

Droits d'auteur, bien commun et création

Tensions et recompositions à Madagascar et à La Réunion

Julien Mallet
Guillaume Samson

Élément essentiel de l'exploitation et de la diffusion commerciale de la musique, l'application du droit d'auteur est souvent appréhendée comme un instrument de régulation nécessaire à la structuration et à la professionnalisation des marchés musicaux des pays « en développement ». En septembre 2006, Musiques France Plus organisa à Antananarivo les Rencontres des créateurs musicaux de l'océan Indien. Cette réunion rassembla des représentants des sociétés d'auteurs, des parlementaires français, des artistes des pays d'outre-mer et de la zone océan Indien (Mozambique, île Maurice, Seychelles...) et des professionnels de la musique. Elle visait notamment à sensibiliser les pays de la zone océan Indien aux indispensables collaborations institutionnelles qui devaient pouvoir se mettre en place à l'échelle régionale. Artistes, responsables culturels et politiques, journalistes, producteurs, éditeurs et représentants de sociétés d'auteurs échangèrent sur le développement de leurs filières. Le droit d'auteur et son application furent au cœur des discussions, l'égalité de traitement entre les pays de la zone étant considérée comme un levier central pour le développement des économies musicales de la région, et le rôle des sociétés d'auteurs fut réaffirmé. Mais les discussions évoquèrent aussi les difficultés à appliquer partout et de la même façon le principe du droit d'auteur, en raison des disparités culturelles ainsi que des écarts de développement et de fonctionnement institutionnel existant entre les pays de la zone.

Ce qui peut être appréhendé comme une tentation hégémonique d'application du droit d'auteur occidental se heurte ainsi à des réalités musicales qui possèdent leurs propres enjeux et avec lesquelles le droit d'auteur est susceptible d'interagir de façon plus ou moins conflictuelle. L'étude des réactions, des usages et des stratégies d'adaptation développés par les musiciens vis-à-vis du droit d'auteur nous

Fig. 1 Lors des cérémonies, les musiciens de *tsapiky* accompagnent et soutiennent musicalement les familles invitées qui défilent et dansent en exhibant les dons destinés à la famille organisatrice (ici une cérémonie de circoncision). Photo Flavie Jeannin.

renseigne sur les mécanismes de métissage contemporains à l'œuvre dans des sociétés où les créations musicales n'existent pas uniquement dans leur dimension artistique individuelle, mais où cohabitent des logiques idiosyncrasiques et collectives influant fortement sur les modalités performatives et créatrices. À partir de deux cas d'étude complémentaires : le *tsapiky* de Madagascar et le *maloya* de La Réunion, nous interrogeons ici la portée, les limites ainsi que les enjeux de l'application du droit d'auteur dans ces espaces de conquête où il n'est pas encore nettement établi.

Le *tsapiky* : ordres et désordres autour d'une jeune musique

Questionner le *tsapiky* au regard du thème « ethnographie du copyright », c'est travailler sur une ambivalence constitutive de cette jeune musique, témoignage de pratiques et de « logiques métisses » où les notions de propriété, d'auteur, de composition, de reproduction d'une culture musicale en construction ou d'innovation sont investies de sens multiples. Imitation, emprunt, appropriation, réappropriation caractérisent le processus de constitution du *tsapiky*, nourri dès son émergence de multiples influences dont celles de musiques africaines diffusées par la radio et les 45 tours dans les années 1970. D'abord imitées et reproduites, ces dernières sont ensuite réappropriées, intégrées à une création nouvelle qui s'alimente également de répertoires villageois locaux¹.

Aujourd'hui, le *tsapiky* fonctionne de façon autonome, s'autoalimente, puise ses ressources créatives et sa vitalité dans un « système *tsapiky*² » qui relie dans une relation circulaire la ville et la campagne de la région de Tuléar, au sud-ouest de Madagascar. Les musiciens, majoritairement originaires de la campagne, intègrent des orchestres en ville où ils sont nourris et logés par le « chef d'orchestre » (propriétaire des instruments) qui les a recrutés. Une fois constitués et ayant acquis une notoriété, les orchestres sont sollicités pour l'animation de cérémonies villageoises (enterrement, circoncision, mariage...).

UNE MUSIQUE AUX PROPRIÉTÉS ENCHÂSSÉES

Évoluant dans un marché fortement concurrentiel, les musiciens de *tsapiky* réalisent des morceaux qui seront distribués et vendus sous forme de cassettes, fichiers mp3 ou vidéoclips, supports où figurent le nom du groupe, le titre de l'album, des morceaux, etc. Cet aspect de leur activité implique un ensemble de médiations³, de rapports à la musique, de pratiques – enregistrement, fixation, création d'un produit, démarcation, innovation – en résonance avec les notions d'« œuvre », de « composition », de « création individuelle », et vont dans le sens d'une logique propriétaire (mise en avant de l'individu, fabrication d'un objet de consommation, etc.).

Dans le contexte cérémoniel, les performances musicales mobilisent d'autres attributs du *tsapiky*, une autre démarche de la part des musiciens et un autre rapport à la musique. Durant plusieurs jours et plusieurs nuits, les musiciens enchaînent sans interruption de longs morceaux et développent les *kilatsake*, parties construites sur la répétition et la variation de motifs emboîtés qui s'agencent en un flux aux contours imprévisibles. Ils accompagnent et soutiennent musicalement les familles qui défilent et dansent en exhibant les dons destinés



1. Pour une analyse des conditions d'émergence du *tsapiky*, voir Mallet 2007.

2. Pour un développement de cette notion, voir Mallet 2009.

3. Au sens de Hennion 2007 [1993].



Fig. 2 Pochette de 45 tours de Bacchi Martial, musicien des années 1970, ayant participé à la constitution d'une musique moderne tuléaraise intégrant influences africaines et locales. Droits réservés.

à la famille organisatrice. Les processus d'appréciation d'une forme fixée, tels qu'ils peuvent se développer à l'écoute d'une cassette ou d'un vidéoclip, font moins sens ici, dans ce contexte d'un temps rituel, moment de l'interaction et de l'ostentation, temps de la fête, de l'effervescence collective, célébration des vivants et des ancêtres.

Bien que distincts, ces deux univers ne sont pas en opposition. Les mécanismes de compétition, de renommée et de consommation liés au marché ne sont pas en contradiction avec l'univers cérémoniel et les attentes des villageois. Les musiciens sont recrutés pour animer les cérémonies en fonction de la renommée acquise, notamment, par la diffusion de leurs morceaux sur différents supports, leur prestige retombant sur les organisateurs de cérémonies. Ces dernières sont, entre autres, des moments d'expérimentation durant lesquels les musiciens cherchent, testent, innove et trouvent les bases de nouveaux morceaux qu'ils fixeront ensuite sur cassette, mp3 ou vidéoclip⁴.

Pour comprendre les logiques de création à l'œuvre dans le jeu musical *tsapiky* au regard du thème qui nous intéresse ici, il est important d'en souligner une des caractéristiques essentielles : l'utilisation à la guitare de motifs assemblés, disloqués et (re)composés pour formuler des phrases mélodico-rythmiques



4. Pour un développement de ces interactions, voir Mallet 2008.

agencées dans un jeu de répétitions/variations. Bien jouer, c'est, entre autres, savoir construire (*mambohatsy*) son jeu, broder à partir de motifs que l'on maîtrise, les maquiller, les transformer, les recycler, les agencer.

