

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

10 : 2 | 2014

Composer avec le monde

Voler, donner, transmettre

Propriété et appropriation chez les artistes de ballet du Mali

Steal, Give, Pass on. Property and Appropriation among Malian Ballet Artists

Elina Djebbari



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/volume/4047>

DOI : [10.4000/volume.4047](https://doi.org/10.4000/volume.4047)

ISSN : 1950-568X

Édition imprimée

Date de publication : 10 juin 2014

Pagination : 173-193

ISBN : 978-2-913169-35-7

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Elina Djebbari, « Voler, donner, transmettre », *Volume !* [En ligne], 10 : 2 | 2014, mis en ligne le 30 juin 2016, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/volume/4047> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.4047>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Voler, donner, transmettre : Propriété et appropriation chez les artistes de ballet au Mali

par

Elina Djebbari

King's College London

Résumé : Au Mali, les artistes des troupes de ballet se réfèrent en premier lieu à la notion de tradition pour évoquer leurs sources d'inspiration. Ce discours cache souvent un travail complexe de transformation et de réappropriation, attribuable à des individus bien définis. C'est cette ambivalence entre patrimoine collectif et ressource individuelle qui nourrit le processus de création des pièces de ballets, peu propice à des réglementations claires en termes de droit d'auteur. Le « vol des pas » et le « vol des rythmes » sont des pratiques répandues dans ce milieu, chacun pouvant voler et être volé, la condition étant de transformer son « butin » pour en proposer une création originale. En contrepartie, certains artistes reconnus peuvent « donner » mouvements, musiques et thèmes, à charge pour ceux qui les reçoivent de ne pas s'en approprier l'invention ou d'en proposer une contrepartie financière. La récurrence de l'utilisation de ces vols comme ressort créatif se révèle d'autant plus problématique lorsqu'il s'agit des pièces produites pour la Biennale Artistique et Culturelle qui deviennent à la fois patrimoine national et propriété du Ministère de la Culture. Dans cet article, je montrerai au final comment les usages locaux de cette pratique artistique entraînent les artistes de ballet à s'accommoder, mais aussi à manipuler, ces notions de droit d'auteur et de propriété artistique, entre code moral informel et législation officielle.

Mots-clés : *Mali – ballet – voler – donner – enregistrer – droit d'auteur – appropriation – propriété intellectuelle*

Abstract: In Mali, the artists of ballet companies refer at first sight to the notion of tradition to evoke their sources of inspiration. However, this discourse hides a complex work of transformation and appropriation, made by well-defined individuals. This ambivalence between collective heritage and individual resources feeds the creation process. But it is not favourable to clear rules in terms of copyright and authorship. The “theft of dance steps” and “theft of rhythms” are widespread practices in this artistic milieu, each one being able to steal and to be stolen, but the condition is to transform the “loot” in order to propose an original and new creation. Some renowned artists can “give” movements, music and themes whether they who received do not claim the invention afterwards or offer money in exchange. This recurrent use of “thefts” as a creative tool becomes more problematic for the pieces made for the Artistic and Cultural Biennale of Mali considered as national heritage owned by the Culture Department. In this article, I would like to show how the local uses of this artistic practice lead the artists to adapt, but also manipulate the notions of copyright, authorship and intellectual property, between informal moral code and official rules.

Keywords: *Mali – ballet – steal – give – record – copyright – appropriation – intellectual property*

Au Mali, le genre musico-chorégraphique du ballet s'est constitué au début des années 1960, au moment de l'indépendance du pays, lorsque le Ballet National a été créé¹. Le répertoire de cette formation, qui devait représenter l'ensemble des expressions musicales et chorégraphiques des populations du Mali, a fait en réalité l'objet d'un remodelage et d'une adaptation au format de la scène occidentale. Paradoxalement, cette *mise en scène* de pratiques locales relevait dans le même temps d'une opération conjointe de *mise en patrimoine* et de *mise en tradition*. De ce fait, le répertoire du Ballet National est devenu un véritable corpus patrimonial pour les nouvelles générations de danseurs et de musiciens formant les troupes privées² qui se sont beaucoup développées depuis la démocratisation du pays en 1991. Tout en fondant largement leur répertoire sur celui du Ballet National, elles supplantent aujourd'hui la formation étatique et tentent de s'insérer dans un réseau artistique globalisé en intégrant d'autres esthétiques, comme celle de la danse contemporaine.

Les artistes³ de ballet, musiciens et danseurs, se réfèrent en premier lieu à la notion de tradition⁴ pour évoquer leurs sources d'inspiration. En réalité, ce discours cache souvent un travail important de transformation et de réappropriation, attribuable à des individus singuliers bien identifiés. Cette ambivalence entre patrimoine collectif et ressource individuelle nourrit le processus de création des pièces de ballet, tout en rendant peu propice à ce genre artistique une réglementation claire en termes de droits d'auteur⁵. En

outre, les dispositions des différentes ordonnances et lois fixant le régime de la propriété littéraire et artistique au Mali sont mal connues des artistes de ballet, et surtout peu respectées, comme c'est le cas dans la plupart des pays africains (Kimani, 2009 : 109). Par ailleurs, en raison du caractère immatériel des pratiques dansées qui limite leur inscription dans des supports de diffusion autonomes (DVD ou VCD), les danseurs ressentent de manière accrue la difficulté de percevoir un droit d'auteur⁶.

En réalité, dans ce milieu marqué par des processus constants d'appropriation, de transformation et d'adaptation de matériaux musicaux et chorégraphiques, l'usage législatif des notions d'auteur et de droit d'auteur ne correspond pas à la réalité des pratiques⁷. Le « vol des pas » et le « vol des rythmes » sont répandus, chacun pouvant voler et être volé, la condition étant de transformer le « butin » pour en proposer une création originale. À l'inverse, certains artistes reconnus peuvent « donner » mouvements, musiques et thèmes, à charge pour ceux qui les reçoivent de ne pas s'en approprier l'invention, ou alors, paradoxalement, d'en offrir une contrepartie financière. Il apparaît ainsi que l'exercice d'une auctorialité⁸ se décline sous différentes formes chez les artistes, induisant plusieurs postures possibles, souvent ambivalentes et génératrices de tensions, allant du vol délibéré à la revendication d'une paternité, du don désintéressé à l'échange marchand.

Cet article se propose d'analyser comment les usages locaux de ces pratiques d'emprunt, de vol ou de don entraînent les artistes de ballet à s'accommoder, mais aussi à manipuler, les notions

Voler, donner, transmettre

d'auteur, de droit d'auteur, de propriété intellectuelle, entre code moral informel, éthique professionnelle et réglementation officielle.

Le « vol » comme pratique inhérente à la création

Les artistes des différentes troupes de ballet évoluent au sein d'un réseau social d'interconnaissances favorisant les rapports d'émulation et de concurrence. Chacun sait « qui est qui », pour reprendre une formule souvent entendue à Bamako. Nombre de danseurs ou de musiciens assistent aux répétitions des divers ballets de la capitale malienne ainsi qu'à leurs spectacles, passent d'une troupe à une autre, voire font partie de plusieurs troupes⁹. Ce butinage est représentatif des acteurs de ce domaine, pour qui la connaissance des répertoires mis en place par les différentes troupes, notamment le Ballet National, apparaît nécessaire. L'un des ressorts créatifs de ce genre artistique passe de fait par la réappropriation du répertoire établi et canonisé par le Ballet National, censé incarner *la* tradition malienne. Dans le même temps, cette référence à la tradition est accompagnée d'un discours lié à la capacité d'innover, de créer, les musiciens et les danseurs ne pouvant se contenter de reproduire l'œuvre de leurs aînés. Ces recompositions de la tradition incarnée par le Ballet National sont considérées comme relevant de la « création », ce terme étant employé dès lors que l'artiste intervient sur le matériau utilisé, même de manière minimale. La notion de création renvoie donc à une palette très large de procédés, allant de l'interprétation à l'in-

novation en passant par la variation et la citation, situés dans un continuum où « l'appropriation et la transformation de matériaux existants constituent [...] les premières étapes, indispensables, du processus de création » (Olivier, 2012 : 17). Ce rapport à la tradition enchâssée dans l'expression d'identités individuelles, qui se manifeste de surcroît dans des créations souvent collectives, ou plutôt « distribuées¹⁰ », empêche d'identifier clairement un ou des auteur(s). En effet, à l'instar des créations du Net Art avec qui elles entretiennent une parenté inattendue, les pièces de ballet sont « indéfiniment transformable[s], en circulation permanente, [et] se déploie[nt] dans un réseau dont les connexions, ouvertes, favorisent une redistribution de l'auctorialité » (Fourmentraux, 2008 : 188¹¹).

