Les " voleurs intelligents " ou l'éthique de la créativité selon les musiciens professionnels tsiganes de Roumanie

Victor A. Stoichiță

▶ **To cite this version:**

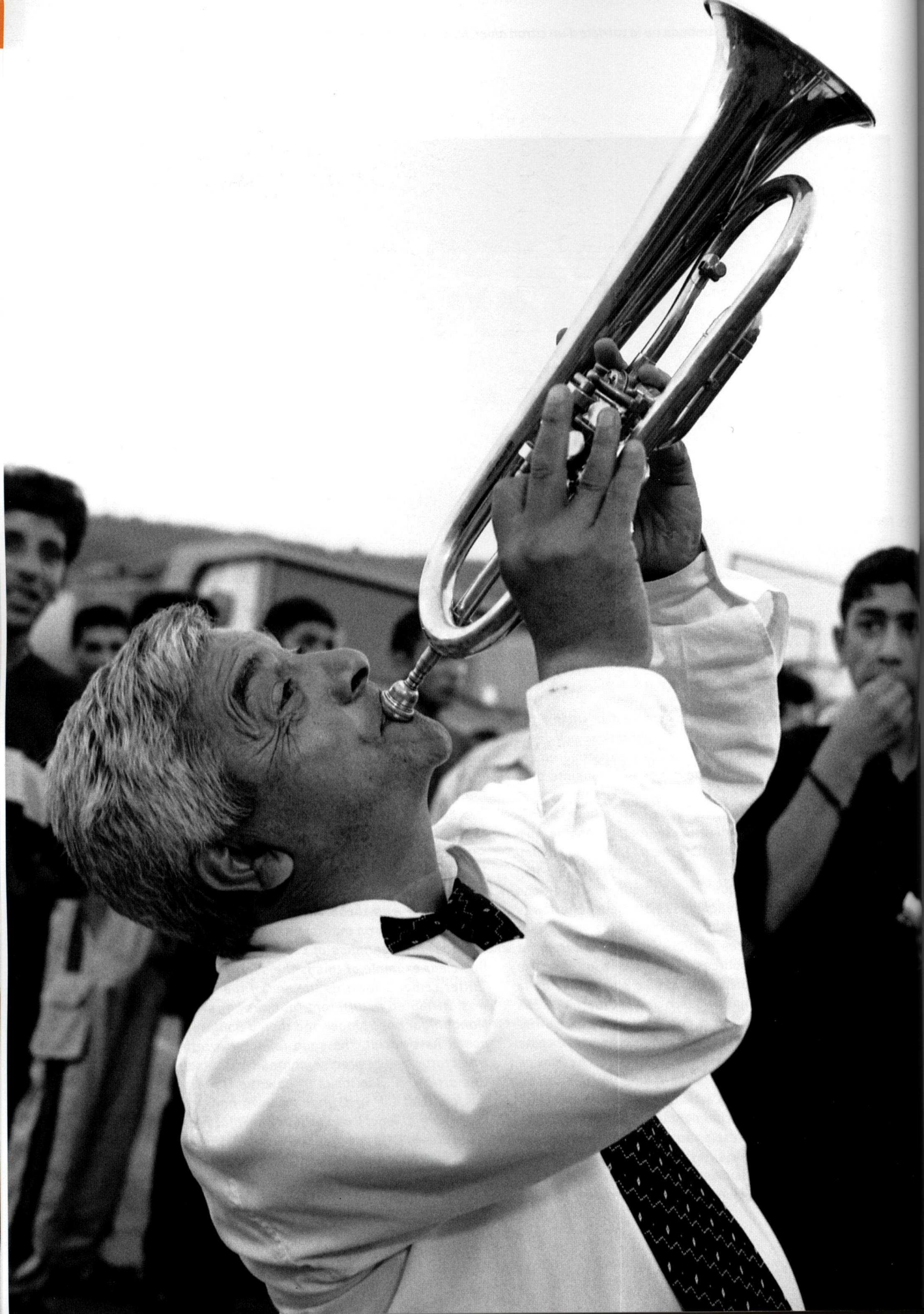
Victor A. Stoichiță. Les " voleurs intelligents " ou l'éthique de la créativité selon les musiciens professionnels tsiganes de Roumanie. Gradhiva : revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie , 2010, pp.81-95. halshs-00711261