La distinction entre des musiciens « meneurs » – qui innovent, façonnent, marquent le genre musical – et d'autres plus ou moins « suiveurs » est importante dans le fonctionnement du *tsapiky*. Cependant, une analyse plus large des processus de création conduit à les comprendre aussi à partir de l'image d'un « stock » de motifs *tsapiky* dans lequel les musiciens puisent pour élaborer leur discours musical. Ce vivier ne doit pas être compris comme « originel », fixe et absolu ; il se construit et s'enrichit de nouveautés, alimenté et consolidé par la circulation, l'appropriation et la mise en commun. En ce sens, la notion de « bien créatif commun » (*creative commons*⁵) est particulièrement heuristique pour saisir cet aspect du processus. Comme le dit une personne appartenant à l'univers *tsapiky* :

La création en *tsapiky* ne peut se faire qu'en commun. On a besoin de tout le monde, les grands *tsapikystes* s'inspirent des autres. Untel, par exemple, est parti, a quitté [la ville de] Tuléar et il est revenu juste pour faire une cassette mais ça n'a pas marché. Là-bas [là où il a créé les morceaux présents sur la cassette] il ne peut pas s'inspirer... et inversement, depuis que X [un « meneur »] a quitté Tuléar, Y [un « suiveur » resté à Tuléar] est moins bon...

Le rapport entre l'individu – musicien, « compositeur », « auteur » – et le genre musical qu'il porte, qu'il fait vivre, à l'intérieur duquel il s'inscrit et exprime sa créativité, est complexe. Faire du *tsapiky*, c'est mobiliser des mécanismes musicaux communs, une grammaire, un vocabulaire, un savoir-faire musical qui forment, modèlent chaque réalisation du genre.

En *tsapiky*, les logiques et pratiques propriétaires se déclinent dans un jeu complexe sur les frontières et les focales. Entre le discours et l'acte créatif lui-même, entre la constitution d'un « je » et d'un « nous », entre pratiques sociales et pratiques musicales, entre mécanismes de partage, constitution d'une ressource commune et démarcation individuelle ou revendication d'invention s'enchevêtrent des logiques aux propriétés enchâssées. En effet, le processus n'exclut pas des revendications d'auteur, des accusations de « vol », d'imitation ou de plagiat. Dans l'univers *tsapiky*, l'esprit de compétition entre les musiciens est omniprésent et d'autant plus fort qu'il s'agit de subsister. La mise en valeur du groupe et des musiciens qui le constituent est l'un des thèmes que l'on retrouve systématiquement dans les textes des chansons. Parmi les différentes formules utilisées, beaucoup sont déclinées autour du registre de l'invention, de la propriété, du vol et de l'imitation, comme : « Nous avons inventé tel rythme⁶... invente aussi si tu es un homme, mais ne nous imite pas. » Ce thème récurrent témoigne d'une logique de compétition bien existante. La réalité qu'il reflète permet une adéquation à une logique propriétaire. On peut également envisager qu'elle en soit le fruit. Cependant, le caractère systématique et l'utilisation par tous de la distinction entre un « soi » inventeur et des « autres » imitateurs ou voleurs invitent à s'interroger sur la pertinence de la notion de propriété (du moins dans son acception la plus rigide) et sur l'adéquation des systèmes de propriété. D'ailleurs, si les formules revendicatives peuvent parfois renvoyer à des faits réels ou exprimer un sentiment vécu, elles sont aussi, finalement, des éléments constitutifs du genre, partie intégrante du répertoire, de ses traits stylistiques.



5. Pour une réflexion plus large et approfondie sur la notion, voir le témoignage de Philippe Aigrain dans ce numéro.

6. On notera l'utilisation du terme « rythme ». Souvent employé, le terme est ambigu et ne désigne pas une formule rythmique à proprement parler. Il peut tout autant désigner un motif joué à la guitare ou encore un pas de danse. L'objet de la revendication d'invention ou de l'accusation de vol est dès lors difficilement objectivable.

UNE INSTITUTIONNALISATION DIFFICILE

Dans le contexte de Tuléar et des pratiques de la musique relevant de plusieurs logiques sociales, l'Office malgache du droit d'auteur (OMDA) a pour mission de faire respecter les règles nationales. Créé à Antananarivo à la fin des années 1980, l'OMDA n'a une antenne et un représentant à Tuléar que depuis 1997. Tous les dossiers sont cependant centralisés dans la capitale.

Même si les mécanismes de création en *tsapiky* ne peuvent simplement et directement être rattachés aux notions occidentales d'« œuvre » ou d'« auteur », la propriété n'en demeure pas moins au centre de conflits récurrents parmi ses acteurs. Une partie de ces conflits se traduisent par des plaintes adressées à l'OMDA. Celles-ci opposent producteurs et musiciens, les premiers accusant par exemple les seconds d'avoir vendu à un producteur une chanson déjà achetée par eux, les seconds accusant les premiers de ne pas les payer ou d'enregistrer leur chanson avec d'autres musiciens. De tels conflits existent également entre les musiciens. Mais, contrairement à ceux qui opposent producteurs, distributeurs et musiciens, ils ne se concrétisent que rarement par un recours à l'OMDA. Cela peut arriver, par exemple dans des cas de morceaux intégralement plagiés, mais d'une façon générale les protagonistes s'arrangent entre eux suivant d'autres règles et pratiques que celles de l'institution.

Dans sa volonté de réglementer, uniformiser et normer les statuts, les droits et les relations entre les individus concernés, l'OMDA se heurte, à Tuléar, à une organisation fortement structurée, source de nombreux conflits et mécontentements, mais néanmoins efficace et préexistante à l'arrivée de l'institution. Musiciens jeunes, pauvres et sans instruments, « chefs d'orchestre » ou « patrons » propriétaires des instruments, producteurs et diffuseurs qui fixent et diffusent les musiques enregistrées sont les acteurs nodaux⁷ du système *tsapiky* mentionné plus haut, tel qu'il s'articule dans une relation circulaire entre la ville et la campagne, entre un marché naissant et l'univers cérémoniel.

La querelle par radio interposée⁸ qui a par exemple opposé le groupe Rivodoza (« Cyclone ») au représentant de l'office de droits d'auteur de Tuléar atteste la présence de deux systèmes qui se confrontent, voire s'affrontent. Martin, « chef d'orchestre », a fait enregistrer une cassette au groupe qu'il « patronne », par l'intermédiaire d'un producteur local. De ce fait, il revendique des droits. En direct à la radio, après avoir précisé qu'un ami enregistre ses propos afin qu'ils ne soient pas déformés⁹, il explique les raisons de son intervention¹⁰. Après avoir demandé « ses droits » à « son » producteur, celui-ci l'a renvoyé vers l'OMDA. L'institution l'éconduit, lui signifiant que ce n'est pas à lui que reviennent les droits et qu'il n'est plus considéré comme membre de l'Office. Il s'exclame :

Nous nous sommes disputés. [...] l'OMDA n'a pas le droit de renvoyer un membre ! Ne pas être membre de l'OMDA veut dire que je ne peux plus faire de musique, c'est une interdiction [...]. Le bureau appartient aux artistes et non au personnel de l'OMDA. Si le personnel est incompetent, c'est lui qui doit partir et pas les musiciens ! L'OMDA nous appartient pour défendre nos droits.

Avant, nous avons fait des cassettes « pirates » [...] et nous avons diffusé ces cassettes à la radio. Nous n'avons pas gagné de droits mais nous n'étions pas tristes. C'est quand l'OMDA est arrivé qu'il y a eu des problèmes. Si l'OMDA avait dit qu'il n'y avait pas de droits, nous ne nous serions pas plaints mais l'OMDA a dit qu'il y avait des droits, alors on exige ces droits ! [...] L'erreur de l'OMDA, c'est qu'il se prend pour un producteur. C'est ça qui crée les problèmes ! C'est moi le producteur !

