Ethnographies du copyright[1]

Christine Guillebaud
Victor A. Stoichita
Julien Mallet

Fig. 1 Cabines d'écoute individuelles dans un magasin londonien, 1955 © Hulton-Deutsch Collection/Corbis.

L'actualité médiatique donne parfois lieu à d'étranges recoupements. Depuis longtemps, les histoires de pirates font partie de la littérature et de l'imaginaire. Mais, en ce début de XXIe siècle, elles reviennent au devant de la scène, dans les discussions politiques et à la une des journaux. Certains pirates modernes ressemblent à leurs homologues d'antan. Opérant dans l'océan Indien, au large des côtes somaliennes, ils disposent d'embarcations rapides et puissamment armées. Leurs opérations navales correspondent bien à la définition juridique de la piraterie telle qu'elle est donnée par l'article 101 de la convention des Nations unies sur le droit de la mer[2].

Un autre « piratage » défraie aussi la chronique, mais il s'avère plus difficile à cerner. Il ne concerne plus des biens matériels, mais des films, des logiciels et des musiques sous forme numérique. Les pirates de ce type n'usent guère de violence physique, mais « craquent », à l'occasion, des protections informatiques. Le plus souvent, ils ne cherchent pas à s'approprier les contenus numériques, mais simplement à les copier afin de les partager ou les revendre à d'autres. Ils agissent à des fins privées, mais investissent parfois leur action de connotations politiques et idéologiques. Enfin, même si les pirates numériques sont plutôt sédentaires, ils opèrent dans un réseau de connexions informatiques qui recouvre l'ensemble de la planète et que l'imaginaire médiatique compare volontiers à une mer (avec ses « navigateurs », ses « surfeurs », etc.).

Comment le piratage en est-il venu à désigner des pratiques si différentes ? Sans prétendre épuiser la question, on peut indiquer une piste de réponse : qu'ils soient marins ou internautes, les « pirates » se confrontent, à titre indi-

1. Le terme copyright est utilisé ici dans un sens large et de manière synonyme à « droit d'auteur ». Nous ne considérons donc pas ces termes dans leur distinction historique et juridique.

2. Il s'agit, en ses termes, de « tout acte illicite de violence, de détention ou toute déprédation », mené « à des fins privées », en haute mer ou « dans un lieu ne relevant de la juridiction d'aucun État ». Texte complet sur http://www.un.org/french/law/los/unclos/closindx.html.

viduel, à des systèmes de droit international. Dans un cas, le droit naval, dans l'autre, le droit d'auteur. Ce dernier est toutefois une réalité nouvelle, dont le caractère « international » ne va justement pas de soi. Au-delà de son titre provocateur, c'est ce que montre ce numéro en questionnant les notions clés liées au droit d'auteur et à la création à partir d'analyses centrées sur la musique.

En acceptant de voir en elle, à la suite de John Blacking (1973), une capacité humaine partagée, la musique permet de comparer différentes attitudes à l'égard de la propriété intellectuelle. On voit comment certaines traditions considèrent les idées musicales comme appartenant au domaine public tandis que d'autres préfèrent les attribuer à des créateurs identifiables. La comparaison permet aussi de mettre en lumière les différents statuts économiques de ces idées, de leur gratuité totale à leur marchandisation la plus systématique. On voit en outre comment les pratiques modernes d'échange numérique sont ancrées dans des conceptions déjà anciennes, et fort variables au demeurant, des biens culturels et de la manière de les utiliser. Enfin, les conditions de création et d'appréciation de la musique se sont fondamentalement transformées ces vingt dernières années, ce qui place celle-ci au cœur des enjeux juridiques et politiques contemporains.

La première mutation est d'ordre technologique, et consiste en une série d'inventions permettant d'enregistrer et de reproduire les sons avec une fidélité et une simplicité de plus en plus grandes. Les cassettes audio, mais surtout les disques compacts et plus récemment le stockage informatique ont donné aux mélomanes ordinaires la possibilité de dupliquer et faire circuler à leur gré leurs musiques préférées. Le réseau Internet a permis d'amplifier ces échanges et de les rendre, au besoin, anonymes.

Parallèlement, une autre mutation entraîne l'élargissement considérable du marché des « musiques du monde ». Si, jadis, les musiques traditionnelles n'intéressaient qu'une poignée de connaisseurs, qui partaient les dénicher dans des bacs obscurs chez certains disquaires spécialisés, des rayons entiers leur sont désormais consacrés dans la plupart des magasins de musique. Elles occupent par ailleurs une place croissante dans les médias, et de grands festivals leur sont entièrement dédiés[3].