HAL Id: halshs-00711261
https://shs.hal.science/halshs-00711261

Submitted on 22 Jun 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Les « voleurs intelligents »

ou l'éthique de la créativité selon les musiciens professionnels tsiganes de Roumanie

Victor A. Stoichita

Le « vol intelligent »

En Roumanie, la plupart des fêtes et cérémonies populaires font appel à des musiciens professionnels. On les appelle les *lăutari*. Ils animent, contre rémunération, des mariages, des baptêmes, des cérémonies d'enterrement, des foires ou encore des rassemblements politiques. Ils sont majoritairement tsiganes mais la plupart de leurs clients sont roumains. Selon les régions et contextes, les *lăutari* jouent des répertoires variés, avec des instruments qui le sont tout autant : trompettes, violons, tubas, cymbalums, accordéons, synthétiseurs, auxquels s'ajoute parfois le chant. Ces diverses manières de pratiquer le métier restent, de l'avis des intéressés, profondément comparables quant à leurs prémisses et leur « état d'esprit ». Être *lăutar*, c'est avant tout jouer en professionnel, pour satisfaire une demande et gagner de l'argent.

D'après les *lăutari*, une même aptitude intellectuelle – et une même attitude face au monde extérieur – fonde tout autant la duperie que l'innovation technologique, le mensonge de camouflage et la fantaisie spéculative. Plusieurs termes vernaculaires, en roumain ou en tsigane, permettent de qualifier les nuances de cette gamme de comportements. Deux mots sont particulièrement intéressants, et ont l'extension la plus vaste : *şmecherie* – qu'on pourrait traduire par « ruse » – et *ciorănie* – qui induit une teinte d'immoralité, et que je traduirai par « malice ». Certains *lăutari* estiment que le second terme est construit à partir de la racine *cior* (« voleur » en langue *romani*). Le suffixe roumain *-ănie* en atténue le sens et le transforme en quelque chose de légèrement ironique. Une *ciorănie*, c'est une entourloupe, une légère escroquerie ou, selon les explications de certains musiciens, un « vol intelligent ».

On peut être *şmecher* ou *cioran* en manipulant la rumeur villageoise, les intrigues familiales, les aspirations et susceptibilités de chacun, ou bien en négociant

Fig. 1 Festival de trompette de Vlasinsko Leto, cour du collège de Surdulica, Surdulica, Sud de la Serbie, le 08 juillet 2001. Jovan Krstic peu avant que l'orchestre dont il fait partie monte sur scène © Pablo Fernandez/Bsides.fr.

par des arguments à la limite de l'escroquerie (mais le *șmecher* reste toujours dans la légalité) ou encore en faisant rouler une vieille voiture par un bricolage aussi improbable qu'astucieux. En somme, *șmecherie* et *ciorănie* permettent de caractériser une forme d'intelligence et une manière d'interagir, avec des humains ou des artefacts. Ils n'ont, en eux-mêmes, rien de particulièrement musical.

Cependant, dans les commentaires des *lăutari* et de leurs proches, l'efficacité de l'exercice professionnel de la musique (la *lăutărie*) repose sur ce même principe, qui sert à négocier, réparer ou inventer. Un *lăutar* peut ruser avec ses auditeurs mais aussi avec les mélodies elles-mêmes : on dira par exemple qu'il les joue « avec malice » ou qu'il les « feinte », et on peut, à l'écoute, qualifier de « ruses » des tournures particulières de son jeu. Cette ruse camoufle parfois des incapacités (des oublis, par exemple) mais elle est aussi, et plus souvent même, ce qui fonde la virtuosité des meilleurs musiciens (Stoichita 2008a).