7. Pour une analyse de la complexité des rapports entre ces différents acteurs, voir Mallet 2009.

8. Le téléphone et le service postal étant inopérant, la radio est un médiateur sollicité en de nombreuses occasions.

9. On notera ici l'ampleur de la suspicion et l'utilisation de l'enregistrement, préféré aux pièces écrites comme preuve incontestable.

10. Les entretiens correspondants sont présents dans une forme développée et analysés in Mallet 2009.

La semaine suivante le représentant de l'OMDA répond :

Il n'y a que les auteurs qui sont membres de l'OMDA. [...] Le droit d'auteur, c'est le droit sur l'argent. C'est l'auteur qui est propriétaire de cet argent et non le chef de groupe. [...] C'est pourquoi l'OMDA demande la liste complète des musiciens pour demander à qui appartient chaque chanson. [...]

Je remercie le chef de groupe de Lakolaza car il est passé à l'OMDA pour présenter ses cassettes qui étaient déjà enregistrées. [...] Je le remercie car il a accepté mes propositions et il est revenu avec ses musiciens et il a dit : « La première chanson appartient à untel, etc. » Si tout le monde était comme lui, notre musique serait développée.



Fig. 3 Cassette de *tsapiky* sur laquelle est collé un papier photocopié regroupant les indications et mentions légales. Droits réservés.

Ce qu'il entend par « musique développée », ne serait-ce pas, de fait, une condamnation du « système *tsapiky* » ? N'est-ce pas en partie son aspect informel mais relativement maîtrisé et à la marge des rapports marchands dominants qui permet au *tsapiky* d'exister ? Par-delà la querelle entre deux individus, ce sont donc bien ici deux systèmes qui s'affrontent. Dans ses discours et revendications, Martin tient une position ambiguë. Il mobilise tour à tour plusieurs statuts : « membre de l'OMDA » « artiste », « musicien », « producteur »... que l'institution, elle, a vocation à différencier, définir et organiser à sa manière. Martin perçoit les risques d'une dilution du système *tsapiky* dans le système codifié de diffusion marchande et commerciale qui se met en place à travers la division du travail et des rôles, et la répartition des droits qui lui est associée.

De son côté, la préoccupation du représentant de l'OMDA est de faire fonctionner son institution, de mettre de l'ordre dans ce marché naissant de la musique, mais aussi de le contrôler. Par-delà la réponse apportée à Martin, il entend user de la radio pour rappeler des règles, assurer la diffusion, l'acceptation et l'application d'une norme. Le fait que ce dialogue ait lieu à la radio, publiquement, n'est pas innocent. Il confirme le rôle démocratique que peut jouer ce média mais aussi les limites de l'emprise de l'institution. L'OMDA, délégation locale d'une institution nationale, peine à trouver sa place, à réguler un « système » qui entend affirmer son caractère local, qui résiste lorsque les injonctions de la capitale le menacent.

BRICOLAGES, COMPROMIS ET AJUSTEMENTS

Dans ces conditions, l'application de la loi se révèle des plus aléatoires et nécessite des ajustements qui tiennent davantage du bricolage que de la règle. Dans la pratique, les arbitrages effectués relèvent plus souvent d'accords établis entre contestants que de l'application rigoureuse de règles juridiques exigeant par exemple le dépôt de plaintes écrites, pratique fort peu usitée dans le milieu des musiciens de *tsapiky*.

À titre d'exemple, l'extrait du procès-verbal suivant concernant une plainte des chanteuses X et Y déclarant que trois de leurs chansons ont été enregistrées dans la cassette volume II du groupe W dont elles faisaient partie auparavant :

Après que chaque partie a déclaré être le propriétaire de ces chansons et que la vérité n'a pas été découverte à propos de ce litige, les arbitres ont suggéré de répartir ces trois chansons entre les trois compositeurs, à savoir Mmes X et Y d'un côté et Mme Z de l'autre. [...] Il fut donc décidé que chacun aurait droit à chacune de ces chansons [...] et pourra les interpréter, tant celles qui sont à son nom que celles des autres. En outre, possibilité lui est offerte de sortir ou de faire sortir ces chansons sur cassette. Ce présent procès-verbal tient lieu d'autorisation à cet effet, aussitôt signé de façon réglementaire.

L'OMDA ne peut fonctionner en pure extériorité, imposant ses règles et décisions aux plaignants. Les acteurs qui s'en saisissent ou qui ont recours à ces dernières les investissent de leurs visions propres et des pratiques qui leur sont habituelles. La sorcellerie, par exemple, est l'un des moyens d'interpréter et d'agir sur les rapports de concurrence dans lesquels les individus sont saisis, notamment par les *aoly*, des sorts jetés ou des préparations à base de plantes introduites dans la nourriture ou les boissons, ou encore étalées sur les cordes d'une guitare (beaucoup de décès sont aussi interprétés en ces termes).

Si les musiciens ne se sentent pas proches de l'OMDA, c'est aussi que celui-ci ne fait pas souvent preuve d'efficacité. Les musiciens ne perçoivent pas leurs droits, et ne se sentent donc ni représentés ni protégés par l'institution. Du côté des producteurs, le témoignage suivant illustre les pratiques « autorégulatrices » courantes en faible harmonie avec la loi et l'institution... :

Pour ma cassette « X », combien de millions n'ai-je pas eus [...] ? Des gens qui n'avaient pas mon autorisation ont fait des cassettes pirates. Alors, je leur taxe 500 000 FMG¹¹ comme amende. Ensuite, je leur donne mon autorisation. J'ai ainsi eu 10 millions auprès de ces enregistreurs pirates, car ma cassette a eu du succès en brousse.

En effet, il existe un marché noir très développé. À ce titre, il est important de comprendre que, dans le cas du *tsapiky*, l'existence d'un marché parallèle local favorise aussi la diffusion et la consommation de masse d'un produit créé sur place. Rappelons ici que l'activité et la source de revenus principale des musiciens consiste en l'animation des cérémonies en brousse pour lesquelles ils sont choisis en fonction de leur renommée, acquise notamment par la diffusion des supports enregistrés¹².

On l'aura compris, le contexte dans lequel les droits de propriété sont nés est bien différent du contexte actuel à Tuléar :

Les copyrights de la musique peuvent être vus comme une invention typiquement occidentale, conditionnée par l'arrière-plan social de la vie musicale de l'Europe du XIX^e siècle et, en particulier, par des caractéristiques telles que la dissociation capitaliste entre les compositeurs, les guildes et le patronage féodal ; l'accent mis sur la



11. Environ 40 euros.

12. Comme le remarque Peter Manuel, « les faibles coûts de production permettent à des producteurs à petites échelles d'émerger à travers le monde, enregistrant et lançant sur le marché des musiques ayant pour cible une audience spécialisée populaire et locale plutôt qu'un marché de masse homogène » (1993 : XIV ; traduction de Julien Mallet). Le système *tsapiky* illustre particulièrement bien cette décentralisation de l'industrie de la musique, d'autant mieux que Tuléar a toujours été et reste dominée politiquement, économiquement, mais aussi culturellement, par la capitale. On peut se demander si une réglementation trop rigide du marché ne risquerait pas d'entraîner une sorte d'expropriation des musiciens.

composition (plutôt que sur l'improvisation) dans la musique classique occidentale; la précoce transcription de la musique sous la forme de partitions imprimées; et la célébration du compositeur comme « génie » individuel dans l'idéologie romantique¹³. (Manuel 1993 : 148)

Loin d'une idéologie romantique célébrant le génie individuel, à Tuléar la protection des musiciens est balbutiante. Aucun statut ne leur est reconnu. « Intermittent du spectacle », « allocations chômage », « retraite » sont un langage d'un autre monde. Localement, comme à la capitale, le seul enjeu qui lie les musiciens à l'institution est celui des « droits d'auteur ».