Ces deux évolutions concomitantes ont conduit à remettre en question les principes jusque-là communément admis du droit d'auteur et du copyright musical. Comment en effet réguler les pratiques engendrées par les nouvelles possibilités de reproduction et de diffusion des enregistrements ? Jusqu'où peut-on s'approprier la culture « des autres » ? À qui au juste appartiennent les « patrimoines immatériels » ? Au-delà de ces questions se profilent celles, plus générales, touchant aux mécanismes de la création : comment penser l'appartenance des idées musicales lorsque les pratiques des musiciens rendent manifestement caduque la notion d'« œuvre » et d'« auteur » ? Comment l'apparition et la circulation des idées en musique s'inscrit-elle plus largement dans le débat sur la propriété intellectuelle ? Celui-ci parcourt actuellement la plupart des disciplines artistiques, techniques et scientifiques.

L'anthropologie a un rôle central à jouer dans ces discussions, aussi bien pour illustrer la diversité des conceptions vernaculaires que pour mettre en lumière les enjeux convergents des systèmes de propriété et d'échange des idées. Ce sont ces questionnements particuliers, réunis autour de la musique, et cette réflexion d'ensemble que ce numéro tente d'amorcer.

3. L'appellation « musiques du monde » recouvre actuellement des productions particulièrement hétérogènes. Elles oscillent entre des enregistrements « de terrain » menés dans un souci ethnographique et les expériences artistiques les plus diverses. Pour ces dernières, les échanges s'effectuent à toutes les échelles, allant des influences régionales proches aux combinaisons géographiques et culturelles les plus improbables.

Musique et copyright : un accord parfait ?

Si le modèle du copyright et du droit d'auteur s'est imposé à l'échelle internationale, il est au départ une invention proprement occidentale. Il naît au XIXe siècle, dans le prolongement du copyright littéraire, et pose une distinction fondamentale entre l'auteur, l'œuvre et sa propriété. Ces notions ont été forgées de manière progressive, comme le montre Pierre-André Mangolte à partir de l'exemple nord-américain. Proposée en ouverture du numéro, son analyse rappelle le caractère historique et contextualisé des principes de la propriété intellectuelle. Elle met en lumière une évolution graduelle, qui transforma le droit initial de copie *(copy right)* en un ensemble juridique complexe, où les idées elles-mêmes peuvent acquérir une valeur marchande (cette dernière s'étendant désormais bien au-delà de leurs seules matérialisations). La spécificité de ce processus historique laisse présager les difficultés soulevées par l'extension des notions de copyright (au sens moderne) à d'autres cadres culturels, que confirment les études de cas rassemblées dans ce numéro. Celles-ci constituent des « ethnographies du copyright » au sens où chacune tente, à sa manière, de suivre au plus près les principes vernaculaires de la propriété des idées musicales. Elles détaillent pour cela des situations concrètes de jeu, des marchés conclus ou des mésententes, dans leurs spécificités culturelles mais aussi dans leur confrontation aux principes et pratiques, désormais mondialisés, de la propriété intellectuelle. En fin de compte, que ce soit en Inde, en Afrique, dans les communautés amérindiennes ou en Europe de l'Est, ces ethnographies du copyright s'avèrent, tout autant, celles d'une incompréhension car, au-delà du concept lui-même, ce sont les notions sur lesquelles repose la propriété intellectuelle – notamment l'« œuvre » et l'« auteur » – qui s'avèrent inopérantes.

Dans nos sociétés, l'innovation musicale est tenue en haute estime et fut longtemps empreinte d'un discours romantique. Le XIXe siècle a fait émerger la figure du créateur libre, valorisant l'individu qui, tout en puisant dans un matériau historiquement déterminé, est censé produire de l'« inédit » et de l'« inouï » (voir l'article d'Antoine Hennion dans ce numéro). Cette image répandue du compositeur recevant du ciel ou d'une muse l'inspiration musicale ne correspond qu'à bien peu de réalités ethnographiques. D'une part, elle ignore ou sous-estime le travail des musiciens. D'autre part, ceux-ci se conforment le plus souvent à des modèles préexistants : cadres mélodiques, rythmiques, harmoniques, ou simplement styles, qui unissent leurs créations par des liens visibles, puissants et parfois recherchés de manière explicite. La spontanéité est rare et s'avère reposer sur ses propres codes. Même les musiques « improvisées » sont sous-tendues par des modèles stables et descriptibles (Lortat-Jacob 1987, Nettl et Russell 1998, Solis et Nettl 2009). Dans ces conditions, le génie et ses muses sont à relativiser.