De fait, la musique et la danse de ballet au Mali relèvent d'une véritable logique de transformations successives et de renouvellement incessant, facilitée par l'intense circulation des artistes entre les ballets et les autres lieux de production musico-chorégraphique (fêtes, boîtes de nuit, tournages de vidéoclips...). Les danseurs comme les musiciens y réinvestissent leur grande polyvalence technique, conférée par la multiplicité de leurs formations et leur implication dans différents champs de la création musicale et chorégraphique. Dans ce contexte, « les effets de la reprise produisent un mouvement de retour sur l'original, qui le renouvellent, mais aussi des effets de retour sur le sujet, qui le construisent » (Kihm, 2010 : 26), si bien que la capacité d'un individu à transformer une matière existante, qu'elle soit issue de la tradition ou puisée à une autre source d'inspiration, consti-

tue le véritable enjeu de la négociation artistique, dessinant ainsi les termes d'un code moral informel entre les artistes.

Au cours d'un entretien, un danseur raconte comment il procède pour créer. Après avoir énuméré les pièces du répertoire du Ballet National qu'il a apprises au cours d'un stage, il explique comment il incorpore certains éléments gestuels au fur et à mesure qu'il les découvre, puis comment il les mélange à d'autres, issus de différents répertoires :

« J'ai ces danses, j'ai pris quelques mouvements de ces pas pour mettre dans mes propres mouvements que moi-même j'ai mis en place. C'est pas mes propres créations mais ce sont des pas que j'ai appris de gauche à droite et que j'ai modifiés un peu pour mettre en place pour moi-même. » (Entretien, Bamako, 4 janvier 2010)

Cet extrait permet de comprendre un autre aspect important, celui consistant à modifier ce qui est récolté « de gauche à droite ». Dans la suite de l'entretien, le danseur nomme précisément les différents « auteurs » des pas¹² qu'il a repris, en utilisant le terme « voler » pour décrire son action, sans oublier de mentionner qu'il apporte aussi sa contribution personnelle.

Dans ce domaine artistique où « le véritable objet de la recherche devient alors l'analyse du recyclage constant, non pas tant du produit lui-même que de son concept » (Amselle, 2008 : 193), ces pratiques de reprises et de « vols » se confrontent à l'empreinte de personnalités identifiables : on ne manque pas de reconnaître le son de tel *jembefolà* (« joueur de *jembé*¹³ »), le style de tel *donkelà* (« danseur »). Ainsi l'on sait à qui on vole et on reconnaît ainsi une forme de propriété et/ou de

paternité à un individu. Les notions de « dépôt » et de « dépositaire » me semblent ici utiles pour caractériser ces formes d'autorité, car elles permettent de penser le caractère passager, provisoire d'une propriété, qui serait de l'ordre du transit, l'artiste n'étant pas censé maîtriser ou conserver pour lui indéfiniment ce qu'il crée. Au contraire, il s'agit plutôt de transmettre ou de se faire prendre, c'est-à-dire abandonner la maîtrise de ce que l'on crée.

L'usage du « vol » entérine ainsi une conception de la notion d'auteur au sein de laquelle la création ne manifeste pas un caractère inaliénable, alors même que cet aspect du droit moral des artistes est garanti par les textes de lois. Ici, la notion d'auteur est pensée comme un état provisoire, susceptible de changer de mains à tout moment. Les figures d'autorité s'enchaînent les unes aux autres et les matériaux « volés », repris, recyclés, circulent avec une grande souplesse. Le « vol des pas » et le « vol des rythmes¹⁴ » constituent ainsi véritablement l'un des ressorts créatifs de ce genre artistique¹⁵. Plus largement, le « vol » des pas et des rythmes dans le contexte malien du ballet agit comme un équivalent de la reprise dans les musiques populaires modernes. Matthieu Saladin donne une définition de la reprise qui renvoie précisément aux notions évoquées par les artistes maliens avec les termes « voler » et « attraper » :

« Quel qu'en soit le type, la reprise consiste à s'approprier un matériau disponible, du déjà-là et du déjà-entendu, un objet trouvé participant d'une mémoire plus ou moins partagée, qu'il s'agit de reformuler selon des logiques d'écarts divers. » (Saladin, 2010 : 8)

Voler, donner, transmettre

Aujourd'hui, les nouveaux moyens de communication et les différentes possibilités d'enregistrement¹⁶ rendent les répertoires des troupes de ballet beaucoup plus accessibles, et de ce fait, moins protégés de ce que les artistes désignent sous le terme « vol ».

La matérialisation du vol : l'enregistrement et la nécessité de la transformation

Un danseur d'une troupe privée explique sa conception du « vol » comme une attitude inhérente à tout artiste, un moyen nécessaire à des fins de recherche artistique :

« Je suis comme un espion, je regarde partout de gauche à droite [...] Quand je regarde un spectacle de danse traditionnelle, je veux même pas que quelqu'un me parle à côté. Et là, je veux, je veux prendre quelque chose du spectacle. Si c'est pas la danse, soit les chansons, soit la mise en scène, soit le drame, il faut que je sorte avec quelque chose de la salle. C'est pourquoi je dis je suis un grand voleur. Comme tout le monde, tout le monde est comme ça. Chacun a son but d'aller voir les spectacles. Il y en a d'autres qui vont pour regarder la mise en scène, d'autres vont pour aller écouter les chansons, d'autres vont pour la percussion, d'autres vont pour la lumière, d'autres vont pour les décors. Chacun a ses sentiments. Mais moi je vais pour tout. Tout ce qui peut me rendre utile. Et je sais que dans les spectacles il y a plein de choses qui peut me rendre utile. Sauf que j'ai pas de caméra pour les voler. » (Entretien, Bamako, 4 janvier 2010)

Dans la suite de l'entretien, le danseur explique que le matériel de base nécessaire à tout artiste est : une caméra, un dictaphone, un appareil photo et un

ordinateur, pour pouvoir enregistrer et visionner les images ultérieurement, de sorte à s'en inspirer. Il doit ainsi pouvoir disposer d'une bibliothèque de pas et de rythmes dans laquelle il puisera à loisir. Mes enregistrements réalisés sur le terrain ou récupérés sous le sceau du secret auprès de certains artistes sont de ce fait l'objet de la convoitise de danseurs et de musiciens, tout comme ceux de certaines émissions télévisées maliennes (dont *Terroir* est certainement la plus emblématique). Considérés comme la matérialisation du vol des pas et des rythmes, ces enregistrements servent aux artistes d'archives personnelles mais aussi de sources directes d'inspiration. De plus, de tels enregistrements se monnaient, parfois très chers¹⁷, entre les artistes, si bien que l'on peut parler d'une véritable *économie du vol*.

Au Mali, cette pratique de l'enregistrement¹⁸ est très largement répandue dans toutes sortes de contextes et peut être tolérée dans certaines circonstances et interdite dans d'autres, notamment dans le cadre des spectacles de ballets. Au cours de mes recherches sur le terrain, l'autorisation de filmer les spectacles et les répétitions a souvent été difficile à obtenir, alors même que je pouvais pourtant assister quotidiennement aux répétitions, que ce soit celles du Ballet National ou des troupes privées. Les mésaventures que certains artistes ont pu connaître avec des occidentaux peu scrupuleux expliquent cette méfiance, tout autant que ma fréquentation des différentes troupes de la capitale. Aux yeux de certains j'étais ainsi suspecte, quand d'autres me voyaient à l'inverse comme une source potentielle d'informations sur les activités des uns et des autres¹⁹.