Les conditions d'existence artistique des musiciens de *maloya* à La Réunion, voisins immédiats, sont autres dans la mesure où elles relèvent du droit français. Leur rapport à la notion de propriété n'en est pas moins complexe.

Le *maloya* : un héritage en négociation

Apparu dans l'espace public réunionnais dans les années 1970-1980 à la faveur de luttes politiques et de mouvements de revitalisation culturelle, le *maloya* est passé rapidement du statut de musique plutôt « communautaire » (la musique des travailleurs des plantations sucrières, descendants d'esclaves et d'engagés africains et indiens) à celui d'emblème de l'identité culturelle insulaire, médiatisé, exporté et bénéficiant d'un soutien institutionnel. Ce passage s'est fait notamment grâce à l'essor de la production phonographique locale, la structuration d'un réseau de lieux de diffusion et la mise en place d'actions institutionnelles d'aide à l'exportation de la musique réunionnaise. Il s'est traduit par l'émergence de figures artistiques qui sont en quelque sorte devenues des « porteuses de tradition ». Mais les contextes de performance et de diffusion du *maloya* (liés notamment au disque et au spectacle vivant) ont aussi placé ces porteurs de tradition en position de « créateurs » qui, tout comme à Madagascar et dans une logique moderne d'individuation artistique, sont susceptibles de revendiquer une personnalité musicale.

Le *maloya* s'inscrit à l'heure actuelle dans une multiplicité de contextes de performance et de diffusion qui interrogent le statut de l'œuvre musicale et du genre dans lequel elle s'inscrit. À la fois musique du culte aux ancêtres, musique liée au militantisme culturel créoliste, divertissement touristique et produit des industries culturelles et du spectacle vivant, le *maloya*, en tant que genre, a une existence polymorphe¹⁴ et ses frontières stylistiques sont marquées par une grande élasticité. Le rapport au genre musical et à l'individualité est au cœur des questions d'authenticité qui traversent le champ du *maloya* : comment se distinguer des autres tout en restant dans les limites du genre auquel on cherche à s'identifier et qui fournit le cadre de reconnaissance de la pratique ?



13. Traduction de Julien Mallet.

14. Voir à ce propos Samson 2008.

15. Au sujet du culte aux ancêtres africains et malgaches à La Réunion, voir notamment Dumas-Champion 2008 et Nicaise 2009. Pour une description détaillée d'un *sèrvis kabaré* intégrant la dimension musicale, voir Lagarde 2008.

CULTE AUX ANCÊTRES, INDUSTRIES CULTURELLES ET POLITIQUES PATRIMONIALES

Dans le cadre des cérémonies du culte aux ancêtres (appelées *sèrvis*, *kabaré* ou *sèrvis kabaré*), la performance musicale vise à favoriser la communication avec les ancêtres et les esprits tutélaires¹⁵. Au cours des *sèrvis kabaré*, la musique et le chant constituent tout d'abord un cadre de référence temporelle qui ponctue, « alimente » et structure la performance rituelle. Certains chants, plus ou moins



Fig. 4 Groupe Rasoa kininike lors d'une répétition à Tuléar. Photo Flavie Jeamin.

considérés comme « sacrés », sont exécutés de façon exclusive à des moments précis du rite. D'autres interviennent, de façon plus libre, durant la fête nocturne où la danse et la transe des participants sont recherchées. La musique est alors destinée à la fois aux vivants et aux ancêtres que l'on cherche à contenter, et que l'on « appelle » en exécutant des chants considérés comme anciens. D'après certains musiciens, le rapport au répertoire choisi et aux esprits que l'on fait venir à travers la possession peut être extrêmement personnalisé : on sait que tel ancien aimait tel chant et, en l'exécutant durant le *sérvís*, on pense qu'on peut le faire « descendre ». Celui-ci est reconnu ensuite par ses attitudes caractéristiques. Dans ce cadre, le répertoire ancien côtoie parfois des créations plus récentes de musiciens contemporains qui s'en inspirent ou qui cherchent à composer « dans l'esprit de ».

Le spectacle vivant et le disque engagent des enjeux différents dans la mesure où la présence des ancêtres y est, a priori, moins cruciale. Il s'agit principalement de produire une identité musicale et scénique susceptible de correspondre à un ensemble de conventions esthétiques. La mise en valeur d'un répertoire personnel est alors essentielle. C'est sur cette individualité que reposeront le projet artistique et d'éventuels gains et ressources économiques. D'une part, la perception de revenus liés aux droits d'exécution publique (DEP) et au droit de diffusion des œuvres des artistes de *maloya* implique le dépôt d'œuvres à la Sacem, qui protège et en même temps motive la création originale. D'autre part, les politiques d'aide, qui se fondent en grande partie sur la notion de « projet artistique », impliquent, pour les artistes qui briguent des subventions, l'élaboration d'un discours et d'une identité artistiques qui les distinguent des autres. Ces enjeux infléchissent clairement les formes de la création et de la performance, désormais réalisées dans le cadre de projets qui engagent une carrière et le développement d'une œuvre musicale devant sans cesse être repensée ou renouvelée. Le rapport au public et aux institutions s'inscrit lui-même dans cette relation entre l'artiste, son projet de création et l'œuvre originale qui doit en résulter.

Ces enjeux de création contemporains s'articulent par ailleurs avec la dimension patrimoniale du *maloya* qui, depuis trente ans, a vu l'émergence de figures artistiques emblématiques telles que le Rwa Kaf, Firmin Viry et Granmoune Lélé. Leur répertoire, considéré et présenté comme « traditionnel », s'est notamment construit par appropriation de chants anciens et/ou recyclage de motifs textuels et musicaux préexistants. Popularisé par le disque et le spectacle institué, il est devenu en quelque sorte leur « propriété » : ces musiciens le déclarèrent parfois à la Sacem et en jouirent dans le cadre d'enregistrements commerciaux. Considérés comme les dépositaires d'un « héritage collectif », ils furent en même temps reconnus par les institutions culturelles pour leur engagement en faveur de la culture créole.

Le vedettariat (promu par les institutions, les médias et les industries culturelles) de ces « porteurs de tradition » aboutit à une diffusion élargie de leur musique, parfois reprise ou adaptée par d'autres artistes. Face à ces nouveaux cadres sociologiques, ces vedettes « traditionnelles » jouèrent – et jouent encore pour certaines d'entre elles – le rôle de « guides » pour des jeunes musiciens qui, en quête de références, apprennent parfois le *maloya* sur le tard. La construction du *maloya* comme « héritage collectif » réunionnais se fit donc par la reconnaissance de personnalités qui, « plus héritières que les autres », jetèrent les bases d'une nouvelle forme d'individuation des répertoires – désormais susceptibles de faire aussi bien l'objet d'une exploitation commerciale que d'une mise en valeur patrimoniale.



Fig. 5 Jacob Cass, *Logo copyright* © Jacob Cass/Just Creative Design.