Il n'est d'ailleurs pas évident qu'un musicien soit apprécié en fonction de l'originalité ou de la nouveauté de ses interventions. Sa créativité est souvent d'une autre nature, qu'il nous faut interroger en des termes différents. On pense ici à son style, à sa capacité à émouvoir, à sa connaissance des règles ou encore à son habileté, musicale et sociale. Plusieurs études de ce numéro montrent comment les musiciens créatifs, plutôt que de produire des idées ou des concepts nouveaux, savent faire apparaître des correspondances originales entre des formes déjà existantes. Leur création ressemble souvent à de l'agencement, de la

variation ou encore du bricolage. L'étude du copyright conduit ainsi immanquablement à analyser les procédés variés mis en œuvre par les musiciens pour composer et concevoir des formes nouvelles.

Il y a en effet bien des manières d'utiliser des éléments musicaux préexistants. Ce volume en donne quelques exemples significatifs. Dans la musique de Jean-Sébastien Bach, tout d'abord, que l'on voit piocher des thèmes mélodiques chez différents compositeurs sans jamais cacher ni citer ces reprises. Pourquoi s'en serait-il donné la peine, d'ailleurs ? Comme l'explique Antoine Hennion, Bach se pensait en théologien, non en compositeur : son rôle était de produire une musique qui rapproche les fidèles de Dieu, non de s'exprimer en son nom propre. Dans l'Inde contemporaine, ensuite, les musiciens ne se lassent pas de transférer des mélodies, copiant et refaisant *(remake)* les airs, des répertoires locaux aux hits de cinéma et vice-versa. En suivant la carrière d'une chanson particulière entre Bollywood et la caste des *manganiyar*, Christine Guillebaud montre comment la mélodie développe, chemin faisant, de nouvelles dimensions symboliques et esthétiques. La reprise est un procédé tout aussi courant parmi les musiciens professionnels tsiganes de Roumanie, qui le commentent cependant en des termes particuliers. Comme le montre Victor A. Stoichita, un bon musicien est censé « voler » *(te ciorel)* la musique, mot qui recouvre l'appropriation des idées des autres, mais aussi une manière spécifique de créer de nouvelles mélodies à partir de celles qui existent déjà. Des recombinaisons semblables se retrouvent à Madagascar dans le jeu de guitare *tsapiky* et à La Réunion dans le *maloya*. À chaque fois, des motifs mélodiques, textuels et/ou rythmiques peuvent être recombinés pour créer des phrases musicales ou des chants de plus grande envergure. Relevant à la fois des individus et du bien commun partagé, ces procédés posent des questions délicates aux organismes locaux de droits d'auteur chargés de réguler leur utilisation. C'est ce que montrent Julien Mallet et Guillaume Samson en comparant ces deux musiques, sur les deux îles, au croisement des cérémonies populaires et du marché du disque. Les appropriations musicales trouvent enfin un aboutissement radical dans le *sample*, entité commune à nombre de musiques électroniques, en particulier dans les *sound systems* de la musique techno. Comme le montre Guillaume Kosmicki, tout son fixé est susceptible d'y être réutilisé, qu'il provienne de musiques, d'émissions de radio ou de télévision, d'extraits de films, de publicités ou de discours politiques. La musique livrée en fin de compte aux auditeurs est le fruit d'une réalisation collective, qui s'effectue à plusieurs échelons, le dernier étant un mélange effectué en direct par les disc-jockeys durant les fêtes.





Fig. 2 Christian Marclay, vue de l'installation *2822 Records*, 1987-2009, P.S.1 Contemporary Art Center, 2009, Long Island City, New York
© Christian Marclay. Avec l'aimable autorisation de Paula Cooper Gallery, New York. Photo Mark Lentz.



Fig. 3 Yuri Suzuki, *Self Pressed Record*, 2009, coproduit avec Jerszy Seymour Design Worshop © Yuri Suzuki (www.yurisuzuki.com).

L'originalité est un principe essentiel pour fonder le droit de propriété sur une œuvre. L'ensemble de ces exemples montre pourtant à quel point son emploi est problématique dans l'étude de la créativité en musique.

La différence entre « composition » et « improvisation » est une autre convention importante pour le droit d'auteur. Les organismes de gestion de ces droits, tout comme la musicologie classique, considèrent que faire de la musique sur papier – avec un crayon et une gomme – et faire de la musique immédiatement accessible à un public sont deux choses différentes. Seule la première – la composition – est à même de produire des « œuvres ». Reprise par l'anthropologie, cette distinction impliquerait que nombre de cultures musicales, manifestement riches et bien structurées, se passent entièrement de compositeurs.