Les moments de création de nouvelles pièces sont des périodes particulièrement sensibles qui exigent une grande confidentialité. Or, en pratique cette discrétion est difficile à tenir car les troupes répètent dans des lieux ouverts²⁰, fréquentés par les artistes, les habitants du quartier, les passants mais aussi les touristes²¹. Pour essayer de restreindre un accès difficile à réguler et se prémunir autant que possible des vols, certains danseurs et musiciens refusent d'effectuer les pas ou les arrangements créés pour leur ballet dans les fêtes et cérémonies familiales où ils se produisent. Un musicien du Ballet du district de Bamako rapporte à ce sujet :

« Moi j'évite de jouer les morceaux du Ballet pour éviter qu'un autre *jembefolâ* ne pique. Ici ça se fait beaucoup. C'est pour ça que y'a même un morceau qu'on a arrêté de faire car tout le monde avait volé et il a même été décidé en répétition de ne pas faire les choses du Ballet dans les animations. Mais les danseurs souvent ils s'en fichent et ils font quand même leurs pas. Ici tout le monde vole mais c'est ça que je n'aime pas, si tu voles, il faut transformer un peu, comme ça tu peux dire, oui ça ressemble, mais c'est pas le même. » (Entretien, Bamako 19 décembre 2009)

Comme l'explique ce musicien, pour être accepté en tant que tel, le matériau volé doit être transformé avant d'être réutilisé. Le jugement esthétique sera appliqué non pas au matériau lui-même mais à la capacité de transformation dont a pu faire preuve le « voleur ». De fait, nombre d'entre eux expliquent comment ils se sont inspirés de ce qu'ils avaient vu ou entendu « quelque part » et qu'ils ont ensuite transformé dans le but de se l'approprier. Si le « vol » est donc toléré, dans le sens où il est difficile de s'en prémunir, le « voleur » a l'obligation de transformer son « butin » pour en

proposer une création originale. Celui qui reprend à son compte la création d'un autre sans la transformer est déconsidéré et fera l'objet de critiques sévères de la part des autres artistes²². À l'inverse, l'appréciation porte sur le travail de transformation effectué à partir d'un pas ou d'un rythme « volé », c'est-à-dire l'écart entre le pas existant, quelle que soit sa provenance, et le nouveau. Comme dans le cas des tsiganes roumains, où « même en l'absence d'un copyright au sens propre, l'éthique professionnelle voudrait que chaque musicien modifie les morceaux qu'il reprend, d'une manière ou d'une autre » (Stoichita, 2010 : 86), la transformation du matériau volé fonctionne comme une sorte de code moral tacite entre les artistes maliens, qu'il s'agit de respecter en dehors du cadre législatif sur « la propriété intellectuelle et artistique ».

Si cette transformation est considérée comme nécessaire pour entériner le vol, en réalité elle peut être minimale, voire quasi-inexistante. Un danseur, accusé d'avoir volé sans transformer, se défend ainsi :

« Même si tu fais la même chose que moi je fais, si tu essaies de faire la même chose, comme un singe qui imite, on n'est pas les mêmes! Et comme j'ai un style personnel que tout le monde connaît, tu ne pourras tromper personne. » (Entretien, Bamako, 14 décembre 2009)

Dans le cas présent, le danseur n'a pas jugé nécessaire de transformer les pas qu'il a « attrapés » chez l'un de ses collègues, supposant que l'adaptation des mouvements à son « style » suffisait à les reconfigurer. Cette posture suggère que, dans le cas de la danse, le passage d'un geste d'un corps d'un danseur à un autre corps entraîne automati-

quement une transformation, inhérente à l'individualité de chacun. Il s'agit là d'une attitude « où l'on doit comprendre que le style est l'argument premier de l'autorité et que derrière l'imitation d'un style, c'est l'usurpation frauduleuse de l'autorité qui s'opère, d'où la nécessaire comparaison avec un modèle pictural et sa définition de la copie comme faux original » (Kihm, 2010 : 30). Pour parer à la tentation de l'imitation et garder un monopole gestuel ou musical, il s'agit de devenir inimitable. Si l'affirmation et surtout la reconnaissance du « style » sont suffisantes, le vol sera moins craint, l'artiste ayant la certitude que l'objet du délit ne pourra être reproduit à l'identique²³.

Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que la problématique du vol concerne davantage les jeunes artistes en formation, en recherche d'une reconnaissance par leurs pairs et d'une réussite artistique et sociale. Ceux qui sont déjà établis se soucient finalement assez peu des vols dont ils peuvent faire l'objet et ne s'adonnent d'ailleurs guère à cette pratique, qualifiant d'« escrocs » musiciens et danseurs qui en font la base de leur créativité. En effet, à l'instar des maîtres coraniques de Djenné, « plus un [musicien ou un danseur] est connu et reconnu de tous, moins il exerce d'autorité sur son œuvre, comme si elle lui échappait » (Olivier, 2012b : 110).

Cependant, pour que le vol puisse continuer à être toléré, le voleur ne doit pas s'en approprier l'invention. Le non-respect de cette règle tacite peut générer des tensions, voire des ruptures consommées entre différents artistes, attestant que « la circulation du savoir est fortement conditionnée par la confiance mais aussi par l'intensité du sentiment d'injustice ou de la suspicion » (Medah, 2011 :

608) ressentie par les artistes. Ce milieu artistique est souvent le théâtre de rumeurs de complots, en proie à de fréquentes dénonciations, renforçant les conflits et la concurrence entre les artistes et entre les troupes.

Une alternative au vol : le don

Dans le contexte du ballet au Mali, le terme « donner » (*di en bamanan kan*) est utilisé en opposition au vol pour désigner l'échange consenti, qu'il soit « gratuit » ou marchand. Certains artistes reconnus peuvent ainsi « donner » mouvements, musiques, idées chorégraphiques, de mises en scène, de costumes etc. Ce type d'échange peut prendre plusieurs formes, certaines d'entre elles illustrant les trois moments définis par Marcel Mauss dans son *Essai sur le don* (2004 [1924]) : donner-recevoir-rendre. Sans faire ici une démonstration précise de ces trois moments, force est de constater qu'ils se trouvent au cœur de la négociation artistique²⁴.

Dans le cas d'une création où aucun des participants n'assume officiellement la direction chorégraphique ou musicale, les artistes se font mutuellement des propositions, chacun « donnant » aux autres des éléments de son répertoire personnel, lesquels oscillent entre références à la tradition et ressources individuelles. Le résultat sera présenté comme la somme de ces contributions, l'idée de l'un ayant souvent été transformée par les interventions des autres.

Cependant, si des éléments de cette création sont repris par l'un des participants dans un contexte où les autres ne figurent pas, il est souhaitable

qu'une « autorisation » préalable soit demandée et approuvée collégialement. Mais en réalité, il est rare qu'une telle demande soit formulée, de sorte que des accusations de « vols » peuvent être rapidement proférées. Il semble en effet que chacun garde en mémoire la trace de son apport personnel et s'autorise un droit de regard dessus, malgré les opérations de transformation appliquées par la collectivité. Des musiciens et des danseurs peuvent donc s'entraider, se donner des pas et des rythmes, mais à charge pour eux de ne pas s'approprier l'invention de ce qui ne vient pas directement de leur imagination. Le « vol » génère de fait des tensions quand il s'exerce dans des conditions concurrentielles de stratégies artistiques.

Pendant un temps, j'ai suivi les répétitions d'un petit groupe de danseurs qui souhaitait monter un spectacle chorégraphique mêlant danse traditionnelle et danse contemporaine. En mal d'inspiration, le danseur qui avait le leadership de cette création fit appel à l'un de ses amis pour qu'il lui propose des « améliorations », et très concrètement, « lui donne des pas ». La collaboration a tourné court, car si l'ami venu en renfort n'attendait aucune contrepartie financière ni même la mention de son nom, il n'a pas accepté que tout ce qu'il « donnait » soit repris quasiment à l'identique, sans que celui qui avait le statut de chorégraphe ne transforme, si peu soit-il, les idées transmises :

« Attends, moi je suis là je viens, je paie mon carburant, je ne demande rien, je donne, je donne et lui, il prend et ne change même pas rien? Si c'est ça, moi-même je vais faire et mettre mon nom dedans. Il y a l'amitié entre nous, c'est vrai, c'est pourquoi je veux bien l'aider, mais il faut qu'il change au moins un peu, tu peux pas faire tout comme moi et dire que ça c'est ta création. Non,

c'est pas comme ça que ça doit être. Si je suis d'accord pour que mon nom ne soit pas dedans, c'est parce qu'il aura transformé à sa manière et que je pourrais dire, ah oui, peut-être que ce sont les pas que j'ai donnés, mais quand même, je vois aussi sa manière à lui. » (Entretien, Bamako, 13 juin 2008)

Le statut de l'ami qui joue ici le rôle de conseiller artistique et qui travaille autant, sinon plus, que le chorégraphe officiel, peut être considéré comme équivalent à celui de « nègre littéraire », non rémunéré de surcroît. Un artiste qui accepte d'aider gratuitement un ami en mal d'inspiration ne pourra prétendre exercer aucune autorité sur ce matériau. Mais il sera bienvenu que le dépositaire reconnaisse cet apport, au moins en privé. De plus, ce dernier contracte une sorte de dette dont il pourra se dégager en rendant un service jugé équivalent. Dans le contexte malien, ce type de « don » agit comme l'argent remis de manière ostentatoire aux griots, qui renforce le prestige social du donneur. Olivier analyse la manière dont un poète/compositeur de Djenné qui aura « fabriqué » une louange religieuse (*maduhu*) peut « choisir de transmettre son nouveau *maduhu* à quelques individus avec qui il entretient des relations de confiance, un membre de sa famille, un ami ou un camarade d'âge » (2012 : 108), ces derniers lui adressant en retour la louange chantée à certaines occasions, renforçant ainsi son prestige. Ce type d'échange se situe donc dans des stratégies de création artistique, mais participe aussi de la mise en scène de soi et de la création d'une reconnaissance artistique et sociale²⁵.