LÉGITIMITÉ, HÉRITAGE ET EFFICACITÉ RITUELLE

Ancêtres, disque, spectacle et patrimoine constituent à l’heure actuelle les cadres d’une négociation artistique permanente qui engage des stratégies de création où les notions de propriété et de représentativité culturelle s’interrogent mutuellement. La connaissance du répertoire des « guides », auxquels on s’identifie plus ou moins, constitue un premier point d’ancrage dans la tradition et le passé du genre. La maîtrise du répertoire du Rwa Kaf¹⁶ et sa pratique dans les *sèrvis kabaré* sont ainsi souvent présentées par les jeunes musiciens comme une source de légitimité musicale en partie liée à l’efficacité rituelle des chants. Ce répertoire, où l’on note la récurrence de termes malgaches ou présumés tels, est en effet réputé faire « descendre » les esprits. Revenant sur son parcours de musicien de *sèrvis kabaré*, le leader d’un groupe de *maloya* aujourd’hui réputé explique :

16. Musicien et conteur, Gérose Barivoiste (1927-2005), dit Lo Rwa Kaf, a contribué à la popularisation d’une forme de *maloya* considérée comme traditionnelle, notamment par deux disques édités en 1992 et 1995. Reconnu pour le « combat » qu’il a mené « pour valoriser et transmettre la culture orale vernaculaire » (MCUR 2009 : 26), il a reçu à titre posthume, en 2004, le titre de Zarboutan Nout Kiltir (« Pilier de notre culture ») attribué par le conseil régional de La Réunion.

Ce n'est pas pour me vanter, mais les *kabaré* de l'Est étaient ciblés pour moi ! Quand je chantais, en particulier les morceaux du Rwa Kaf, les esprits étaient contents. Les esprits pleuraient. Des personnes qui n'avaient jamais « reçu l'esprit » le « recevaient ». Partout, on m'invitait pour interpréter ces morceaux. C'est comme ça que ma notoriété a démarré. Avec ça, en plus, je gagnais un peu d'argent¹⁷.

Un autre musicien, très actif dans les années 2000, souligne dans le même sens :

À Saint-Pierre, les mots malgaches s'étaient un peu perdus. Moi, je connaissais les morceaux du Rwa Kaf. Je connaissais un peu le système des *sèrvs*. Alors ils me disaient de venir chanter pour leur cérémonie familiale. Je viens, je chante *Naï na alouza*. Là, l'esprit vient ! J'animais leur cérémonie avec ce genre de morceau.



Fig. 6 Le Maloya sur l'île de La Réunion. Photo Sabine Weiss © Sabine Weiss/Rapho.

Le répertoire du Rwa Kaf mentionné par ces deux musiciens comme gage de renommée et d'efficacité dans les *sèrvs* s'est popularisé dans les années 1990 via son édition sur disque et les prestations scéniques du Rwa et de sa troupe familiale. Si ses chants sont à l'heure actuelle souvent associés aux *sèrvs*, ils eurent donc (et ont encore) une existence en dehors de ce cadre, ce qui interroge directement leur fonction et leur identité. Dans le même registre, la popularisation du répertoire de Granmoune Lélé (autre « vedette » du *maloya* des années 1990) a accompagné l'entrée de références religieuses « malgaches » et « indiennes » sur disque

• • •
17. Nous avons choisi de conserver l'anonymat de l'ensemble des entretiens consacrés au *maloya* cités ici. Ceux-ci ont tous été réalisés par Guillaume Samson entre 2007 et 2009.

et sur scène. Ces références se sont ensuite transmises comme « appartenant à » ou comme étant « emblématiques de » Granmoune Lélé tout en faisant l'objet d'appropriations et de recyclages par d'autres musiciens. Racontant l'histoire de la création de son groupe de *maloya* dans les années 1990, un artiste précise :

Quand Danyèl Waro a sorti son premier CD, il coûtait 140 francs ! Ma grande sœur me l'a offert. Je l'ai écouté religieusement. J'ai appris ça par cœur. T, lui, il chantait Granmoune Lélé, moi c'était Danyèl Waro. Comme Granmoune Lélé chantait en malgache, T aussi chantait en malgache. Avec du recul, c'est très drôle. Mais c'est comme ça qu'on a commencé à faire du *maloya*.

Le fait de s'approprier, en le transformant partiellement, un répertoire existant constitue souvent une première étape dans la construction d'une identité artistique. Ces procédés sont un moyen de revendiquer une certaine hérédité, ce qui se traduit par une forte intertextualité musicale entre générations de musiciens.

Susceptible de recouper l'affiliation aux guides, la référence au culte des ancêtres et l'adaptation personnalisée des répertoires qui lui sont associés continuent à alimenter une partie de la création contemporaine du *maloya*. Depuis les années 1990, l'entrée des références religieuses d'origine africaine et malgache dans le champ de la création phonographique et scénique suscite des débats d'authenticité, liés principalement à l'exposition publique de répertoires considérés comme rituellement efficaces. Or, cette référence au rituel est au cœur de la démarche musicale de quelques groupes phares de *maloya* contemporain auxquels elle confère une légitimité due à leur proximité avec le culte des ancêtres, qu'ils revendiquent comme étant « la source » du genre *maloya*. Dans ce cadre, de nombreuses créations jouent sur une forme de polysémie qui consiste, pour l'artiste, à reprendre dans des œuvres personnelles des motifs mélodiques et textuels de chants pratiqués dans les *sèrvis*.

Le *sèrvis* devient alors autant une source d'inspiration qu'un fonds de procédés musicaux et textuels dans lequel on puise pour créer ses propres chants, dont on pourra ensuite revendiquer la propriété (en les déclarant à la Sacem et en les enregistrant sur disque). Certains de ces nouveaux chants pourront même parfois être repris dans le cadre des *sèrvis*, à la faveur de leur succès commercial ou de la réputation que leur auteur aura acquise. Mais la relation aux ancêtres peut aller beaucoup plus loin quand le chant est considéré comme « donné » par les ancêtres durant une possession rituelle. Un musicien explique à ce sujet :

Ce chant m'est venu alors que j'étais possédé par un esprit lors d'une cérémonie. Il m'a été donné par un ancêtre comme un cadeau. Ma femme a pris l'habitude de filmer ou d'enregistrer les cérémonies auxquelles je participe. Elle m'a filmé alors que je le chantais. On a donc gardé une trace du morceau car je ne me souviens de rien après la possession.

Dans ce cas, l'artiste devient dépositaire d'un héritage personnalisé dont il considère pouvoir revendiquer la paternité dans la mesure où celui-ci est issu d'une relation exclusive avec un ancêtre. L'ambivalence entre identité artistique individuelle et contexte cérémoniel est ici totale. Tous deux se légitiment et s'alimentent l'un l'autre. L'artiste se pense propriétaire du chant car il considère que celui-ci lui a été donné par un ancêtre lors d'une possession. C'est à ce titre que le musicien, qui se présente en quelque sorte comme « élu » ou légataire, en fait sa propriété. Mais c'est aussi à ce titre que le morceau peut être intégré au *maloya* en tant que genre « traditionnel », puisque le *maloya* lui-même est pensé comme un héritage collectif du passé et des ancêtres africains, malgaches ou créoles...

PAGE CI-CONTRE

Fig. 7 Danyèl Waro et Firmin Viry sur la scène du Théâtre de Saint-Gilles lors d'un spectacle organisé pour la sortie du disque de Firmin Viry intitulé *Mémwar in pèp* (« Mémoire d'un peuple »), La Réunion, le 18 novembre 2006.
Photo Nelson Navin.