Les premiers ethnomusicologues furent en effet troublés de ne pas retrouver, dans les musiques de tradition orale, la répartition des rôles à laquelle les avait accoutumés la tradition classique[4]. Les musiciens traditionnels paraissaient toujours interpréter, avec plus ou moins de variations, des musiques préexistantes. Mais d'où pouvaient provenir ces dernières ? Parler de « compositeurs traditionnels » semblait heurter le bon sens et, même en les cherchant bien, de telles individualités créatrices semblaient introuvables. L'imagination musicale était-elle

4. Béla Bartók et Constantin Brailoiu en tête, les premiers chercheurs en musicologie comparée, ont bien essayé de trouver, dans les traditions populaires européennes, des « compositeurs » qui créent des « œuvres » (voir Stoichita 2001, 2009). Pour une synthèse générale de la notion de « composition », voir Blum 2001.

plus bornée dans les sociétés de tradition orale ? Une communauté humaine pouvait-elle créer, collectivement, des formes musicales ? Et si oui, de quelle manière ? Ces questions déjà anciennes n'ont toujours pas reçu de véritable réponse. Elles trouvent néanmoins désormais des échos dans d'autres domaines concernés par la propriété intellectuelle et la création en réseau.

Comment peut-on posséder de la musique ? On pourrait penser ici à une réponse simple, et en un sens matérialiste : posséder une musique, ce serait être propriétaire d'une partition, d'un disque, d'une cassette, d'un fichier mp3… autant de supports pour fixer le sonore et permettre sa reproduction. Il y a bien quelques différences entre ces médias. La partition peut être lue et comprise par qui en a appris les codes. En revanche, les informations gravées à la surface des disques ou stockées dans les mémoires informatiques ne peuvent faire sens directement et requièrent d'autres médiations techniques pour être transformées à nouveau en sons. Par ailleurs, jouer une partition implique toujours une part d'interprétation, tandis que jouer un enregistrement est, idéalement, un processus transparent de « haute-fidélité » (la fameuse *hi-fi*). Mais au-delà de ces différences, partitions et enregistrements stockent des informations qui visent toujours à (re-)produire de la musique. Si la musique se résumait à cela, la cause serait entendue.

Or posséder la musique est manifestement un processus plus complexe. Acheter une partition ne dispense pas de payer des droits au compositeur lors de chaque prestation publique. Posséder un disque n'autorise pas à en échantillonner le contenu pour une nouvelle création. À l'évidence, les artefacts matériels ne suffisent pas à capter les idées musicales de manière à en assurer la possession en bonne et due forme. Les droits sont éclatés entre acheteurs, créateurs, interprètes, arrangeurs et producteurs. Interroger les principes du copyright musical revient alors à examiner les fondements de la musique tout court : comment concevoir les rapports entre les idées musicales et leur matérialisation ?

DOUBLE PAGE SUIVANTE
Fig. 4 *La fosse d'orchestre*, Ferrare, Italie, photo Ferdinando Scianna © Ferdinando Scianna / Magnum Photos.

Logiques créatives, logiques institutionnelles

Depuis le début du XX^e^ siècle, les cadres sociologiques de nombre de musiques se sont transformés. On pense notamment à l'ensemble des programmes de politique culturelle portés par les États-nations ou encore au mécénat privé au cœur de l'efflorescence des festivals et du marché du disque. C'est dans ce contexte d'« institution de la culture[5] » qu'il nous faut aussi envisager les législations relatives au droit d'auteur. Ces dernières se constituent localement, là où les musiciens, devenus compositeurs et reconnus comme tels, s'autonomisent par rapport à leurs commanditaires traditionnels, commercialisent leur « œuvres » par la vente de partitions écrites ou d'enregistrements, et négocient leurs contrats avec les salles de concert, dans leurs pays d'origine comme à l'étranger.

La notion de création, marquée, on l'a vu, du sceau du « génie » et de l'« inspiration », est elle-même réutilisée par de nombreux musiciens, surtout lorsqu'ils intègrent les réseaux internationaux des festivals et concerts de musiques du monde. Cette évolution s'accompagne d'une redéfinition de leur statut, par le passé comparable à celui d'artisan – au sens où ils fournissaient à leurs commanditaires une prestation fonctionnelle. Devenant artistes, notamment par le mécénat, leurs performances tendent aujourd'hui à être considérées comme des « œuvres », privilège d'appellation jusqu'ici réservé aux seules musiques écrites.

5. Voir les travaux menés autour de Daniel Fabre au sein du Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture (Lahic). Pour un exemple de « mise en culture » de musiques rituelles, voir Guillebaud 2010.