Comme une sorte d'alternative, ces « dons » peuvent se monnayer²⁶, aussi bien entre amis qu'entre personnes moins liées. Cet échange se

passer d'autant plus facilement lorsque ce type de « don » n'engage pas deux partenaires qui sont dans un rapport concurrentiel. C'est le cas d'artistes n'évoluant pas directement dans le même domaine : un danseur traditionnel « donnera » ainsi plus facilement à un danseur contemporain qu'à un autre danseur traditionnel. Par exemple, un jour qu'un danseur contemporain était venu donner une chorégraphie au Ballet National pour figurer dans un clip, celui-ci me répondit clairement qu'il se moquait complètement de savoir ce qu'il pourrait advenir de ses pas : « J'ai été payé pour faire ça, le reste je m'en fiche. » (Journal de terrain, 21 janvier 2010) On entre là dans un système de prestation de service²⁷, qui va de pair avec la professionnalisation des acteurs de ce milieu. Il s'agit ici d'un travail de « nègre » ou de « mercenaire », pour reprendre un terme employé au Mali dans ce domaine. L'échange marchand induit implicitement l'abandon d'une autorité (que ce soit en termes de paternité ou de propriété), et donc d'un éventuel droit de suite. Dans le contrat tacite selon lequel l'idée musicale ou chorégraphique devient une marchandise soumise à une valeur d'échange, la dépossession est accordée de fait à ce qui est créé dans l'intention d'être cédé à un tiers. Ce qui n'est pas le cas du vol²⁸.

Les différentes étapes du processus d'appropriation

La notion d'appropriation véhicule deux idées, celle d'adapter un objet, une pratique, un savoir à un usage autre que celui auquel ils étaient auparavant destinés (approprier), et celle d'une action

visant à rendre propre cet objet, cette pratique ou ce savoir (s'approprier). Dans le champ musical, cette notion semble indispensable à prendre en compte pour identifier les processus de création. Ainsi rappelle Denis-Constant Martin (2010) :

« Il semble qu'il ne puisse exister de création sans appropriation (un créateur n'invente jamais un mode d'expression *ex nihilo* mais doit connaître et maîtriser ceux au contact desquels il se trouve; il doit s'en « approprier » un ou plusieurs, ce qui signifie qu'il doit le ou les faire siens en propre; ceci implique qu'il doit les transformer pour y apposer sa marque). »

Outre le sens accordé au concept d'« appropriation créatrice » par Paul Ricoeur (1985) et sa nuance, celle d'« appropriation créative » (Manuel, 1994), cette notion est particulièrement pertinente pour appréhender le champ artistique du ballet au Mali. Le processus d'appropriation y apparaît, en effet, comme l'étape qui suit celle du « vol » au cours de laquelle un matériau musical ou chorégraphique est pris à l'un pour devenir celui d'un autre. Les changements de main de ces matériaux assurent une circulation dynamique des processus créatifs. Pour aller plus loin que ce constat de l'existence de « propriétaires », ou plutôt de « dépositaires », susceptibles d'être volés ou de donner, on peut se demander s'il n'y a pas différents stades discernables dans le processus d'appropriation d'un matériau, accompagnant l'évolution de la démarche artistique personnelle des acteurs. Quand l'interprète se place en position de créateur, à quel moment le vol est-il oublié pour devenir partie prenante d'une nouvelle pièce? Autrement dit, à quel moment un individu va-t-il faire sienne la création d'un autre²⁹?

Pour répondre à ces interrogations et essayer de déterminer les différents stades du processus d'appropriation, je suivrai un exemple précis, extrait du parcours d'un artiste dont je connais bien le travail et dont la provenance des pas est en partie identifiable. Retracer un tel parcours aurait été bien trop périlleux si les pas provenaient de ce qui est considéré comme le patrimoine commun. Aussi, ce sont des « nouveaux pas », dont l'apparition dans le corps des danseurs maliens pourrait presque être datée au jour près, qui ont rendu ce travail plus aisé.

En 2009, à la demande de l'ancienne Ministre de la Culture Aminata Dramane Traoré, un nouveau spectacle intitulé *Taama*, mêlant danse, musique et théâtre, a été créé par Souleymane Koly, auteur, chorégraphe et metteur en scène ivoirien³⁰, dans le but de sensibiliser les jeunes aux risques de l'émigration clandestine. Un casting a été réalisé parmi ceux considérés comme les meilleurs danseurs du Mali pour venir compléter l'effectif ivoirien. Un nouveau répertoire de pas a ainsi été offert aux danseurs maliens participant à ce projet. Du matériau chorégraphique a été extrait de cette pièce pour être investi ultérieurement dans différents contextes de performance. L'analyse de cette trajectoire montre différentes étapes du processus d'appropriation chez les artistes qui empruntent, ou « volent », avant de « créer pour eux-mêmes », de transmettre ou d'être volés à leur tour.

Parmi les nombreuses séquences chorégraphiques du spectacle *Taama*, un enchaînement, lui-même repris d'une pièce du Koteba d'Abidjan³¹, a particulièrement été apprécié des danseurs maliens. Pour l'un d'entre eux, Alassane, à travers qui je

vais suivre le cheminement de cet enchaînement, il s'agit à ce moment-là des pas de *Taama*, quand bien même est-il conscient que ces pas proviennent d'une pièce antérieure. On remarque qu'à ce stade, les noms du chorégraphe (Souleymane Koly) et de celle qui enseignait la chorégraphie (Maaté Keïta) aux danseurs maliens ne sont déjà plus mentionnés. Ainsi, dès la première étape du processus, les créateurs sont anonymisés au profit du nom de la pièce, offrant un cadre plus flou et plus généralisant pour désigner la provenance des pas³².

Alassane donne aussi des cours de danse afro-contemporaine à des stagiaires américains qui se rendent l'été au Mali. Dans ce contexte, il a donc un rôle d'enseignant et non d'interprète. L'occasion m'a été donnée d'assister à ses cours et j'ai pu constater la manière dont il a exploité la séquence apprise dans *Taama*. Il a repris certains mouvements, en a intercalé d'autres et en a changé la dynamique en les interprétant sur une toute autre musique, au tempo plus lent que celui sur lequel ces pas sont exécutés dans *Taama*. C'est pendant cette phase qu'il s'approprie véritablement cet enchaînement chorégraphique. En effet, ainsi transformé et réarrangé, ce pas apparaît désormais aux stagiaires américains comme une proposition chorégraphique d'Alassane, ce dernier se gardant bien d'indiquer à ses élèves la provenance de ce qu'il « attrape de gauche à droite », ni même la façon dont il procède pour forger son style personnel.