CONCURRENCES, CONFLITS, PROPRIÉTÉS

Les procédés créatifs que nous avons décrits s'inscrivent donc dans des cadres de référence et des instances de légitimité dont la compatibilité et l'articulation sont parfois problématiques. Mettant tantôt en valeur une création originale, tantôt l'affiliation à une mémoire et à une ancestralité, les répertoires de *maloya* sont en tension permanente entre appartenance individuelle et inscription dans un fonds et un patrimoine culturel collectif. Génératrice de conflits plus ou moins larvés et de commérages parmi les musiciens de *maloya*, cette tension a alimenté, au début des années 1990, un litige entre Danyèl Waro et le jazzman français François Jeanneau¹⁸, missionné en 1987 par le ministère de la Culture pour créer un département de jazz et d'informatique musicale au conservatoire national de région de Saint-Denis de La Réunion. Durant son séjour, Jeanneau avait travaillé avec des musiciens réunionnais et souhaitait proposer un spectacle au sein duquel interviendrait Waro, qui interpréterait sur scène ses propres chansons arrangées pour un orchestre de jazz.

Waro était un fervent militant créoliste qui refusait par exemple de s'exprimer en français dans les médias locaux. Il avait découvert le *maloya* à l'adolescence au sein du Parti communiste réunionnais, et plus particulièrement auprès de Firmin Viry¹⁹. Trublion culturel, militant pour l'autonomie de La Réunion, il était alors considéré comme un des artistes de la nouvelle génération les plus radicaux et charismatiques. Il fut notamment remarqué pour ses textes poétiques particulièrement travaillés et personnels. Il était par ailleurs proche de Granmoune Baba et de sa femme, organisateurs de *sèrvis kabaré* dans le sud de l'île (*sèrvis* auxquels il participe encore aujourd'hui). Au début des années 1990, son positionnement était d'ailleurs plus culturel et militant que professionnel, puisqu'il commençait à peine la carrière d'artiste international qu'on lui connaît aujourd'hui.

Si l'on en croit Hélène Lee qui a relaté cette affaire, Waro se retira du projet quelque temps avant le concert pour lequel Jeanneau avait projeté de le faire intervenir. Les raisons évoquées étaient notamment liées aux finalités et à la gouvernance du projet :

A priori je n'étais pas contre mais j'en ai discuté avec les amis, on ne le sentait pas. On ne sait pas ce qu'ils cherchent vraiment : nous aider ? Obtenir la caution des artistes réunionnais ? On dit qu'ils ont eu des subventions pour cette création. Pourquoi ne m'ont-ils appelé que vingt jours avant le spectacle ? Pourquoi n'est-ce jamais à nous que l'on confie cette responsabilité ? (Propos de Danyèl Waro tels que rapportés par Lee 1990 : 35)

L'orchestre de Jeanneau assura néanmoins, avec un autre chanteur, l'interprétation de trois titres de Waro. Il les enregistra ensuite sur l'album *Maloya transit*, édité en 1992 par Label Bleu. Ce travail sur l'œuvre de Waro souleva localement un débat autour de l'authenticité :

La création s'est faite sans Waro, mais avec sa musique, arrangée selon des règles d'harmonie qui, assurent les musiciens, n'avaient plus rien de réunionnais. (*Ibid.*)

En réorchestrant les chants de Waro, Jeanneau était donc susceptible de remettre en cause une certaine conception du *maloya* et de l'identité musicale réunionnaise. Faute d'un accord préalable établi par l'éditeur phonographique (Label Bleu) avec Waro (l'auteur/compositeur) pour la reprise de ses œuvres, la commercialisation du disque *Maloya transit* dut être arrêtée juste après son

● ● ●
18. Au sujet de ce litige, voir Lee 1990.

19. Acteur central de la revitalisation du *maloya* par le Parti communiste réunionnais (PCR), Firmin Viry (né en 1935) a participé à l'enregistrement, par le PCR, du premier 33 tours de *maloya* en 1976. En 1998, il a été fait chevalier de l'ordre national du Mérite et a reçu, en 2005, le titre de Zarboutan Nout Kiltir (« Pilier de notre culture ») attribué par le conseil régional de La Réunion.



lancement. Si le fond de l'affaire touchait en partie à l'identité musicale réunionnaise et aux conditions de son appropriation par des musiciens métropolitains, il s'agissait en fait, d'un point de vue plus légal, de faire valoir le droit moral lié à la personnalité artistique de Waro en préservant ses créations d'une forme d'instrumentalisation et de travestissement. La question de la propriété intellectuelle et celle de l'authenticité collective paraissent ici indissociables.

Dans un registre différent et plus contemporain, les références, sur scène et sur disque, au culte des ancêtres comme source d'inspiration et de renommée font elles aussi l'objet de conflits et de litiges entre musiciens inscrits dans une compétition créative. S'articulant avec un certain « nouveau malgache », le succès de ces derniers tient autant à la réputation qu'ils ont acquise dans les *sêrvis* qu'à leur capacité à renouveler un genre en le sortant notamment de la revendication créoliste et de l'animation folklorique. La relation aux ancêtres malgaches et africains se traduit sur scène et sur disque par les costumes, la scénographie, les chorégraphies et l'utilisation récurrente du malgache, voire l'usage d'instruments malgaches comme le *kabosy* ou l'accordéon diatonique (joué « à la manière malgache »).

Derrière ces aspirations culturelles se joue une forte concurrence entre les groupes. Bien qu'étant amenés à collaborer, ils cherchent aussi à accéder aux scènes locales et aux réseaux de diffusion nationaux et internationaux. Derrière les esprits et les ancêtres, il y a donc un jeu de carrière et les références « malgaches » servent autant à rendre hommage aux ancêtres qu'à faire valoir une originalité. Questionné sur sa façon de composer, un artiste de *maloya* confie :

Ce morceau, j'en ai eu l'idée lors d'un *sêrvis*. Nous venions de chanter et il y avait un des participants qui était en transe. Il faisait tout le temps « Ich ! Ich ! Ich ! ». Ça m'a marqué. J'ai intégré ça au morceau en le transformant. Après, Y (leader d'un autre groupe) a commencé à dire que c'était son idée parce qu'il était avec moi le jour du *sêrvis*... Mais non, c'est mon idée, mon morceau.

De façon assez paradoxale, cette revendication concerne la paternité, non d'une création, mais d'un emprunt qui, intégré dans une œuvre personnelle, fonctionne comme référent religieux, ancestral et mémoriel. La propriété intellectuelle, inscrite ici dans le religieux et l'ancestralité, s'articule en fait avec l'idée de « tradition » ou d'héritage collectif qui opère comme vecteur de légitimation des emprunts. Ce genre d'ambivalence peut fonctionner, du point de vue de l'artiste qui sait « en jouer », comme un cercle vertueux. Les artistes qui savent faire valoir leur individualité et leur originalité artistiques, dès lors qu'ils conservent un désir fort de représentativité culturelle – en exposant par exemple leur relation privilégiée aux ancêtres (desquels ils « héritent » ou auxquels ils « empruntent ») –, sont susceptibles d'accroître leur renommée. Pour peu qu'ils rencontrent le succès commercial et la reconnaissance institutionnelle, ils peuvent alors devenir des référents du genre.

Le *maloya* se perpétuerait et évoluerait dès lors autant par la transmission d'un savoir-faire que par l'éclosion successive d'individualités concurrentes qui font valoir leur ancrage culturel dans ce qui est considéré comme le « terreau » ou la « source » du *maloya*. Dans cette concurrence, c'est la conscience identitaire, l'ancestralité et la revendication d'un héritage collectif qui, n'étant jamais remises en cause mais simplement retravaillées et diversifiées, empêcheraient l'éclatement et l'atomisation du genre.

« Invention de la tradition » ou tradition de l'invention ?