Ces phénomènes de restructuration peuvent aboutir en outre à des situations juridiques délicates là où le droit international se confronte à une diversité de jurisprudences locales, plus ou moins explicites. Des organismes censés réglementer la propriété intellectuelle existent désormais dans de nombreux pays. Mais, à l'évidence, les pratiques des musiciens traditionnels leur échappent largement. À Madagascar et à La Réunion, par exemple, les univers musicaux *tsapiky* et *maloya*, dans leur double ancrage, rituel et commercial, se trouvent à la fois en adéquation et en décalage avec les logiques portées par les sociétés d'auteurs (voir l'article de Julien Mallet et Guillaume Samson). L'incertitude des musiciens pris dans ces deux modèles de création et de rétribution reflète aussi leur doute sur celui qui s'avérera le plus viable à long terme. En Afrique et ailleurs, plusieurs genres musicaux se sont en effet constitués, ou ont connu un nouvel essor, autour de marchés de la copie[6].

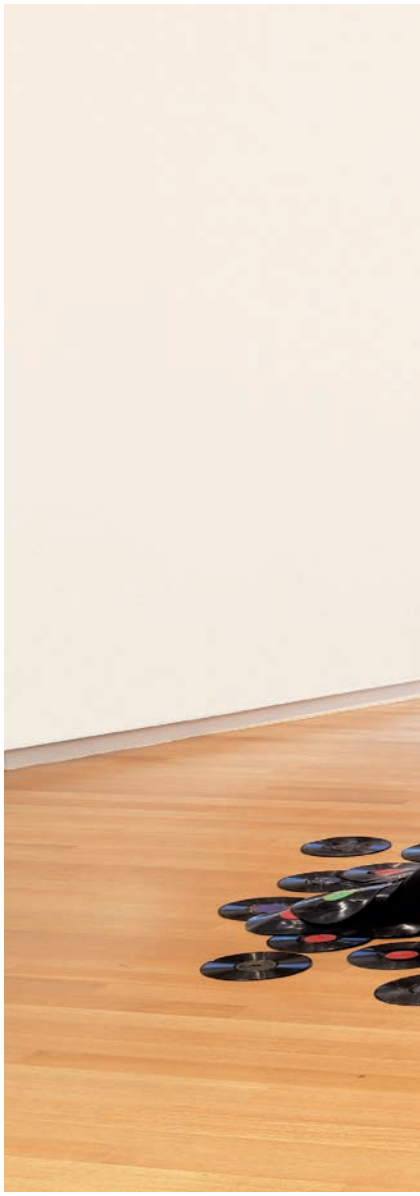
Marchés de la musique, marchés de la copie

La copie et la libre prolifération des enregistrements nuisent-elles à la création artistique ? Il est surprenant de constater à quel point la question est rare dans les débats publics. Les médias et les politiques semblent s'accorder avec les sociétés de protection des droits d'auteur pour répondre, sans l'ombre d'un doute, par l'affirmative. L'utilisation consensuelle du terme « piratage », jadis réservé au brigandage naval (et plus récemment informatique), situe d'emblée la copie et la distribution des enregistrements dans le domaine de l'illégalité. Le raisonnement paraît simple, en effet : la production d'un album nécessite parfois un investissement important en temps de répétition, d'enregistrement et de mixage ; si les revenus provenant de sa vente ne sont pas garantis aux artistes, pourquoi s'évertueraient-ils à réaliser des produits de qualité ?

Certains musiciens souscrivent pleinement à ce raisonnement. D'autres, en revanche, s'y opposent (voir l'article de Guillaume Kosmicki à propos de la techno) ou donnent une place différente aux médias enregistrés. Considérant ces derniers comme des échantillons promotionnels plus que comme des produits générant des revenus de façon immédiate, ils s'orientent vers des modèles économiques fondés sur la performance musicale. Conçus comme des réclames, les enregistrements ont pour seule fin de faire connaître les musiciens et de leur procurer des contrats pour des prestations rémunérées. Donner des concerts, jouer en spécialiste dans des rituels, bénéficier de mécénats publics ou privés sont autant de cadres possibles pour la rémunération des artistes. Mais, à la différence de la vente des enregistrements, ils n'en appellent pas forcément à la propriété intellectuelle pour être viables. À l'heure où les débats de société opposent créativité artistique et « piratage » des supports enregistrés[7], l'anthropologie se doit de rappeler que la première n'a nul besoin des seconds pour exister.

Questions d'éthique : musiques en communauté de biens

Les ethnomusicologues sont fréquemment des médiateurs dans la diffusion des cultures musicales sur lesquelles ils travaillent. Comme le souligne Laurent Aubert dans ce numéro, publier un disque compact dans une collection de type ethnomusicologique « fait aussi entrer la musique dans un circuit économique



6. Voir notamment Manuel 1993, Waterman 1990, Mukuna 1998, Mallet 2007.

7. À titre d'exemple, la mention « Le piratage nuit à la création artistique » est actuellement utilisée par nombre de fournisseurs d'accès Internet dans leurs publicités et leur documentation.



