

L'éthique et le droit d'auteur en musique

Anthony Seeger

Traducteur : Laurent Aubert



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1744>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2011

Pagination : 11-25

ISBN : 978-2-88474-256-6

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Anthony Seeger, « L'éthique et le droit d'auteur en musique », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 24 | 2011, mis en ligne le 31 décembre 2013, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1744>

L'éthique et le droit d'auteur en musique

ANTHONY SEEGER

Introduction¹

L'actuelle législation sur la propriété intellectuelle et ses applications semblent ne satisfaire personne. Les artistes ne savent plus ce qu'ils ont le droit de composer et d'interpréter, mais ils sont convaincus que tout le monde en tire profit sauf eux-mêmes ; les communautés craignent que leurs traditions soient spoliées par des étrangers ; les éditeurs se plaignent de ne pas être payés alors que tout le monde a accès aux informations qu'ils publient ; les États se plaignent que d'autres États utilisent les idées qu'ils ont développées ; de nombreux peuples autochtones, de nombreux musiciens et la plupart des chercheurs se plaignent : cette question mérite donc toute notre attention en tant que chercheurs et que membres d'une organisation savante².

Au cours des vingt-cinq dernières années, j'ai eu l'occasion de publier un certain nombre d'articles sur des questions liées à l'éthique et au droit d'auteur (notamment Seeger 1986, 1996, 2004a). J'ai commencé à écrire sur ces questions bien avant le développement rapide d'internet, l'explosion du partage de documents et la mise en œuvre d'accords commerciaux sur l'application de nouvelles législations internationales concernant la propriété intellectuelle. Mais je n'ai pas le sentiment que mes anciens articles soient aujourd'hui dépassés,

¹ Traduit de l'anglais par Laurent Aubert. Cet article est basé sur un exposé délivré à Lisbonne le 29 octobre 2010, dans le cadre du colloque SIBE+ « Músicas e Saberes em Trânsito ». L'auteur adresse ses remerciements aux organisateurs et aux collègues qui lui ont fait part de leurs

commentaires après cet exposé, dont la présentation complète sera publiée en anglais dans les actes du colloque.

² L'auteur se réfère ici à l'International Council for Traditional Music (ICTM), coorganisateur du colloque (ndlr).

même si les technologies auxquelles je me réfèrais alors sont peut-être obsolètes. Les questions tournant autour de la propriété et du contrôle ne sont pas de nature technologique, mais philosophique ; elles se réfèrent à des notions telles que le pouvoir, la justice sociale et l'intérêt économique. Mais certaines solutions récentes à des problèmes anciens ont commencé à être envisagées, planifiées et, dans certains cas, appliquées.

Depuis des décennies, mes écrits n'ont cessé de mettre l'accent sur trois points. Le premier est que les ethnomusicologues n'ont pas attaché assez d'importance aux questions de droit d'auteur et aux points de vue locaux sur la manière dont il convenait de contrôler la diffusion des connaissances. Un sondage effectué par l'ICTM auprès de ses membres au début des années 1980 a révélé que la plupart d'entre eux n'avaient pas la moindre idée des notions de propriété et de contrôle de la musique dans les endroits où ils effectuaient leurs recherches, et aussi que très peu d'entre eux connaissaient ni même les lois sur le copyright de leur propre pays. J'avais alors souligné que cette absence des ethnomusicologues dans les débats sur ces questions pourrait avoir des effets négatifs sur l'avenir de la profession.

Le deuxième point est que la plupart des législations ne tiennent aucun compte des expressions créatrices d'une grande partie de l'humanité. Les lois sur le droit d'auteur ont été élaborées à la fin du XIX^e siècle dans certains pays européens, plus particulièrement en milieu urbain et dans des circonstances liées à la situation de l'époque. Or ces lois, qui émanent d'Europe et des Etats-Unis, se sont aujourd'hui imposées au reste du monde à travers des accords commerciaux soutenus par les grandes compagnies et certains groupes d'ingénieurs de la connaissance³, dans l'ensemble bien informés et d'origine urbaine.

Troisièmement, j'ai insisté à de nombreuses reprises sur le fait que les questions liées au copyright sont trop importantes pour être laissées à la seule appréciation des juristes, des entreprises intéressées et des diplomates. Il est important que les chercheurs et les membres de la société civile s'impliquent dans la discussion et le débat législatif.

Ce que je vais développer dans cet essai est d'une autre nature. Ces dernières années, une résistance accrue a commencé à se manifester dans certains pays contre l'imposition telle quelle d'une législation euro-américaine en matière de droit d'auteur. Ces dernières années, l'Organisation mondiale pour la propriété intellectuelle (OMPI) et l'UNESCO ont toutes deux mené des enquêtes sur les préoccupations de peuples et de communautés estimant que leurs connaissances n'étaient pas considérées à leur juste valeur dans les accords commerciaux sur la propriété intellectuelle. Quant aux ethnomusicologues, ils se sont mis à examiner sérieusement les questions de propriété intellectuelle, tout comme les

³ Traduction approximative de l'anglais *knowledge workers* (ndlr).

anthropologues, les juristes et d'autres spécialistes. Outre des sessions régulières à l'occasion de réunions professionnelles, des colloques exclusivement dédiés à ce sujet sont aujourd'hui organisés dans le monde entier. Les bibliothèques, les archives et les musées se sont pour leur part engagés activement en faisant un usage pédagogique de documents soumis au copyright. Et finalement, de nombreuses personnes de tout milieu se sont manifestées après les scandales, parfois assortis d'amendes exorbitantes, advenus notamment dans le monde du spectacle et celui de l'industrie pharmaceutique. De nombreux pays souhaitent avoir accès à des publications scientifiques, pouvoir produire des médicaments génériques à bas coût ou adapter des programmes de logiciels en accès libre.