Cette présentation de soi, où les reprises sont oblitérées au profit d'une création revendiquée comme individuelle, se retrouve dans un autre contexte de production chorégraphique. Alassane encadre

Voler, donner, transmettre

également les troupes locales et régionales lors de la Biennale Artistique et Culturelle du Mali³³. Il se place ici en tant que chorégraphe et metteur en scène pour les jeunes qui participent aux épreuves de danse traditionnelle et de ballet à thème. Ainsi pour la Biennale de 2010, il a de nouveau repris un certain nombre de pas issus de *Taama*. On se trouve là à un autre niveau du processus d'appropriation, puisqu'en tant que concepteur des morceaux, qui plus est dans le cadre très réglementé de la Biennale, il doit proposer un programme personnel original et inédit. Pour les jeunes qu'il encadre, les pas et mouvements qu'il propose relèvent de fait de sa création. Ce que laisse croire Alassane, en passant sous silence la provenance des éléments de sa chorégraphie dès qu'il est amené à se produire en public ou à enseigner. Comme l'indique Kihm :

« La reprise, dans la mesure où elle peut impliquer une relation de transmission, permet à une pédagogie, à un apprentissage et à une initiation de se développer. La construction du sujet, lorsqu'elle y croise l'évaluation d'une maîtrise et d'un savoir-faire y est, par voie de conséquence, saisie dans un rapport à l'exercice de l'autorité. » (2010 : 26)

Ainsi, pour les élèves américains comme pour les jeunes de la troupe du quartier de Bankoni, l'« auctorialité » de cet enchaînement ne fait pas de doute. Ils vont à leur tour incorporer cet enchaînement et peut-être même le transmettre, en le transformant et en occultant eux-aussi au fur et à mesure le nom de celui qui le leur aura enseigné. Dans ces deux contextes, le processus de transmission implique un transfert d'autorité d'un individu à un autre. Les reprises et les transformations successives du matériau chorégraphique dessinent une chaîne de

transmission au sein de laquelle chaque individu pourra être tour à tour interprète, enseignant ou chorégraphe. On voit ici combien les moments où le danseur « attrape » le pas, le fait sien et s'en sépare à son tour peuvent être rapprochés. On s'aperçoit d'ailleurs que c'est plutôt quand le danseur se sent dépossédé de son pas ou de son enchaînement au moment où il voit son mouvement dans le corps d'un autre, soit qu'il l'a lui-même transmis, soit qu'il a été « volé » à son tour, qu'il appréhende le geste chorégraphique comme lui ayant appartenu. C'est quand un usurpateur potentiel surgit que la revendication d'une paternité et/ou d'une propriété devient possible.

Le vol à l'épreuve du cadre institutionnel

Les difficultés rencontrées par le Bureau Malien du Droit d'Auteur (BUMDA³⁴) sont encore plus grandes en matière de protection du spectacle vivant, où seuls les représentations publiques et d'éventuels enregistrements des spectacles peuvent faire l'objet d'une protection et d'une rémunération au regard de la loi. De plus, l'attention portée à la protection des pièces produites pour la Biennale Artistique et Culturelle est très récente³⁵. En effet, il faut attendre 2001 pour que le Ministère de la Culture s'engage « ici et maintenant à verser, pour la première fois de son histoire, des droits d'auteur pour l'ensemble des œuvres exécutées » (Discours de Pascal Baba Coulibaly, 2001), concevant désormais l'événement comme le haut-lieu de la lutte contre la piraterie. La loi³⁶ prévoit aussi que ceux qui font usage du « folklore » malien soient soumis

au paiement d'une redevance, ce dont les troupes de ballet privées, pourtant bel et bien concernées, ne s'acquittent pas. La plupart des artistes ignorent cette législation qui, dans son ensemble, leur paraît difficilement concevable à appliquer, l'accès et l'usage des expressions artistiques du patrimoine national ne pouvant selon eux faire l'objet d'une quelconque marchandisation, la culture au Mali étant perçue comme un bien collectif (Touré, 1996 : 106).

Dans le cadre réglementé de la Biennale, les régulations informelles cèdent le pas aux législations officielles. L'article 25 du règlement de la dernière Biennale qui eut lieu à Sikasso en 2010 dispose que :

« Les œuvres présentées dans le cadre de la Biennale Artistique et Culturelle font partie du patrimoine national. À ce titre, le Ministère de la Culture est le propriétaire légal de ces œuvres, les droits d'auteur doivent revenir aux Directions Régionales de la Jeunesse, des Sports, des Arts et de la Culture. Leur exploitation reste soumise à la réglementation du droit d'auteur en vigueur au Mali. »

À l'issue des épreuves, les œuvres de la Biennale deviennent ainsi à la fois patrimoine national et propriété du Ministère de la Culture. Si les concepteurs des numéros (chorégraphes du ballet à thème, auteurs de la pièce de théâtre, compositeurs et arrangeurs des morceaux musicaux etc.) ont conclu un accord financier³⁷ en échange duquel ils abandonnent leurs droits d'auteur aux régions, ce statut ambigu est mal compris par les artistes-interprètes qui ne conçoivent pas pourquoi ils ne pourraient plus utiliser les pièces qu'ils ont contribué à mettre en œuvre. En réalité, les pièces de

ballet des Biennes sont largement réappropriées par les acteurs locaux malgré les restrictions officielles, et se fondent, en intégralité ou en parties, au répertoire des troupes dont sont issus les participants, sans que la direction de la Biennale ne puisse réellement l'empêcher.

La protection des œuvres chorégraphiques est une question à laquelle le Bureau Malien des Droits d'Auteur n'a pas encore trouvé de véritable solution. Dans le cadre de la Biennale où seul l'ORTM³⁸ est autorisé à filmer et à enregistrer les prestations, la remise des cassettes VHS intitulées « Œuvres complètes » de la Biennale donne lieu à une cérémonie très officielle. Le journaliste malien M. Traore, du quotidien *L'Essor*, rapporte les discours qui se sont tenus en 2008, lors de la remise officielle des cassettes de la Biennale qui eut lieu en 2005 à Ségou :

« Mohamed El Moctar [Ministre de la Culture] a plaidé pour la conservation de ce patrimoine en le mettant à l'abri de la piraterie et de l'oubli. (...) Le ministre de la Communication et des Nouvelles technologies, Mme Mariam Flantié Diallo a, de son côté, expliqué l'objectif de la démarche qui est de permettre à l'ORTM de diffuser largement les spectacles de la Biennale. Et de fait, a-t-elle ajouté, cela permettra d'assurer la promotion de nos productions nationales, et surtout celle de leurs créateurs. (...) Le directeur du Bureau malien des droits d'auteurs a, lui aussi, salué cet événement qui permet de faire la promotion des artistes en constituant une garantie pour la perception des droits d'auteurs. Le directeur général de l'ORTM a expliqué que le cycle de la créativité dans notre pays a toujours été alimenté par les œuvres de la Biennale. » (Traoré, 2008)

Ces discours objectivant le rôle des différentes institutions dans la protection et l'exploitation des

œuvres de la Biennale ont néanmoins été suivis de peu d'effets. Les enregistrements de la Biennale 2005, censés être diffusés par l'ORTM³⁹ puis commercialisés, n'ont toujours pas été mis en circulation⁴⁰. Les enregistrements de la Biennale de 2008 (qui s'est déroulée à Kayes) ont quant à eux été reproduits sous forme de CD et de VCD pour être destinés à la vente. Cependant, ils se sont avérés introuvables dans les quelques lieux où ils auraient pu être commercialisés⁴¹, abandonnés dans des cartons au sein des différentes Directions régionales de la Jeunesse, des Sports, des Arts et de la Culture. Il est également intéressant de remarquer que toutes les épreuves de la Biennale figurent sur ces VCD, à l'exception des pièces de ballet à thème. Quand je m'en suis étonnée auprès d'un de mes interlocuteurs au Ministère de la Culture, il m'a été répondu que cette épreuve est trop problématique en termes de protection du droit d'auteur, et que pour l'instant, il est jugé préférable de ne pas faire figurer les ballets dans les VCD, car « il y a trop de piraterie en ce domaine ». Ces propos font écho à certaines des règles implicites qui ont cours au sein des troupes de ballet concernant les restrictions d'enregistrements évoquées plus haut. Ainsi, la tolérance des pratiques informelles de « vols » se heurte à la rigidité du règlement de la Biennale encadré par la législation officielle en vigueur. Cependant, la rétention des enregistrements ne gêne que de très loin la réappropriation par les artistes des éléments musicaux et chorégraphiques de ces pièces de ballet. Et si tant est qu'il soit vrai que « le cycle de la créativité [au Mali] a toujours été alimenté par les œuvres de la Biennale », c'est justement parce que les pièces continuent à vivre

au-delà du temps des épreuves et que les artistes en incorporent des éléments pour en faire de nouvelles créations. La Biennale, qui entend patrimonialiser tout en respectant les droits en matière de propriété intellectuelle, révèle un curieux paradoxe : l'État malien se retrouve finalement dans une situation où il acquiert des « œuvres » (par le paiement du droit d'auteur) qu'il déclare « patrimoine national » et en restreint l'usage, alors même que l'un des principaux objectifs de la Biennale est justement d'encourager les troupes à puiser leur créativité dans le patrimoine national. Les musiques et les danses ainsi médiatisées sont comme prises au piège et entrent dans un engrenage institutionnel et législatif des plus paradoxaux, dont elles ne sortent que par l'action des artistes qui agissent en dehors de la légalité officielle.