Fig. 5 Jean Shin, *Sound Wave*, installation au Museum of Arts & Design, New York, 2008. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de Art Projects International, New York.

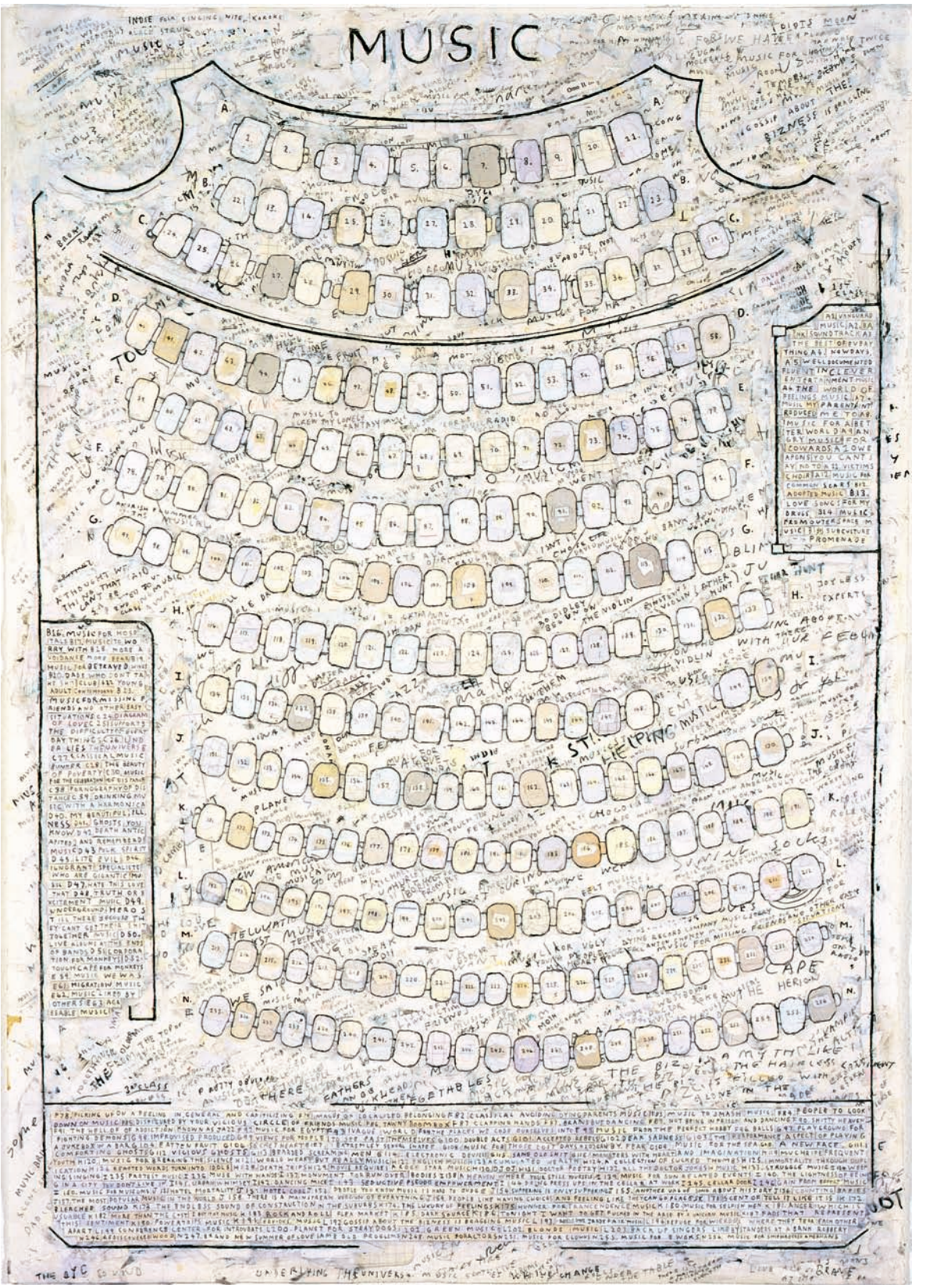


Fig. 6 Simon Evans, *Music*, 2009 © Simon Evans. Avec l'aimable autorisation de James Cohan Gallery, New York.