Le pouvoir de contrôle des grandes puissances politiques et industrielles sur la mise en œuvre d'un régime unifié de la propriété intellectuelle demeure immense. Mais certains signes montrent que les questions les plus importantes ont été soulevées, sinon toutes résolues. En outre, les États et les industriels demeurent encore divisés sur la stricte interprétation de la législation sur la propriété intellectuelle, dans la mesure où les intérêts nationaux sont très divers et que certains industriels ont tout intérêt à ce que les lois sur la propriété intellectuelle soient aussi peu restrictives que possible⁴. Dans une certaine mesure, les gouvernements sont aussi influencés et conditionnés par les organisations internationales, dont plusieurs travaillent sur des questions liées à la propriété intellectuelle. La Déclaration des Nations Unies sur les peuples autochtones inclut un certain nombre de dispositions concernant les droits des autochtones sur leurs propres savoirs et sur leur culture. La convention de l'UNESCO sur la Préservation du patrimoine culturel immatériel, ratifiée en 2003, met à cet égard l'accent sur l'importance des traditions non écrites (et par conséquent non soumises au copyright). Quant au groupe de travail de l'OMPI sur le «folklore et les savoirs traditionnels», il a relevé des données importantes qui pourraient mener à de substantielles modifications des lois sur la propriété intellectuelle en vigueur dans de nombreux pays.

En somme, certaines des choses que j'affirme depuis vingt-cinq ans ont commencé à être prises en compte depuis une dizaine d'années. Je ne vais pas continuer à les répéter, il me faut «changer de mélodie» (*change my tune*), autrement dit changer de discours. La suite de mon exposé se divise en trois parties: après une brève introduction au droit d'auteur (ou du moins à ses aspects utiles à mon propos), je décrirai certains droits qui pourraient être contrôlés par leurs

⁴ Les pays exportateurs de savoir-faire (musique, films, logiciels, produits pharmaceutiques...) ont tendance à vouloir une plus grande protection; ceux qui les importent ont au contraire tout intérêt à pouvoir les manufacturer librement. La position de certains pays varie selon les époques: la loi américaine sur le copyright ne s'appliquait à

l'origine qu'aux livres publiés aux États-Unis. Ce n'est qu'en 1866 qu'une nouvelle loi a commencé à protéger les ouvrages édités dans d'autres pays. À cette époque, les États-Unis, qui étaient devenus un producteur majeur de littérature et de musique, cherchaient à protéger leurs exportations (Samuels 2000: 230-248).