Le *maloya* comme le *tsapiky* relèvent de démarches de création et de cadres de performances multiples, interdépendants, qui s'alimentent et s'articulent les uns aux autres sans se confondre pour autant. Évoluant dans des contextes sociologiques, économiques et institutionnels différents, ils témoignent cependant tous deux d'une même ambivalence caractérisée par la négociation permanente entre le rapport au culte des ancêtres, aux supports modernes de médiation (cassette, disque, scène) et aux institutions. Dans cette négociation, la propriété intellectuelle et la logique propriétaire en général sont appréhendées et mobilisées de façons diverses. Elles cohabitent avec d'autres logiques avec lesquelles elles sont plus ou moins compatibles : logiques d'affiliation identitaires ou religieuses, d'inscription dans les rapports sociaux locaux, de gestion des conflits et des alliances...

L'analyse du rapport des acteurs du *maloya* et du *tsapiky* à cette logique propriétaire, ainsi que des stratégies (plus ou moins abouties et conscientes) d'adaptation, de détournement ou de refus qu'elle met en jeu, constitue de fait une entrée privilégiée dans la compréhension de l'existence contemporaine de genres musicaux dont la pérennité tient à un double ancrage dans l'identité collective d'une part et dans un marché concurrentiel où la distinction est gage de survie d'autre part. L'invention, la création et l'innovation – qui sont au cœur de la notion d'œuvre et de l'idée d'une possible « propriété » de l'œuvre – font cependant l'objet d'interprétations et d'inscriptions dans des univers de référence sensiblement différents à La Réunion et à Tuléar.

Dans le cas du *tsapiky*, elles participent de procédés créatifs où la relation à la modernité est clairement intégrée : elle fut à l'origine même de la naissance du genre dans les années 1970 et se traduit, chez les musiciens, par l'adoption d'éléments musicaux et comportementaux qui y font référence. La modernité n'est d'ailleurs pas en contradiction avec la relation aux ancêtres qu'il ne conviendrait pas de laisser en dehors des évolutions de la vie²⁰.

Cette relation aux ancêtres, vécue avant tout dans le présent à Tuléar, s'articule, à La Réunion, à un fort besoin collectif de construction mémorielle. Les ancêtres y sont inscrits dans un passé et une conscience historique appréhendés sur les deux plans identitaires et culturels. La conscience qu'ont la plupart des musiciens de *maloya* de s'investir dans une tradition conditionne ainsi fortement la relation à l'innovation et à la modernité. Ceci se traduit par une tendance à penser le genre musical (et l'ensemble de ses variétés particulières) en référence à un modèle originel qui, garant d'authenticité, fonctionne comme un point de repère par rapport auquel les musiciens situent et façonnent leur personnalité musicale. Les innovations sont alors imaginées, jugées et justifiées en rapport à ce modèle supposément fixe et fortement chargé d'un point de vue mémoriel. Elles s'inscrivent au final dans une conscience du métissage qui contribue à réifier une forme, plus moins abstraite et idéale, de *maloya* dit « traditionnel » qui n'existe comme telle que dans la mesure où on s'attache précisément à la distinguer des nombreuses formes « métissées » et « modernes » du genre²¹...

Le processus de catégorisation qui participe d'une certaine façon à « l'invention » du *maloya* comme tradition et témoigne en même temps d'une certaine distance vis-à-vis d'un genre que l'on peut manipuler consciemment est absent dans le *tsapiky*. Il n'y a pas un *tsapiky* citadin et un autre rituel, ou un *tsapiky* moderne porté par des individus et un *tsapiky* traditionnel collectif qui consti-

● ● ●
20. Pour un développement de cette relation aux ancêtres, voir Mallet 2009.

21. Il convient à ce propos de souligner la profusion, ces vingt dernières années, des catégories de *maloya* qui, souvent désignées par des mots-valises, témoignent d'une conscience et d'une objectivation de la fusion musicale : « maloya électrique », *malagué* (*maloya-reggae*), *raggaloya* (*ragga muffin-maloya*), *sambaloya* (*samba-maloya*), *jazzoya* (*jazz-maloya*)...



Fig. 8 Jean-Michel Basquiat, *Mona Lisa*, 1983. Collection privée © ADAGP, Banque d'Images, Paris 2010.

tuerait une sorte de référent à partir duquel s'exprimerait l'individualité des musiciens. Il existe un seul et même *tsapiky* qui fait sens tout autant dans le contexte rituel que dans le cadre de sa diffusion commerciale.

Cette différence permet en grande partie de comprendre les façons dont la propriété intellectuelle et la revendication des droits (moraux et financiers) qui l'accompagnent sont investies dans les contextes institutionnels tuléarois et réunionnais. Le fait que le *tsapiky* soit peu marqué par les processus de catégorisation et de distanciation avec le genre présents dans le *maloya* pourrait vraisemblablement constituer une force de résistance à sa prise en charge institutionnelle. Faiblement objectivé, il fonctionne avant tout dans le cadre de pratiques et de relations qui ne donnent qu'une prise inconfortable à l'intervention institutionnelle.

Dans le *tsapiky*, la tension entre une culture partagée, commune, et des individus qui entendent se distinguer s'exprime, musicalement et socialement, à travers des comportements, des valeurs, des logiques qui puisent, empruntent, répondent, correspondent à des normes villageoises et urbaines, anciennes et modernes, de l'univers cérémoniel et d'un marché naissant. Ces logiques ne sont pas mobilisées de façon distincte et en alternance en fonction du contexte, elles ne sont pas séparées ou parallèles, mais imbriquées, métissées et composites. L'OMDA n'offre un modèle de gestion que pour un aspect de ce phénomène (l'individu auteur, compositeur). Bien qu'inadapté, ce modèle peut en partie correspondre à une traduction possible d'enjeux présents dans le *tsapiky*. Mais, en isolant cet aspect, l'institution en trahit le sens. En l'écartant d'une autre facette du même phénomène (le *tsapiky* comme bien créatif commun), elle impose le risque d'un écartèlement, rompt la dialectique au lieu de la prendre en charge, exacerbe la tension plutôt que de la gérer dans son originalité et sa complexité. En cela et pour d'autres raisons, l'institution s'inscrit en extériorité. Il faut cependant nuancer les éventuels effets néfastes que pourrait avoir une institution trop rigide et directive dans la mesure où n'ayant, pour l'instant, pas les moyens d'imposer ses normes, elle est amenée à s'adapter²². Elle reste relativement permissive et peut aussi être envisagée comme une des contraintes à partir desquelles les différents acteurs doivent composer, un « outil²³ » de plus enrichissant la gamme du répertoire dans lequel puiser. Par ailleurs, l'OMDA joue bien un rôle de médiateur et de régulateur important dans un contexte où les rapports de dépendance et les conflits peuvent prendre des formes violentes.

Bien que n'allant pas non plus de soi, le rapport à l'institution dans l'univers du *maloya* révèle des processus différents. Objectivé, pensé, glosé dans le cadre de sa prise en charge patrimoniale et de sa dimension identitaire, le *maloya* existe, en quelque sorte, autant « en dehors » qu'« au sein » de la pratique et de la performance musicales. En se l'appropriant et en le manipulant publiquement, les musiciens « jouent » et « mettent en scène » le genre à leur façon, tout en faisant valoir leur personnalité artistique dans le champ des industries culturelles et des médias modernes. La délégation régionale de la Sacem qui est dotée, depuis sa création au début des années 1980, de prérogatives plus larges que celles des autres antennes régionales métropolitaines²⁴ constitue, de ce point de vue, une institution incontournable pour la majorité des musiciens de *maloya* dont l'activité s'inscrit dans le secteur du disque et du spectacle vivant.