Conclusion

Au final, on comprend comment les artistes de ballet volent et s'approprient des créations qu'ils « attrapent » à des individus clairement identifiés, pour mieux s'en affranchir et créer leur style personnel. Quand leur savoir-faire est suffisamment reconnu, certains peuvent au contraire donner du matériau créatif, sans pour autant faire valoir par la suite de quelconques droits, surtout si celui qui reçoit accepte sa part tacite du contrat en ne s'en appropriant pas totalement l'invention et surtout en modifiant le matériau reçu, ou alors en offrant une compensation financière qui le dégage de certaines « obligations ». En effet, la circulation de ces matériaux, qui peuvent prendre la forme de vols, d'emprunts ou de dons, ne peut être utili-

sée comme ressort créatif seulement si certaines règles sont respectées. De plus, on voit comment les notions d'auteur, de paternité et de propriété sont appréhendées et manipulées différemment selon que l'on a affaire à des individus en recherche de légitimité sur le plan social et artistique ou au contraire à ceux possédant une renommée et un savoir-faire reconnus. La notion de propriété artistique est dans ce contexte une sorte de signifiant flottant, plus ou moins présent dans les esprits mais difficile à réglementer, à tel point qu'elle donne lieu à un certain nombre de paradoxes dont ceux liés à la Biennale. En effet, en voulant « les mettre à l'abri de la piraterie et de l'oubli », le Ministre de la Culture diffuse les pièces de ballet de manière très restreinte, alors même qu'une large diffusion serait nécessaire pour en permettre une certaine

rentabilité. À l'inverse du discours officiel, ces pièces semblent donc irrémédiablement condamnées à l'oubli... Ce contexte particulier de production artistique montre les limites d'une conception stricte du droit d'auteur et de la propriété artistique, qui va à l'encontre des usages locaux liés aux processus de création, par ailleurs tolérés hors du cadre institutionnel. L'analyse de ces usages du « vol » dans le genre du ballet au Mali rejoint des questionnements plus généraux en matière de protection de la propriété intellectuelle et artistique. Car ces usages locaux ne mettent-ils pas en tension – voire en échec – la mise en place d'un tel système de protection au niveau international⁴², qui plus est dans un pays où l'État n'a pas les moyens de faire respecter la législation ?

Voler, donner, transmettre

Bibliographie

- AMSELLE Jean-Loup (2008), « Retour sur “l’invention de la tradition” », *L’Homme*, 185-186, p. 187-194.
- DJEBBARI Elina (2011), « Musique, *Patrimoine*, Identité : le Ballet National du Mali », in Monique Desroches et al. (eds.), *Territoires musicaux mis en scène*, Presses de l’Université de Montréal, Montréal, p. 195-208.
- (2012), « Recomposer la tradition, investir le contemporain : la création musicale et chorégraphique des troupes de Ballets au Mali », in E. Olivier (ed.), *Musiques au monde. La tradition au prisme de la création*, Éditions Delatour, Paris, p. 201-223.
- (2013), *Le Ballet National du Mali : créer un patrimoine, construire une nation. Enjeux politiques, sociologiques et esthétiques d’un genre musico-chorégraphique, de l’indépendance du pays à aujourd’hui*, Thèse de doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.
- FOURMENTRAUX Jean-Paul (2008), « “Œuvres en partage”. La création collective à l’ère d’Internet », *Connexions*, 90, p. 179-191.
- GUILLEBAUD Christine, STOICHITA Victor A. & MALLET Julien (2010), « La musique n’a pas d’auteur. Ethnographies du copyright », *Gradhiva*, 12, p. 5-19.
- KIHM Christophe (2010), « Typologie de la reprise », *Volume! La revue des musiques populaires*, n° 7-1, p. 21-38.
- KIMANI Cécilia (2009), « Publishing in Africa », in Njogu Kimani & Middleton John (eds.), *Media and identity in Africa*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, p. 103-113.
- MANUEL Peter (1994), « Puerto Rican Music and Cultural Identity: Creative Appropriation of Cuban Sources from Danza to Salsa », *Ethnomusicology*, 38/2, p. 249-280.
- MARTIN Denis-Constant (2010), « Pas de création sans appropriation? », *Communication aux Journées d’étude du programme ANR Globamus*, 30-31 janvier 2010, Paris.
- MAUSS Marcel (2004 [1924]), « Essai sur le don. Forme et raison de l’échange dans les sociétés archaïques », in *Sociologie et Anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France.
- MEDAH Ignace (2011), « “Quand l’échange de savoirs se heurte à la reconnaissance” Le cas des concepteurs d’agroéquipements au Burkina Faso », *Revue d’anthropologie des connaissances*, 5/3, p. 599-622.
- NEEMAN Elsa et al. (2012), « Culture numérique et auctorialité : réflexions sur un bouleversement », *A contrario*, 17, p. 3-36.
- OLIVIER Emmanuelle (2012a), « Ethnomusicologie, création musicale et globalisation », in Emmanuelle Olivier (ed.), *Musiques au monde. La tradition au prisme de la création*, Paris, Éditions Delatour, p. 7-25.
- (2012b), « Les louanges islamiques au Mali : Un art de la filiation », in E. Olivier (ed.), *Musiques au monde. La tradition au prisme de la création*, Paris, Éditions Delatour, p. 93-116.

- PIRIOU Florence-Marie (2001), « Légitimité de l'auteur à la propriété intellectuelle », *Diogenes*, 196, p. 119-143.
- RICŒUR Paul (1985), *Temps et récit. Tome III : Le temps raconté*, Paris, Le Seuil.
- SALADIN Matthieu (2010), « Introduction. Play it again, Sam », *Volume! La revue des musiques populaires*, n° 7-1, p. 2-8.
- SKINNER Ryan (2009), *Artisiya. Popular Music and Personhood in Postcolonial Bamako, Mali*, Doctor of Philosophy in the Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University.
- STOICHITA Victor A. (2010), « Les voleurs intelligents », *Gradhiva*, 12, p. 80-97.
- SOMARÉ Youssou (2008), « Dimension juridique de l'industrie musicale », in Ndour Saliou (ed.), *L'industrie musicale au Sénégal. Essai d'analyse*, Dakar, CODESIRA, p. 115-165.
- TOURÉ Younoussa (1996), *La Biennale Artistique et Culturelle du Mali (1962-1988) : socioanthropologie d'une action de politique culturelle africaine*, Thèse de doctorat, EHESS, Marseille.
- TRAORE Mh. (2008), « Biennale artistique et culturelle 2005 : œuvres complètes », *L'Essor*, 25 septembre 2008, URL : <http://www.bamanet.net/index.php/actualite/essor/958-biennale-artistique-et-culturelle-2005--oeuvres-completes.html>
-