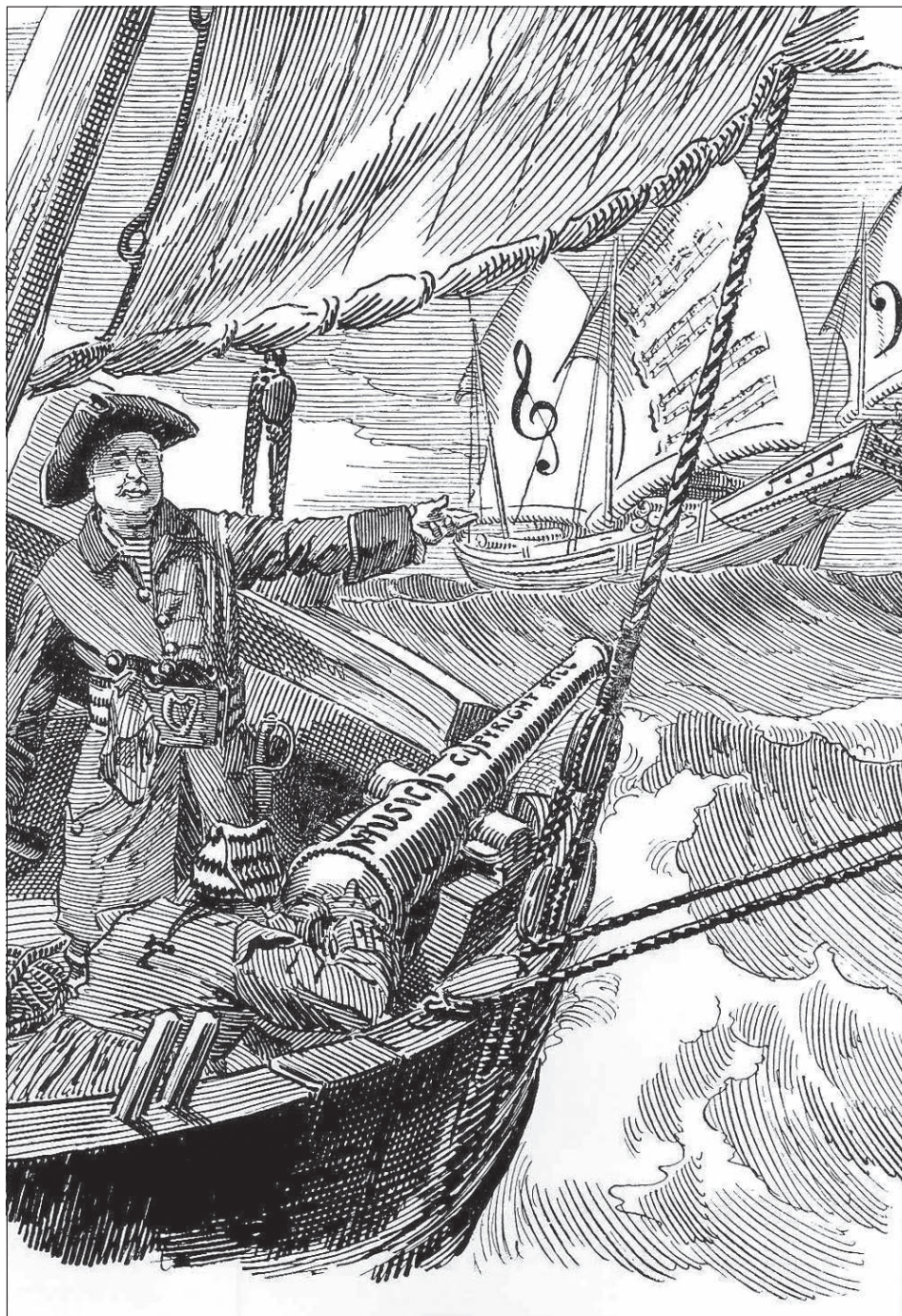


Fig. 1. «A pirate craft, the rogues! This ought to sink 'em» (Un bateau de pirates, les gredins! Ça devrait les couler). *Punch*, 4 juillet 1906. [Sur le canon, on peut lire: Music Copyright Law].

créateurs et leurs utilisateurs, et conclurai par quelques réflexions sur la manière dont les chercheurs en musique – y compris les lecteurs de cet article – pourraient s'impliquer activement pour déterminer les contrôles qu'il conviendrait d'appliquer à la musique.

Avant de poursuivre, j'aimerais encore insister sur le fait que les questions relatives à la propriété intellectuelle sont complexes et que les détails des législations changent d'un pays à l'autre. Il est donc impossible, dans un article de ce format, de développer tous les aspects du sujet. La propriété intellectuelle (PI) a plusieurs composantes, notamment les brevets, les marques déposées et le droit d'auteur. Je mettrai ici l'accent sur ce dernier, qui est évidemment le plus important pour les ethnomusicologues.

Brève présentation de la notion de droit d'auteur

La plupart des sociétés ont leur manière propre de contrôler – et de transmettre – l'accès aux connaissances. Il y a dans le monde des centaines, peut-être des milliers, de lois conceptions différentes du droit d'auteur, et autant d'idées et de pratiques sur la propriété et la transmission. La notion de droits sur la musique est ainsi souvent étroitement liée à une vision particulière de la personne, à une conception de l'origine et de la signification des sons, ou encore à des relations de pouvoir. Les lois internationales sur le droit d'auteur sont inhérentes à l'histoire de l'Europe, qui les a imposées au reste du monde ; elles vont de pair avec les idées du XIX^e siècle européen sur la créativité individuelle, sur le fonctionnement de l'économie de marché et sur le pouvoir colonial. La décennie au cours de laquelle la première Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques (1886) a été ratifiée est aussi celle qui a vu les puissances européennes commencer à se partager la colonisation du continent africain, et aussi celle de la rédaction du fameux article de Guido Adler sur les méthodes et le champ d'application de la musicologie (Mugglestone and Adler 1981 [1885]). Bruno Nettl a d'ailleurs publié quelques réflexions intéressantes sur cette décennie dans son récent livre sur l'Histoire de l'ethnomusicologie (Nettl 2010: 7) ; mais il n'y mentionne pas la Convention de Berne, qui aurait pourtant renforcé son argument.

Les lois actuelles sur le droit d'auteur reflètent donc une vision de la personne, de la créativité et des marchés financiers héritée de l'Europe du XIX^e siècle. La notion de personne était alors relativement individualiste, et la créativité largement attribuée au génie individuel. C'était l'époque des grands compositeurs et des écrivains prolifiques qui promouvaient activement des accords internationaux protégeant leurs droits sur leurs œuvres et les revenus qu'ils en tiraient. Une œuvre étant considérée comme la production d'un génie individuel, les droits

d'auteur devaient donc être attribués à un individu particulier. Pour y être soumise, une idée devait être écrite, transcrite sur une partition ou en tout cas « fixée » d'une manière ou d'une autre. La loi privilégiait donc les acteurs de l'économie de marché, en grande majorité citadins, lettrés et individualistes. Les œuvres des populations rurales illettrées étaient ainsi explicitement exclues de la législation, de même que celles des peuples colonisés, le folklore étant censé émaner d'une « création collective », même si cela n'était souvent pas le cas. Les lois sur le droit d'auteur n'étaient donc pas conçues pour répondre à toutes les formes de production intellectuelle, mais seulement à certaines d'entre elles, et ceci pour d'évidentes raisons commerciales. C'est ainsi que, aussi limitées et culturellement déterminées fussent-elles, les lois euro-américaines se sont imposées comme modèle sur le reste du monde.