échappant totalement au contrôle – et parfois même à la connaissance – des individus et des groupes dont elle provient ». Les nombreux problèmes éthiques posés par cette marchandisation ont été analysés à plusieurs reprises[8]. Dans un article célèbre, Hugo Zemp (1996) étudiait la manière dont l'un de ses propres enregistrements (une berceuse Are' Are' des îles Salomon) avait été intégré dans une mélodie au succès planétaire signée par le groupe Deep Forest. Cet exemple stigmatisait un ensemble de questions éthiques rencontrées par un nombre croissant de chercheurs. Celles-ci ont trait à la place des musiciens enregistrés, à la conciliation entre recherche et exploitation commerciale ainsi qu'aux discours qui accompagnent la réception de ces enregistrements dans les sociétés occidentales. C'est à cette réflexion sur la place de la recherche et la diffusion des connaissances ethnomusicologiques que verse la contribution de Laurent Aubert au présent numéro. Actuel directeur de la collection de disques compacts des Archives internationales de musique populaire (AIMP), Laurent Aubert mène une réflexion sur les conditions éthiques et juridiques nécessaires dans le cadre de la diffusion des « musiques du monde ». Son témoignage s'appuie sur deux cas différents – la publication d'un disque compact sur la musique d'une communauté amérindienne d'Amazonie péruvienne et l'intégration d'un échantillon d'une berceuse congolaise à une chanson de dub jamaïcain. Il montre comment droit et déontologie peuvent se trouver en contradiction, dans des situations problématiques où se mêlent des considérations d'ordre juridique, économique, artistique et patrimonial.

La propriété intellectuelle à l'épreuve de la musique

Les problèmes posés par la propriété intellectuelle nous amènent à identifier des liens inédits entre des domaines d'expérience que l'on pense habituellement de manière séparée. La création artistique, les découvertes scientifiques, les marques déposées ou les inventions technologiques s'avèrent liées par une question fondamentale : peut-on réellement posséder une idée ? Pour Philippe Aigrain (2005), la réponse positive ou négative à cette question philosophique aboutit à deux modèles de développement différents, et en un sens opposés.

Un théorème mathématique, par exemple, est habituellement conçu comme une propriété du monde. Son découvreur peut en tirer une certaine gloire et son nom peut rester attaché à la démonstration, mais il ne bénéficie d'aucun droit supplémentaire, et ce, quelles que soient les utilisations dudit théorème. Ici, la découverte ne fait que rendre manifeste une propriété auparavant implicite. Un logiciel informatique est en revanche aujourd'hui considéré comme un produit. Pourtant, la distinction entre l'écriture d'un logiciel et l'expression d'une méthode (d'un algorithme) pour résoudre un problème devient de plus en plus ténue à partir des années 1950 (*ibid.* : 75).

C'est l'une des raisons qui incitèrent des chercheurs, aux frontières des mathématiques et de l'informatique, à refuser les restrictions d'usage que les sociétés qui les employaient commençaient à instaurer dans les années 1980. Le cas de Richard Stallman, qui démissionne du Massachusetts Institute of Technology (MIT) en 1984 pour fonder la Free Software Foundation est à cet égard emblématique (ses motivations philosophiques sont expliquées dans le manifeste GNU[9], qui est en même temps une licence permettant la mise en circulation de nombreux logiciels libres).

8. Dans la même perspective, parmi les articles de référence, on retiendra notamment Feld 1996, 2004 et Seeger 1996.

9. http://www.gnu.org/gnu/manifesto.fr.html.

Le même débat apparaît dans d'autres domaines de connaissance, qui s'avèrent tout aussi labiles, entre une logique scientifique et une autre industrielle. C'est le cas notamment de la recherche agronomique ou biopharmaceutique : aboutit-elle à des inventions brevetables ou met-elle simplement en lumière des propriétés universelles des corps, des plantes et des virus ? Ces savoirs constituent-ils des domaines de propriété ou bien un ensemble de ressources communes ? Les conceptions de la propriété qui sous-tendent ces questions sont communes aux domaines artistique, scientifique et technologique. Comment leur parenté peut-elle être mise à profit par l'anthropologie pour articuler une réflexion cohérente à leur sujet ?