Notes

1. Sur le rôle du Ballet National dans la construction de l'identité nationale au Mali et la constitution de son répertoire, voir Djebbari, 2011 & 2013.
2. Les principales troupes privées de Bamako sont : le Ballet du district de Bamako (créé en 1978, avec une refonte en 1999), le Ballet Babemba (créé en 1983), la Troupe Sewa (créée en 1983), le Ballet Kelete (créé en 1992 et refondu en 2002) et la Troupe Don (créée en 1985).
3. Si le processus de reconnaissance de la figure de l'artiste au Mali était déjà enclenché pendant la colonisation, notamment dans les centres urbains comme Bamako, selon Ryan Skinner, c'est bien la création des formations nationales sous le patronage de l'État qui fait émerger la notion de « l'artiste moderne » au Mali (2009 : 6-7).
4. Pour une analyse de la conception et de l'usage de la « tradition » par les artistes en termes de source d'inspiration et de support de la création musicale et chorégraphique de ces troupes de ballet, nous renvoyons à un article traitant plus spécifiquement cette question (Djebbari, 2012).
5. Les troupes publiques (Ballet National, troupes régionales) sont inscrites au Bureau Malien des Droits d'Auteur (BUMDA) et la plupart des acteurs de ce secteur (chorégraphes, musiciens et danseurs) possèdent leurs cartes d'artistes délivrées par cette institution. Cependant, le BUMDA peine à honorer ses différentes missions (percevoir et redistribuer le droit d'auteur aux artistes, juguler diverses formes de piraterie – reproductions illégales de CD/VCD, contrefaçons de billets de spectacles...), telles qu'elles ont été prévues par différentes ordonnances et lois fixant le régime de la propriété littéraire et artistique au Mali, la première datant de 1978, la dernière du 23 juillet 2008.
6. La mise en place des législations internationales en faveur de la protection de la propriété intellectuelle (OMPI, OAPI...) et le développement des secteurs de la *world music* et de la danse contemporaine en Afrique ont contribué à renforcer la prise en compte par les artistes de leurs droits, en lien avec l'expression de leur identité individuelle. Pour le Sénégal, Youssou Soumaré précise cependant que « seule l'œuvre chorégraphique fait exception à la règle » en ce qu'elle n'est pas protégée dès sa conception, sans formalités (2008 : 118).
7. Ce qui n'empêche pas les artistes de se sentir parfois lésés, dépossédés, « volés », au point de prétendre exercer une « propriété » sur ce qu'ils considèrent avoir créé.
8. La notion d'« auctorialité » (qui se rapproche de la notion anglaise d'*authorship*) est désormais privilégiée en remplacement de celle d'« auteur » depuis qu'elle a été profondément remise en question par Roland Barthes (« The Death of the Author », 1967, « La mort de l'auteur », 1968) et Michel Foucault (« Qu'est-ce qu'un auteur », 1969). Ce dernier a mis en évidence le rôle d'une « fonction auteur » dépassant la dimension de la personnalité de l'auteur (Neeman *et al.*, 2012).
9. Ce butinage est d'ailleurs réprouvé par les directeurs de ballet qui demandent à leurs membres de ne pas s'éparpiller et de s'engager dans une seule troupe. De nombreuses trajectoires de musiciens et de danseurs de ballet montrent des passages d'une troupe à l'autre, échelonnés sur des périodes plus ou moins longues, ou bien même la participation conjointe à plusieurs troupes, avant de se fixer auprès d'un directeur de ballet. Si cet éparpillement peut être, dans une certaine mesure, toléré par les troupes privées, il ne l'est pas pour le Ballet National où les artistes extérieurs ne sont pas les bienvenus lors des répétitions.
10. Au sens où l'entend Jean-Paul Fourmentraux à propos du Net Art, où la création des œuvres est « distribuée » entre différentes personnes entendues comme un « auteur en collectif » (2008 :190). De manière plus générale, il s'avère utile de recourir à des réflexions engagées sur ces questions dans des domaines autres que la musique (Guillebaud *et al.*, 2010 : 18). Les

analyses juridiques, littéraires ou celles en lien avec le monde de l'informatique et du développement des logiciels libres présentent un intérêt heuristique important pour éclairer certains processus de création musicale et chorégraphique.

11. En ce sens, la question de l'« originalité » d'une musique ou d'une danse se pose de manière accrue. Au Sénégal, Soumaré l'analyse en ces termes : « Le terme originalité n'est pas facile à cerner dans la pratique, car il s'apparente à un autre terme, celui de nouveauté. Il faut comprendre qu'une forme est protégée même si elle n'est pas nouvelle, dès lors qu'elle est originale. C'est-à-dire qu'une œuvre est originale à partir du moment où elle est l'expression d'une personnalité. Quelle est donc la différence entre ces deux concepts? L'originalité s'apprécie subjectivement, c'est la marque de la personnalité de l'effort créateur. Elle est la pierre de touche en matière de droit, alors que la nouveauté se mesure objectivement puisqu'elle se définit comme l'absence d'homologue dans le passé. Mais dans un pays où la plupart des œuvres musicales sont inspirées du folklore, le terme d'originalité suscite des difficultés par rapport à leur paternité. » (2008 : 118) Soumaré évoque ici l'un des problèmes cruciaux auxquels se heurte la législation officielle : quel degré de paternité un artiste peut-il revendiquer quand il s'est principalement inspiré de la « tradition » pour « créer »?
12. Cette désignation s'arrête à ce niveau, dans le sens où le danseur ne va pas chercher à connaître l'éventuelle antériorité des pas qu'il considère avoir « volé », « attrapé » à la personne qu'il aura vu les exécuter. Il s'agit donc d'une chaîne de « vols » successifs dont le danseur en question ne reconnaît que le dernier maillon comme source. La personne constituant ce dernier maillon prend le statut d'« auteur », alors qu'en réalité ce n'est pas nécessairement le cas. Il s'agit en fait d'une série d'individus transformateurs qui prennent le statut d'auteurs, et qui disparaissent dès qu'un nouveau transformateur apparaît, ce qui correspond à la notion de « création distribuée » analysée par Fourmentaux dans le cadre du Net Art (2008). Pour les louanges religieuses effectuées à Djenné (Mali), Emmanuelle Olivier remarque de la même manière qu'il « est courant que l'individu qui constitue le maillon le plus ancien soit désigné comme celui ayant “fabriqué la mélodie”, même si l'on ne sait pas vraiment si c'est le cas » (2012 : 109).
13. *Jembefolà* : littéralement, « celui qui fait parler le *jembé* ». Le *jembé*, tambour à une peau tendue sur une caisse de bois, est le principal instrument joué dans les troupes de ballet.
14. Ces expressions en français sont plus largement utilisées par les artistes maliens que les termes équivalents en *bamanan kan* : *don-son* : « voleur de danse » ou *folysen-son/jembesen-son* : « voleur de rythme ». Dans le contexte socio-religieux du Mali où l'Islam prédomine, la notion de *son* « voleur » est vraiment très péjorative. Cependant, au vu des entretiens recueillis, le « vol » artistique ne subit pas le même opprobre et l'analyse proposée ici montre au contraire comment, dans une certaine mesure et dans ce contexte précis, il peut être valorisé.
15. En cela, outre ce vocabulaire, de nombreux éléments liés à cette pratique du « vol » sont très proches de ce que décrit Victor Stoichita (2010) à propos des musiciens tsiganes de Roumanie.
16. Les NTIC, principalement internet et le téléphone portable, ainsi que les outils technologiques comme les appareils photos et les caméras numériques, ont grandement facilité l'accès, la circulation, mais aussi la conservation de sources musicales et chorégraphiques.
17. J'ai ainsi eu connaissance de l'acquisition d'une vidéo d'un spectacle d'une troupe par un danseur d'une troupe concurrente en échange de 25 000 FCFA, une somme très importante au Mali, presque équivalente à un mois du salaire minimum (environ 30 000 FCFA).
18. L'enregistrement est souvent effectué à l'aide de Smartphones permettant d'enregistrer et de stocker des données audiovisuelles, avant de les copier éventuellement sur un ordinateur ou un support externe (clé USB, disque dur...) ou bien de les reverser directement sur internet (Youtube, Facebook...).