Les droits des peuples autochtones et la musique

De nombreux peuples autochtones se plaignent de ne pas avoir été consultés lors de l'élaboration des lois sur le droit d'auteur, dont ils récusent bon nombre de clauses. Toute musique n'est pas conçue pour être commercialisée ; une musique peut être dotée d'efficacité spirituelle et être l'apanage d'un groupe déterminé, sans aucune perspective de diffusion dans le domaine public. Dans certaines régions d'Australie et des îles du Pacifique par exemple, de nombreuses relations entre groupes sociaux s'établissent et s'entretiennent à travers des *restrictions* particulières sur les flux de la connaissance, souvent déterminées selon la classe d'âge, le sexe, le lignage ou le clan d'une personne. Les relations ne sont pas basées sur le partage des connaissances, mais sur la pertinence de leur transmission et de leur application. Un jeune homme appartenant à un certain clan n'est pas censé connaître les mêmes choses qu'un homme d'âge mûr du même clan, mais il peut s'attendre à y avoir accès plus tard. En fait, il aura même souvent l'obligation d'y accéder à un certain âge – ce qui est une manière de garantir la transmission. Il ne devrait pas non plus acquérir une connaissance réservée aux femmes. Certaines communautés autochtones ont des conceptions de la propriété collective et de la transmission des savoirs très élaborées, mais basées sur la propriété collective et le contrôle de motifs picturaux, de chants, etc. La notion de propriété collective des œuvres et des savoirs n'est ainsi pas en accord avec la conception individualiste des lois européennes sur le droit d'auteur⁵. Ce genre de questions commence heureusement à susciter des débats sérieux dans certains pays.

⁵ De telles différences se manifestent aussi en ce qui concerne la propriété des terres et des ressources, ce qui a généré de nombreux conflits entre nations autochtones et autorités des pays où elles vivent.

Un des arguments avancé par ceux qui défendent un accès libre à la connaissance est qu'internet et les médias modernes ont radicalement changé la donne en ce qui concerne la nature du contrôle des savoirs. Comme le disait Thomas Jefferson, dans la nature, les idées sont «libres comme le vent» (Hyde 2010: 91). Un des défis du contrôle exercé sur la diffusion des connaissances est que les immenses bases de données qu'on trouve par exemple sur internet rendent pratiquement toute information accessible à tout le monde. Comment un système de valeurs comme celui des nations aborigènes d'Australie fonctionnerait-il alors que l'ensemble des savoirs d'un groupe humain peut être archivé sur un seul ordinateur ou dans un seul musée ? Comment une communauté peut-elle déposer ses connaissances dans une archive sans mettre en péril son système traditionnel de préservation et de transmission, qui sont normalement d'accès limité ? Il est vrai que les bases de données – y compris celles mises sur internet – ne sont pas nécessairement d'accès universel.

Un projet intéressant a récemment été présenté par Kimberly Christen (2008), membre d'une équipe travaillant en Australie avec le Conseil Pitjantjatjara sur les archives de sa communauté. Comme de nombreuses autres nations aborigènes, les Pitjantjatjara savent très clairement qui a accès à quelles connaissances, et pour quel usage. Christen relate qu'ils ont inventé un système selon lequel chaque membre de la communauté possède sa connexion et son mot de passe personnels. Une fois connecté à l'ordinateur principal où sont conservées les archives, une personne ne peut accéder qu'aux informations correspondant à son âge, à son sexe et à son groupe social. Chacun dispose aussi d'un espace où il peut réunir les données correspondant à son usage et à sa maîtrise personnels. Les membres de la communauté peuvent donc se documenter et préserver les connaissances acquises sous forme numérique, sans pour autant renoncer à leur conception d'un accès à la adapté aux caractéristiques de chacun. Les jeunes sont ainsi encouragés à accéder à ce qu'ils ont le droit d'apprendre, et ceci de manière à répartir la transmission des connaissances de façon adéquate.

Le projet du Conseil Pitjantjatjara présente un réel défi pour ceux qui croient que le but d'internet est de créer un vaste fonds de connaissances accessible à tout le monde. Et les Pitjantjatjara ne sont pas les seuls à vouloir préserver une partie de leurs connaissances d'un accès généralisé – les jeunes ayant imprudemment mis les témoignages de certains excès sur les pages de Facebook en font l'expérience lorsqu'un employeur potentiel va ensuite consulter ces pages... Je crains d'ailleurs que nous ne soyons qu'au début d'un processus incontrôlable en ce qui concerne l'accès aux informations sur internet, et que certaines évolutions vont encore se produire, quelles que soit les avancées de la législation sur la propriété intellectuelle. À cet égard, nos réflexions et nos législations feraient bien de s'inspirer des pratiques des nations autochtones.

La Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones stipule, dans son article 31, que :

Les peuples autochtones ont le droit de préserver, de contrôler, de protéger et de développer leur patrimoine culturel, leur savoir traditionnel et leurs expressions culturelles traditionnelles ainsi que les manifestations de leurs sciences, techniques et culture, y compris leurs ressources humaines et génétiques, leurs semences, leur pharmacopée, leur connaissance des propriétés de la faune et de la flore, leurs traditions orales, leur littérature, leur esthétique, leurs sports et leurs jeux traditionnels et leurs arts visuels et du spectacle. Ils ont également le droit de préserver, de contrôler, de protéger et de développer leur propriété intellectuelle collective de ce patrimoine culturel, de ce savoir traditionnel et de ces expressions culturelles traditionnelles (United Nations 2007).

Si ce texte devait être prochainement mis en œuvre, cela représenterait un changement majeur des dispositions en vigueur dans de nombreux pays.

Le règne de la confusion

Même en des régions du monde demeurées très isolées, les lois sur le droit d'auteur exercent une influence déterminante sur les traditions locales, et sont à la source de confusions considérables. Par exemple, chez les indiens Suyá/Kisêdjê du Mato Grosso, au Brésil, avec qui j'ai fait des recherches de terrain et développé des collaborations depuis 1971 (Seeger 1981, 2004b), une attention accrue sur la propriété des productions culturelles a profondément influencé leur culture matérielle, leurs peintures corporelles et leurs pratiques musicales.

De semblables préoccupations furent également au cœur d'un colloque organisé en juin 2009 en Sardaigne, au Musée ethnographique de Nuoro, sur «Droits d'auteur et traditions orales : coutumes, lois et éthique»⁶. Pendant deux jours, les participants, parmi lesquels figuraient notamment des musiciens, des ethnomusicologues et des juristes, ont débattu de la manière de protéger les droits des communautés villageoises sardes sur les particularités stylistiques de leur chant polyphonique dans le cadre de la législation italienne sur le copyright. Le chant polyphonique sarde est aujourd'hui internationalement connu, notamment grâce à son inscription sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité de l'UNESCO, mais aussi, dans une certaine mesure, à travers le travail des ethnomusicologues.

Au fil du temps, chaque village a développé sa propre manière de chanter. Les membres des communautés ont commencé à s'inquiéter lorsqu'ils ont constaté que d'autres s'appropriaient leur style en chantant pour de l'argent, sans

⁶ Voir le site du colloque : <http://www.isresardegna.it/index.php?xsl=528&s=117002&v=2&c=7105&t=1> (ndrl)

qu'aucun crédit, ni moral ni financier, leur revienne. Il était clair que, pour les raisons évoquées plus haut, les lois du copyright ne pouvaient pas les protéger. Même si cette question était justifiée sur le plan de l'éthique, elle était inapplicable dans le cadre de la législation en vigueur sur la propriété intellectuelle.

Il y a ainsi dans le monde de nombreuses communautés non autochtones dont les membres s'interrogent sur leurs droits et la manière de protéger leurs traditions. Ils sont les détenteurs de ce que, dans le passé, on appelait le folklore, et que les documents récents de l'UNESCO et de l'OMPI désignent par des formules telles que « savoirs traditionnels » (ST), « expressions culturelles traditionnelles » (ECT), patrimoine culturel immatériel » (PCI) ou « expressions du folklore » (EdF)⁷. Or ces traditions sont très souvent explicitement exclues de la protection du copyright. Que faire alors ? Voici quelques pistes envisageables :

- 1) Il est parfois possible de contourner le problème en définissant les pratiques traditionnelles en termes légaux dans le cadre des lois nationales. Un village pourrait par exemple inscrire une manière particulière de chanter en tant qu'« arrangement », attribué à un membre du groupe vocal, qui serait lui-même affilié à un organisme villageois au statut légal reconnu. Cela aurait le mérite d'avertir les utilisateurs externes que cet arrangement est protégé et, au cas où ils en feraient usage, d'apporter un peu d'argent à la communauté locale. La protection des arrangements n'est certes pas aussi large que celle des œuvres soumises au droit d'auteur ; mais une telle disposition serait déjà mieux que rien.
- 2) Il serait possible d'augmenter le contrôle d'un patrimoine communautaire en introduisant de nouvelles législations, au niveau national ou à celui de l'Union européenne. Mais il risque d'être compliqué de changer les lois sur le droit d'auteur car des intérêts économiques considérables sont en jeu, et les intérêts de petites communautés villageoises sont à cet égard de peu de poids.
- 3) Le Comité intergouvernemental de l'OMPI tente de faire face à certains problèmes qui ne peuvent pas être résolus par les lois en vigueur sur la propriété intellectuelle. L'objectif du Comité intergouvernemental de l'OMPI sur les Expressions culturelles traditionnelles et les Expressions du folklore est de « répondre aux besoins réels des communautés : être guidé par les aspirations et les attentes exprimées directement par les peuples et communautés autochtones *et par les communautés traditionnelles et autres communautés culturelles*, respecter les droits qui leur sont reconnus par le droit national et international et contribuer au bien-être et au développement économique, culturel, environnemental et social durable de ces peuples et communautés... » (OMPI 2010 : 5, italiques miennes). Ce qui est intéressant dans

⁷ En anglais : Traditional Knowledge (TK), Traditional Cultural Expressions (TCE), Intangible Cultural Heritage (ICH), Expressions of Folklore (EoF).

cette formulation est que le groupe propose de répondre aux besoins, non seulement des communautés autochtones, mais aussi des « communautés traditionnelles et autres communautés culturelles ». L'application par les États des recommandations de ce document devrait un jour permettre de répondre aux préoccupations des chanteurs sardes⁸.