Plusieurs articles du numéro, par des emprunts de termes ou des analogies heuristiques, s'inspirent directement d'idées relevant d'autres domaines que la musique. Les analyses de juristes se plaçant dans la perspective du *copyleft*[10] sont ainsi convoquées pour étayer la notion d'auteur, appliquée aux musiciens de basse caste en Inde (Christine Guillebaud). Le modèle économique des musiciens tsiganes, fondé sur la performance, s'avère comparable « à celui des développeurs de logiciels libres, qui font payer leur travail, mais dont les fruits comme les sources restent dans le domaine public » (Victor A. Stoichita). Ce que Philippe Aigrain désigne comme « la production par les pairs sur la base des biens communs » à propos des logiciels libres est une forme de pratique collective que l'on retrouve aussi, sous d'autres configurations, dans la musique techno (ce que Guillaume Kosmicki qualifie de « création communautaire »). Les notions de « bien commun » (voir l'article de Philippe Aigrain) et de « bien créatif commun », communément employées par les juristes et les économistes de la propriété intellectuelle, sont mobilisées pour comprendre les processus de création à l'œuvre dans certaines musiques de Madagascar et de La Réunion (voir l'article de Julien Mallet et Guillaume Samson).

Tout comme les difficultés pratiques et conceptuelles exposées précédemment, ces convergences invitent à repenser les principes fondamentaux de la propriété intellectuelle. L'objectif du présent numéro est de contribuer à cette refondation des paradigmes.

10. Liang, Mazmdar et Suresh 2005.

CNRS- université Paris Ouest-Nanterre
cguillebaud@free.fr

Postdoc, Instituto de etnomusicologia, Universidade Nova de Lisboa (INET-MD/UNL)
vicsto@gmail.com

IRD, URMIS, université Paris Diderot
julienmallet@laposte.net

Bibliographie

AIGRAIN, Philippe

2005 *Cause commune : l'information entre bien commun et propriété*. Paris, Fayard ; http://grit-transversales.org/IMG/pdf/Causecommune-CC-By-NC-ND.pdf.

BLACKING, John

1973 *How musical is man?* Washington, University of Washington Press.

BLUM, Stephen

2001 « Composition », in Stanley Sadie et John Tyrrell (éd.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2e éd., vol. VI. Londres, Oxford University Press : 186-201.

FELD, Steven

1996 « Pygmy Pop. A genealogy of schizophonic mimesis », in *Yearbook for traditional music* 28 : 1-36.

2004 « Une si douce berceuse pour la "World Music" », *L'Homme* 171-172 : 389-408.

GUILLEBAUD, Christine

2010 « Les conditions de "mise en culture" des performances religieuses au Kerala ». *Actes du Colloque de Royaumont « Art, sacré et religion : transferts, connexions, échanges »* (16-17 octobre 2009) ; www.royaumont.com/.../transcription_colloque_Dmoi_2009.pdf.

LIANG, Lawrence, MAJUMDER, Atreyee et SURESH, Mayur

2005 « Copyrights/copyleft: myths about copyright » ; http://www.sarai.net/research/knowledge-culture/critical-public-legal-resources/sustainingmyths.pdf.

LORTAT-JACOB, Bernard (éd.)

1987 *L'Improvisation dans les musiques de traditions orales*. Paris, SELAF.

MALLET, Julien

2007 « Le tourbillon des influences. Musiques locales, musiques africaines et industrie du disque dans la constitution du *tsapiky*, "jeune musique" identitaire de Tuléar », in Didier Nativel et Faranirina V. Rajaonah (éd.), *Madagascar et l'Afrique. Entre identité insulaire et appartenances historiques*. Paris, Karthala.

MANUEL, Peter

1993 *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*. Chicago-Londres, University of Chicago.

MUKUNA, Kazadi wa

1998 « Latin American Musical Influences in Zaïre », in Bruno Nettl et Ruth M. Stone (éd.), *The Garland Encyclopedia of World Music*. Londres, Routledge : 383-388.

NETTL, Bruno et RUSSEL, Melinda (éd.)

1998 *In the course of performance: studies in the world of musical improvisation.* Chicago, University of Chicago Press (« Chicago Studies in Ethnomusicology »).

SEEGER, Anthony

1996 « Ethnomusicologists, archives, professional organizations, and the shifting ethics of intellectual property », *Yearbook for Traditional Music* 28 : 87-105.

SOLIS, Gabriel et NETTL, Bruno (éd.)

2009 *Musical Improvisation in Music: Art, Education and Society*. Urbana, University of Illinois Press.

STOICHITA, Victor A.

2001 « Béla Bartók : aspects subjectifs de l'imprégnation folklorique », *Analyse musicale* 41 : 55-65.

2009 « Constantin Brailoiu et la création musicale collective », in Laurent Aubert (éd.), *Mémoire vive. Hommages à Constantin Brailoiu*. Gollion/Paris, Infolio.

WATERMAN, Christopher Alan

1990 *Juju. A Social History and Ethnography of an African popular music*. Chicago-Londres, University of Chicago.

ZEMP, Hugo

1996 « The/An ethnomusicologist and the record business », *Yearbook for traditional music* 28 : 36-56.