Voler, donner, transmettre

19. Il est intéressant de remarquer que certains artistes peuvent étendre les restrictions qu'ils connaissent dans le cadre du ballet aux autres contextes dans lesquels ils se produisent. Ainsi, il est arrivé que certains musiciens me conviennent aux festivités (mariages, baptêmes) qu'ils animaient en me demandant expressément de venir avec ma caméra, alors que d'autres m'invitaient aux mêmes festivités, mais en me demandant au contraire de ne pas filmer, alors même qu'un caméraman officiel était présent et que plusieurs autres personnes enregistraient et filmaient.
20. Il s'agit le plus souvent d'infrastructures dédiées aux activités culturelles : à Bamako, le Palais de la Culture, la Maison des Jeunes, le Carrefour des Jeunes, les foyers de jeunes...
21. J'ai assisté à quelques scènes assez violentes entre des touristes filmant ou photographiant les répétitions des troupes, sans être préalablement entrés en contact avec les artistes. Les touristes se faisaient arracher leur appareil ou leur caméra, ce matériel leur étant finalement rendu après de vives discussions, souvent en échange d'un geste financier. Mais j'ai aussi vu des groupes entiers de touristes enregistrer sans que cela pose problème. Ces exemples illustrent là encore le caractère aléatoire des restrictions liées à l'enregistrement des spectacles de ballets, souvent lié au bon vouloir des individus et peut-être au « danger » potentiel que représente celui qui filme.
22. Un danseur m'a par exemple confié avoir renoncé à présenter au Mali une pièce qu'il considère avoir créée tant les accusations de vol à son encontre ont été nombreuses.
23. Cela rejoint la question de l'enregistrement qui peut permettre d'apprendre minutieusement un morceau en l'écoutant plusieurs fois et en examinant les détails d'une interprétation.
24. Notons, à titre anecdotique, que la Biennale Artistique et Culturelle du Mali est très souvent consacrée dans les discours comme « le rendez-vous du donner et du recevoir de la jeunesse malienne ».
25. J'assistais un jour à une fête organisée par un danseur, voleur à ses heures, mais aussi grand donneur et qui a formé de nombreux jeunes danseurs dans différents styles : coupé-décalé, hip-hop... Lors de la soirée, un grand nombre de danseurs sont venus danser, de leur propre initiative, parce qu'ils avaient entendu parler de l'événement. Ils n'ont pas été payés ni même sollicités, c'était leur façon de remercier et rendre hommage à ce danseur pour ce qu'il leur avait un jour donné, appris : « Ce sont mes petits, ils ont entendu parler de la fête, c'est comme un hommage, tu vois, ils sont venus m'honorer. » (Journal de terrain, 25 octobre 2008). Plus de deux ans après, on parle encore de cette fête dans le quartier, qui a vu défiler un nombre impressionnant d'artistes. Cela participe bien sûr au prestige social du danseur et confirme que « les signes de reconnaissance entre pairs consistent essentiellement à s'honorer et à se témoigner mutuellement de l'estime » (Medah, 2011 : 614).
26. Les sommes engagées sont très variables, calculées selon le nombre d'éléments « donnés », la nature de la prestation dans laquelle ils vont être utilisés, les statuts et les liens des partenaires de l'échange, etc. Les sommes dont j'ai eues connaissance se sont échelonnées entre 5 000 et 30 000 FCFA (c'est-à-dire entre 7,50 € et 45 € environ).
27. On peut aussi parler de « cession de droit » dont dispose la loi malienne même si cela se rapproche plus de la conception anglo-saxonne du copyright où « une conception très large de l'auteur, va permettre aux personnes morales, promotrices de l'œuvre, de revêtir cette qualité estimant que l'entreprise titulaire du copyright est, par là-même, utile au développement de la création des œuvres » (Piriou, 2001 : 124). Ainsi les concepteurs de logiciels, par exemple, n'exercent pas de droit d'auteur sur leurs créations, attendu qu'elles appartiennent *de facto* à l'entreprise qui les emploie.
28. La complexité de ce rapport ambivalent entre la revendication d'une possession et le sentiment d'une dépossession se présente d'une manière semblable chez les musiciens tsiganes de Roumanie : « Dans cette com-

- binaison de liberté créative et de libéralisme économique, le seul problème serait que les musiciens qui signent les morceaux à succès ne donnent pas, sur leurs propres créations, les mêmes droits qu'ils se sont arrogés en reprenant les morceaux "traditionnels". » (Stoichita, 2010 : 93)
29. Martin rappelle comment le processus d'appropriation est fondamentalement lié à un Autre qui est « utilisé » pour atteindre un but : la création. « L'appropriation dans le processus de création comporte une forte dimension symbolique, notamment du point de vue des configurations identitaires, parce qu'elle met en jeu une relation à l'Autre (individuel ou collectif), qu'elle utilise l'Autre à des fins qui sont propres au créateur. » (2010)
30. Souleymane Koly a notamment fondé l'Ensemble Koteba d'Abidjan en 1974.
31. Cette pièce intitulée *Cocody Johnny* et interprétée par l'Ensemble Koteba d'Abidjan, avait été créée en 2004. Un enregistrement de cette pièce (datant de 2006) est visible en suivant ce lien : http://www.tv5mondeplusafrique.com/chaine_musique_cocody_johnny.html. La séquence chorégraphique évoquée dans ce paragraphe se situe de 11'23 à 11'30.
32. Cela rejoint d'ailleurs une attitude plus générale des artistes de ballet au Mali qui consiste très souvent à oblitérer le nom du chorégraphe au profit du nom de la pièce dans un premier temps, puis du nom de la troupe dans laquelle ils jouent et dansent dans un second temps. Dans ce cadre, c'est la « mise en générique » qui permet la « mise en anonymat », tandis que cette anonymisation permet en retour un réinvestissement, une réquisition par un tiers ou par une personne partie prenante de tout le processus.
33. La Biennale Artistique et Culturelle du Mali est un festival mettant en compétition toutes les régions du Mali à l'issue d'un système de sélection pyramidale reprenant les divisions administratives du pays. Les troupes s'affrontent dans huit épreuves artistiques : orchestre moderne, théâtre, chœur, solo de chant, exposition d'objets d'art, ensemble instrumental traditionnel, danse traditionnelle et ballet à thème (Djebbari, 2013).
34. Le BUMDA a été créé en 1978, comblant le vide institutionnel qui régnait depuis l'indépendance en 1960. Rien n'avait en effet succédé à la SACEM française qui s'occupait auparavant de la protection des droits des artistes maliens.
35. Younoussa Touré rappelle comment la notion du droit d'auteur, qui suppose la prise en compte de l'individu au détriment de la collectivité, allait à l'encontre de la doctrine socialiste prônée par le Mali indépendant : « Ces dispositions sont très importantes puisqu'elles constituent une sorte de rupture dans la conception malienne de la création artistique. En effet, dans le Mali socialiste les auteurs et créateurs sont des gens anonymes. Ils créent pour l'État, dans des conditions définies par l'État. Comme le régime politique, la culture elle aussi était socialiste. Les grandes œuvres artistiques de la Semaine Nationale n'ont pas d'auteur reconnu en tant que tel. Elles sont présentées comme des créations collectives de la Jeunesse, c'est-à-dire du peuple. Les compositeurs et auteurs ne sont jamais présentés même s'ils sont bien connus de tous. Cet anonymat ne contribuait que peu ou pas à l'éclosion de grands talents. Il n'encourageait pas à la créativité. » (1996 : 107) Aussi, poursuit-il : « Avec la réglementation sur le droit d'auteurs, et les premiers paiements des droits effectués à partir des années 80, les artistes commencent à signer leurs œuvres et on assiste à une véritable explosion de talents. » (*ibid.* : 108)
36. Il s'agit notamment de l'article 111, chapitre II, Titre II de la loi n°08-024 du 23 juillet 2008 : « La création d'œuvres dérivées d'expressions du folklore tels que les adaptations, arrangements et traductions doit être déclarée à l'organisme professionnel de gestion collective. La représentation ou l'exécution publique, la reproduction par quelque procédé que ce soit d'expressions du folklore, en vue d'une exploitation

Voler, donner, transmettre

- lucrative et en dehors du contexte traditionnel ou coutumier, sont subordonnées à l'autorisation préalable de l'organisme professionnel de gestion collective, moyennant le paiement d'une redevance dont le montant sera fixé selon les conditions en usage dans chacune des catégories de création considérées. Les produits de cette redevance seront gérés par l'organisme professionnel de gestion collective et consacrés à des fins culturelles et sociales au profit des auteurs maliens. »
37. Il s'agit là d'une « cession de droits » effectuée auprès des personnes responsables de l'organisation de la Biennale au sein des Directions régionales de la Jeunesse, des Sports, des Arts et de la Culture.
 38. ORTM : Office de Radiodiffusion Télévision du Mali.
 39. D'après ce que j'ai pu constater, ils ont été diffusés dans le mois précédent la Biennale suivante en 2010.
 40. Lors de mes recherches sur le terrain, j'ai pu retrouver la trace de ces enregistrements, non pas à l'ORTM mais au Musée National du Mali, où les cassettes devaient être numérisées. Ce travail n'avait toujours pas abouti lors de mon dernier séjour au Mali en janvier 2011.
 41. Après quelques allers-retours dans les administrations dans lesquelles on m'envoyait successivement, j'ai pu finalement trouver un exemplaire de l'enregistrement des épreuves de la troupe de Bamako à la Direction Régionale de la Jeunesse, des Sports, des Arts et de la Culture. Il s'est avéré qu'à Bamako, on ne pouvait trouver que l'enregistrement de la troupe de Bamako. Par la suite, j'ai pu récupérer les productions de quelques autres régions en procédant de la même manière, chaque région n'ayant à disposition que le produit la concernant. Cela restreint fortement l'accès des populations aux productions des autres régions.
 42. Tel que prôné par l'OMPI par exemple.