- 4) Dans le cadre de son action pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, l'UNESCO encourage aussi les États à créer des moyens permettant de protéger les droits des porteurs de tradition en matière de ST et de PCI, ce qui pourrait contribuer à répondre à certaines des attentes des chanteurs sardes.

Les efforts entrepris partout dans le monde aux niveaux local, régional, national et global pour répondre aux attentes et aux frustrations des musiciens et des communautés finiront par avoir des effets sur les législations nationales. Leur influence sur l'éthique des pratiques culturelles devrait déjà être sensible. Nous n'avons pas besoin d'attendre qu'une loi soit adoptée pour louer les efforts visant à respecter les autonomies locales et les droits afférents, ni pour critiquer ceux qui les ignorent⁹.

Le droit au partage

Un autre problème posé par la loi en vigueur sur le droit d'auteur est qu'elle protège tout par défaut et décourage l'échange libre, le partage, le pastiche ou tout autre usage créatif des œuvres. Aux États-Unis, jusqu'en 1972, les auteurs et les compositeurs devaient déclarer leurs œuvres au Bureau US du copyright. Les œuvres non déclarées n'étaient pas protégées et, vingt-huit ans après leur inscription, des œuvres non renouvelées perdaient automatiquement la protection du droit d'auteur. Selon la loi actuelle, tout est automatiquement soumis au droit d'auteur, qu'un désir de protection soit exprimé ou non. Cela rend le partage des données très difficile, et la situation est encore aggravée par la durée du droit d'auteur, par les actions des compagnies productrices de musique et par

⁸ Il est important de relever que la notion de « communauté » est très complexe et que les processus légaux visant à en déterminer les membres et à leur attribuer certains droits peuvent se révéler extrêmement longs et frustrants. Je n'ai pas l'impression qu'une telle « protection » d'une manière de chanter apportera beaucoup de sérénité au débat. Elle pourra en revanche devenir une source de revenus intéressante pour plus d'un avocat !

⁹ Le *Yearbook for Traditional Music* a déjà développé ces questions, notamment en publiant les articles de Steven Feld (1996) et de Hugo Zemp (1996), qui décrivent la manière dont certains artistes et leurs producteurs ont utilisé des matériaux « traditionnels » dans leurs productions.

l'attitude – souvent très avide – des héritiers des créateurs. Le problème s'est fréquemment manifesté dans les premiers temps du hip-hop, qui faisait un usage abondant d'échantillons (*samples*) d'œuvres soumises au copyright.

Comme je l'ai mentionné plus haut, les lois euro-américaines sur le droit d'auteur sont basées sur l'idée de génie créatif individuel. Certains auteurs ont déclaré que nous devrions abandonner cette notion de génie individuel et reconnaître que la plus grande partie de la création musicale apparaît plutôt comme un logiciel libre (*open source software*), dont plusieurs individus peuvent perfectionner le contenu pour créer collectivement quelque chose de nouveau. Wikipedia est un exemple parmi d'autres d'un tel processus de création collective. Le fait de créer de nouvelles choses en recyclant d'anciennes n'est d'ailleurs pas en soi une nouveauté, sauf que les «vieilles idées» sont aujourd'hui des compositions soumises au copyright et dont les droits sont détenus par des maisons de production qui tiennent à être payées pour leur usage. La démarche du créateur procédant par pastiche, par échantillonnage ou par imitation a déjà de nombreux antécédents.

Les partisans du «Copyleft», de même que de nombreux détracteurs de l'institution de la propriété intellectuelle, ont suggéré de multiples manières alternatives de gérer le contrôle et la transmission des idées, y compris des idées musicales. Une manière originale d'envisager certaines de ces questions a été proposée par Creative Commons (www.creativecommons.org), une organisation fondée par Lawrence Lessig¹⁰ et un groupe d'activistes juridiques de l'Université de Stanford¹¹.

Creative Commons se fonde sur les législations en vigueur sur le droit d'auteur et ne demande donc pas de changer les lois. Au contraire, une licence de Creative Commons engage les créateurs à indiquer comment leurs œuvres peuvent être utilisées par d'autres. Par exemple, si un musicien ayant composé une chanson protégée par le droit d'auteur souhaite qu'elle puisse être librement interprétée, modifiée ou échantillonnée, il peut acquérir une licence Creative Commons qui le stipule clairement. De même, s'il veut que l'on puisse l'utiliser exclusivement à des fins non commerciales; ou s'il désire en autoriser tous les usages possibles et imaginables, mais à condition que son nom y soit expressément mentionné; ou encore s'il souhaite ne revendiquer aucun droit sur cette chanson en

¹⁰ Lawrence Lessig est l'auteur de nombreux livres importants sur la propriété intellectuelle (voir notamment 2001 et 2004). Il apparaît aussi sur plusieurs vidéos consultables sur le site internet de Creative Commons.