Cet ancrage institutionnel du *maloya* contribue à la complexité du rapport existant à La Réunion entre « propriété » et héritage collectif. En officialisant les multiples appropriations et réappropriations, toutes plus ou moins partielles et



22. Il y a de fait une différence importante entre le fonctionnement réel de l'OMDA et les normes et valeurs qu'il entend porter (correspondant aux logiques propriétaires sur le modèle occidental). À Tuléar, l'institution ne peut totalement dominer et doit ajuster.

23. Sur la notion d'outil, voir Devreux 1972 et sa reprise par Giraud 1987.

24. La Sacem Réunion dispose notamment d'une commission locale qui examine toutes les demandes de dépôt et prête une attention particulière au *séga* et au *maloya* (les genres locaux, donc) afin d'éviter le plagiat et le dépôt d'œuvres anciennes appartenant, faute d'auteurs/compositeurs identifiables, au patrimoine collectif.

DOUBLE PAGE SUIVANTE
Fig. 9 Sud-Coréens écoutant
un discours politique enregistré,
10 octobre 1963
© Bettmann/Corbis.

personnelles, de cet héritage, la délégation de la Sacem fait cohabiter des logiques à première vue contradictoires. Cette cohabitation génère elle-même des stratégies de légitimation comme celle, évoquée plus haut, du recours à une relation personnalisée aux ancêtres qui peuvent transmettre à un seul individu (par la possession) une partie de ce patrimoine collectif, lequel individu peut ensuite faire valoir (en tant qu'« élu ») ce « patrimoine » à titre personnel... Bien qu'intégrée dans les pratiques des musiciens de *maloya*, la propriété intellectuelle n'existe donc aucunement de façon autonome. Son usage, répandu, s'inscrit dans une tension permanente entre le genre et l'individu, entre le « je » et le « nous », et le recours aux ancêtres doit être considéré comme une façon parmi d'autres de résoudre cette tension.

Appréhendée dans son abstraction, la notion de propriété intellectuelle paraît établir une distinction claire entre génie singulier et bien collectif, entre ce qui est créé et ce qui est hérité, entre ce dont chacun peut jouir à titre personnel et ce dont il doit partager l'usufruit avec le groupe. Les sciences sociales, que cela soit l'histoire, l'anthropologie, l'ethnomusicologie et la musicologie en général, ont longtemps contribué à renforcer cette distinction entre appartenances culturelles collectives, anonymes et, pour ainsi dire, anhistoriques d'un côté et idiosyncrasies artistiques de l'autre, la présence de ces dernières étant considérée comme gage et signe de progrès en matière de civilisation pour les uns, et le caractère collectif, holiste, immuable, dans la répétition et hors du temps comme constitutif des sociétés « primitives » pour les autres.

Dans le cadre de la globalisation contemporaine, cet appareillage idéologique (sur lequel repose en partie l'usage de la notion de propriété intellectuelle) révèle les tensions et les ambiguïtés dont il est porteur. La séparation individu/collectif, revendiquée et rendue opérationnelle par l'usage de la propriété intellectuelle, fonctionne de fait rarement de façon binaire. Comme le montrent les deux cas d'étude présentés, elle interagit clairement avec les contextes locaux dans lesquels elle s'inscrit. La façon dont elle pénètre ces contextes ainsi que les réactions et les « aménagements » qu'elle génère incitent à considérer cette question globalement. Les tensions entre enjeux de performance, modes de création et affiliations stylistiques que nous avons abordées pour le *tsapiky* et le *maloya* sont de fait susceptibles d'exister dans un grand nombre de champs de création musicale contemporains. Elles ne sont pas l'apanage de sociétés « exotiques ».

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

Pôle régional des musiques actuelles de La Réunion
gusamson@gmail.com

Bibliographie

DEVREUX, Georges

1972 *Ethnopsychanalyse complémentariste*. Paris, Flammarion.

DUMAS-CHAMPION, Françoise

2008 *Le Mariage des cultures à l'île de La Réunion*. Paris, Karthala.

GIRAUD, Michel

1987 « Mythes et stratégies de la "double" identité », *L'Homme et la Société* 83 : 59-67.

HENNION, Antoine

2007 [1993] *La Passion musicale, une sociologie de la médiation*. Paris, Métailié.

LAGARDE, Benjamin

2008 « *O sa sèrvs alala kisa sa ?* Ethnographie d'un rituel réunionnais », in Guillaume Samson, Benjamin Lagarde et Carpanin Marimoutou, *L'Univers du maloya*. Saint-Denis [La Réunion], éditions DREOI : 89-153.

LEE, Hélène

1990 « Au commencement était la barrique », *Quinzaine littéraire* 560 : 35.

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 [dir.], *Madagascar et l'Afrique. Entre identité insulaire et appartenances historiques*. Paris, Karthala : 469-481.

2008 « *Asio elany !* Le *tsapiky*, une jeune musique qui fait danser les ancêtres », *Cahiers d'ethnomusicologie* 21 : 155-174.

2009 *Le Tsapiky, une jeune musique de Madagascar, ancêtres cassettes et bals-poussière*. Paris, Karthala.

MANUEL, Peter

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

MCUR (MAISON DES CIVILISATIONS ET DE L'UNITÉ RÉUNIONNAISE)

2009 ZNK. *Zarboutan Nout Kiltir*. Sans lieu, région Réunion.

NICAISE, Stéphane

2009 « Le substrat malgache de la culture réunionnaise », *Revue historique de l'océan Indien* 5 : 199-216.

SAMSON, Guillaume

2008 « Histoire d'une sédimentation musicale », in Guillaume Samson, Benjamin Lagarde et Carpanin Marimoutou, *L'Univers du maloya*. Saint-Denis [La Réunion], éditions DREOI : 9-88.

Résumé / Abstract

Julien Mallet et Guillaume Samson, *Droits d'auteur, bien commun et création. Tensions et recompositions à Madagascar et à La Réunion* – Cet article confronte la notion de « propriété intellectuelle » à des pratiques musicales où interfèrent création individuelle et identités collectives. Marqués par une diversité d'usages sociaux et de fonctionnalités, le *tsapiky* malgache et le *maloya* réunionnais offrent deux illustrations des négociations dont le droit d'auteur peut faire l'objet ou des tensions qu'il peut générer quand son institutionnalisation interagit avec des enjeux de performance tenant à la fois au culte des ancêtres et à l'économie des supports de diffusion musicale. En examinant le degré d'intégration des institutions (sociétés d'auteurs, collectivités) dans les univers musicaux étudiés, cet article interroge le rôle joué par la revitalisation patrimoniale – centrale dans le *maloya*, absente dans le *tsapiky* – dans la reconnaissance et l'instrumentalisation du principe de propriété intellectuelle.

Julien Mallet and Guillaume Samson, *Copyright, Creation and the Commons. Tension and recomposition in Madagascar and Réunion* – This article engages the idea of "intellectual property" in a dialogue with examples of musical practice where individual creation and collective identity collide. Both Malagasy *tsapiky* and *maloya* from Réunion are characterised by the variety of their social uses and functions. They are examples of negotiation around copyright and the tensions it can provoke when the act of institutionalising it interacts with questions of performance related to ancestor cults and the economics of music distribution technology. Via an examination of how institutions (authors societies, local authorities) are integrated into the different musical environments under study, this article interrogates the role played by cultural reawakening (which is central to *maloya*, but absent from *tsapiky*) in the recognition and instrumentalisation of the idea of intellectual property.