¹¹ Le site de Creative Commons comporte de nombreuses vidéos très ingénieuses et bien réalisées sur la question. Je recommande en particulier «A Shared Culture» (Une culture partagée) <<http://search.creativecommons.org/?q=videos+about+creative+commons>> et le dessin

animé des Australiens Mayer et Bettel, qui traite plus ou moins du même sujet <<http://search.creativecommons.org/?q=videos+about+creative+commons>>. Un exemple très astucieux et amusant est notamment fourni par l'échantillonnage des films de Disney intitulé «A Fair(y) Use Tale» <http://www.youtube.com/watch?v=CJn_jC4FND0>. Quant à l'OMPI, elle a aussi, comme d'autres encore, collaboré à une animation intitulée «Copyright»: <<http://www.youtube.com/watch?v=eEB5MYcj-Ns>>.

la mettant directement dans le domaine public. Toutes ces options figurent sur le site de Creative Commons. Une fois la licence Creative Commons remplie, un onglet est apposé à la création numérique afin d'indiquer le nom de son créateur original aux utilisateurs à venir. Ce type de licence est beaucoup plus spécifique que la loi générale sur le droit d'auteur, et il permet aux utilisateurs de savoir immédiatement quels usages ils peuvent faire des matériaux qu'ils trouvent. Creative Commons ne résout certes pas tous les problèmes que j'ai évoqués – il ne propose par exemple rien sur le statut de ce qui se trouve déjà dans le domaine public – mais il montre que, même avec les lois que nous avons, il demeure possible d'établir de nouvelles manières de partager et de protéger les savoirs.

En plus des options fournies par Creative Commons, un autre mouvement visant à réduire les barrières à l'accès à l'information vient des musées, des bibliothèques et des institutions pédagogiques. Alors que la première réaction aux problèmes d'accès à l'information sur internet avait été d'éviter l'utilisation en ligne des matériaux soumis aux droits d'auteur, les institutions culturelles utilisent la technique de la «gestion des risques», en évaluant quels matériaux sont les moins susceptibles de leur causer des problèmes légaux ou éthiques. La British Library a réalisé avec succès un certain nombre de projets sur cette base dans le domaine du cinéma et de la musique.

Conclusion

La grande diversité des points de vue sur la manière juste de contrôler et de transmettre les connaissances permet d'imaginer qu'il sera difficile de créer une loi unique qui satisfasse les idées des différentes communautés sur leur usage et leur transmission. Mais certains des exemples cités plus haut, comme les archives des Pindjadjadjara et les initiatives de l'OMPI, des Nations Unies et de l'UNESCO, les licences de Creative Commons et la dispense de droit d'auteur accordée aux projets pédagogiques, indique que certains des problèmes énormes que posent les lois sur la propriété intellectuelle peuvent être résolus.

Que devrions-nous alors faire, en tant qu'ethnomusicologues ? J'aimerais commencer par un avertissement : il n'y a jamais qu'une seule «meilleure pratique» ni une seule manière de faire les choses. Si vous voulez savoir ce que nous devrions faire, posez la question aux musiciens avec lesquels vous travaillez. Ils savent où se trouvent leurs problèmes. Les ethnomusicologues sont en principe des personnes sensibles à la musique et habituées à lire, à écrire et à communiquer avec de nombreuses communautés. Nous savons que la propriété intellectuelle concerne partout les musiciens, les compositeurs, les performances musicales et la vie musicale en général. J'aimerais ainsi souligner cinq choses que nous pourrions faire :

1. *Agir nous-mêmes de façon éthique.*

- a) Considérer quels types de relations entre un chercheur et des musiciens ou des communautés peuvent être considérés comme adéquats, relevant des « meilleures pratiques ». Comme je l'ai écrit ailleurs (Seeger 1996), les critères du comportement éthique changent constamment, et nous devrions examiner chacune de nos activités à la lumière de notre conscience.
- b) Développer des relations de collaboration qui satisfassent autant les désirs des personnes ou des communautés que ceux de la recherche.

2. *Apprendre, ne jamais cesser d'apprendre sur la propriété intellectuelle et ses effets sur tous les aspects de la production de la musique, de son accès et de son étude.*

- a) Nous pouvons bien sûr apprendre beaucoup de chose en lisant. Notre domaine comporte une bibliographie en pleine expansion.
- b) Nous pouvons aussi apprendre en partageant nos expériences lors de colloques, non seulement avec nos collègues, mais aussi avec des juristes, des législateurs, des diplomates, des hommes d'affaires, etc.
- c) Nous pouvons apprendre en parlant avec des compositeurs, des musiciens, des producteurs et des représentants de tous les métiers impliqués dans la production et la diffusion de la musique.

3. *Enseigner.*

- a) Nous devrions enseigner à nos étudiants les principes de l'éthique ainsi que les différents aspects des lois concernant le droit d'auteur – ce qu'elles font et ce qu'elles ne font pas – dans le cadre de nos cours ordinaires sur la théorie, les méthodes et la pratique de la musique.
- b) Nous devrions enseigner aux musiciens les options auxquelles ils ont droit selon la législation en vigueur – une grande partie de ce qu'ils désirent peut en fait être réalisé soit dans le cadre des lois existantes, soit avec les licences Creative Commons; mais la plupart d'entre eux ne les connaissent pas.
- c) Lors de forums éducatifs, nous devrions discuter des personnes habilitées à contrôler les droits musicaux en fonction des communautés et des genres.

4. *Écrire et collaborer avec d'autres spécialistes.*

- a) Écrire sur les points forts et faibles des législations dans notre propre pays et dans ceux où nous travaillons.
- b) Écrire sur ces questions aux membres des comités permanents et aux législateurs, aux journaux ou sur les blogs et les réseaux sociaux.
- c) Avoir recours à nos organisations professionnelles pour prendre des positions qui avantagent les communautés avec lesquelles nous travaillons, ou dont nous faisons partie, et diffuser ces documents.

5. *Maintenir la pression.*

- a) Au cours des vingt-cinq dernières années, l'attention portée sur les questions de droit d'auteur a considérablement augmenté, et de plus en plus de gens recherchent des manières d'améliorer les législations existantes.
- b) Le mode de communication numérique peut être utile, tout comme les réseaux sociaux et toute autre manière de mettre la pression sur des groupes puissants.
- c) La pression en vue d'établir une législation et des critères éthiques reflétant les aspirations de toutes les communautés sera nécessaire pour contrer celle des grandes compagnies visant à maintenir le statu quo.

En tant qu'ethnomusicologues, avec notre vision globale de la musique et notre connaissance intime de la manière dont, en différentes régions du monde, les gens conçoivent la musique, son attribution et sa transmission, nous pouvons apporter d'importantes contributions dans ce domaine... Mais seulement si nous agissons !

Références

Creative Commons: www.creativecommons.org [consulté le 1^{er} octobre 2010.]

CHRISTEN Kimberly

2008 «Archival Challenges and Digital Solutions in Aboriginal Australia». *SAA Archaeological Recorder* 8 (2): 21-24.

FELD Steven

1996 «Pygmy POP. A Genealogy of Schizophonic Mimesis». *Yearbook for Traditional Music* 28: 1-35.

HYDE Lewis

2010 *Common as Air: Revolution, Art, and Ownership*. New York: Farrar, Straus, and Giroux.

LESSIG Lawrence

2001 *The Future of Ideas: The Fate of the Commons in a Connected World*. New York: Random House.

2004 *Free Culture: How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Creativity*. New York: Penguin Press.

MUGGLESTONE Erica and Guido ADLER

1981 «Guido Adler's «The Scope, Method, and Aim of Musicology» (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary», *Yearbook for Traditional Music* 13: 1-21.

NETTL Bruno

2010 *Nettl's Elephant: On the History of Ethnomusicology*. Urbana: University of Illinois Press.

SAMUELS Edward

2000 *The Illustrated Story of Copyright*. New York: St. Martin's Press.

SEEGER Anthony

- 1981 *Nature and Society in Central Brazil: The Suyá Indians of Mato Grosso*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1986 «The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today». *Ethnomusicology* 30: 261-276.
- 1996 «Ethnomusicologists, Archives, Professional Organizations, and the Shifting Ethics of Intellectual Property». *Yearbook for Traditional Music* 28: 87-105.
- 2004a «Traditional Music Ownership in a Commodified World», in Simon Frith and Lee Marshall eds.: *Music and Copyright* [Second Edition]. Edinburgh: Edinburgh University Press: 157-171.
- 2004b *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Urbana: University of Illinois Press.

UNESCO Intergovernmental Copyright Committee

- 2010 *Final Report, 9 June 2010*.

United Nations

- 2007 *United Nations Declaration on the Rights of Indigenous Peoples*. <http://daccess-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/LTD/G06/125/71/PDF/G0612571.pdf?OpenElement> [consulté le 16 janvier 2011].

OMPI

- 2010 «La protection des expressions culturelles traditionnelles ou expressions du folklore: objectifs et principes révisés». <http://wipo.int/tk/en/igc/index.html> [consulté le 31 janvier 2011].

ZEMP Hugo

- 1996 «The/An Ethnomusicologist and the Record Business». *Yearbook for Traditional Music* 28: 36-55.

RÉSUMÉ. Les régimes de la propriété intellectuelle en Europe et en Amérique du Nord sont utilisés dans de nombreux autres pays comme bases juridiques de la plupart des accords et traités commerciaux. Mais ils sont à la source de fréquentes insatisfactions, que ce soit auprès des peuples autochtones, des membres des communautés locales, des activistes du droit d'auteur et de nombreux artistes. Il semble depuis longtemps que la diffusion des lois sur la propriété intellectuelle n'allait susciter aucune opposition de la part des États, aucun intérêt auprès des ethnomusicologues et aucune modification due aux nouvelles technologies. Cela n'est plus le cas. Les ethnomusicologues et d'autres chercheurs sont aujourd'hui activement impliqués dans les réflexions sur ces lois; de nombreux peuples, de nombreuses communautés dans le monde demandent que l'on intègre des considérations sur leurs savoirs traditionnels et leur patrimoine immatériel dans les législations sur la propriété intellectuelle, et de nouvelles idées émergent sur la manière d'améliorer certaines carences de la législation concernant la propriété intellectuelle sans pour autant changer les lois. Cet article passe en revue certains des problèmes liés aux lois en vigueur sur la propriété intellectuelle, tout en décrivant quelques-unes des manières novatrices proposées par les communautés, les chercheurs, les organisations internationales et quelques ONG concernées par le sujet.