Employés par les *lăutari*, les termes *șmecherie* et *ciorănie* peuvent renvoyer aussi bien à la recherche du rendement économique, à la créativité artistique et à des valeurs morales. Cet article concerne plus particulièrement ces dernières.

La musique se vole-t-elle ?

Lorsque les musiciens expliquent que les astuces musicales peuvent être « volées » *(furate/ciorde*[1]*)*, que veulent-ils dire ? À première vue, il s'agit d'une métaphore. Chacun en convient :

– on ne peut posséder une idée musicale comme on possède, par exemple, une voiture ;

– si l'on se fait voler une idée musicale, on peut encore la jouer (tandis que si l'on se fait voler sa voiture, il faut attendre l'autocar !).

De telles différences n'échappent à personne. Les *lăutari* ne songent donc pas à appliquer les principes de propriété des biens matériels à des motifs ou des astuces comme ceux que l'on trouve en musique. Rien dans leurs explications ne ressemble à la « propriété intellectuelle » telle qu'on l'entend généralement (ni donc au plagiat ou au « piratage »).

Il est néanmoins clair pour eux qu'avoir un style musical distinctif peut être un argument commercial. Plus un musicien est bon, plus il joue de manière remarquable. C'est en fin de compte cette particularité qui lui confère sa qualité et lui permet de négocier des tarifs avantageux pour ses prestations. Lorsqu'on joue comme tout le monde, on n'a guère que faire valoir. Inversement, il suffit d'imiter un confrère plus en vue pour progresser. C'est la voie royale de l'apprentissage : copier les trucs et astuces des *lăutari* plus expérimentés ; dans le milieu, une expression synonyme d'« apprendre à jouer » est « voler le métier » *(să furi meseria/te ciores e meseria)*.

Toutes les idées musicales peuvent en effet être « volées ». Il peut s'agir d'une partie, d'un motif ou d'une mélodie entière. Ce peut être un arrangement (par exemple une manière de faire dialoguer les instruments harmoniques et mélodiques) ou une manière de jouer un rythme. S'il s'agit d'une chanson, les paroles (ou une strophe ou une rime) peuvent être reprises. Il est courant que des éléments d'origines diverses soient recombinés pour créer des mélodies « nouvelles », mais il est parfois difficile, y compris pour les mélomanes locaux, de déterminer si ce qu'on entend est une mélodie « nouvelle » ou une « variante » d'une mélodie qui existe déjà (voir Stoichita 2008a : 107-151 ; 2008b).

1. Lorsqu'un concept est désigné par deux mots différents en roumain et en tsigane, j'ai indiqué ces derniers dans l'ordre : roumain/tsigane. Lorsque les formes ne varient pas substantiellement d'une langue à l'autre, seule la variante roumaine est indiquée.

EXEMPLE 1
Narcis. *Iubirea mea*, album *Cântăm la valoare*. L'album est sorti en 2009. Ni le livret ni les paroles ne font allusion à un quelconque « Mozart » ou à la musique de tradition classique. Cet extrait et les suivants sont consultables sur http://gradhiva.revues.org/1815.

Certains *lăutari* pensent que le « vol intelligent » est le fondement même de l'activité musicale.

Moi, tout ce que je joue est une *ciorănie*. Tout est volé, tantôt à Untel, tantôt à Untel. *Ciorănie*, ça veut dire que tu écoutes quelqu'un d'autre et tu lui voles des *șmecherii*, tu essaies de le copier. Pour moi, toute la musique c'est ça. Parce que sinon, inventer moi-même... bon, il m'arrive d'avoir des idées moi aussi, quelque chose que je n'ai pas entendu chez d'autres. Ça, c'est ma fantaisie à moi. Mais m'appuyer sur ça pour jouer... Non, tu t'appuies sur ce que tu entends chez les autres. Tu prends chez l'un, tu prends chez l'autre, tu y mets un peu du tien... c'est ça, *ciorănia*.

Marius Panțiru, saxophoniste, 23 ans.

L'analogie avec le vol est ici double. D'une part, les apprentis n'ont ni professeur ni méthode. Ils progressent en autodidactes dans les styles de jeu des autres musiciens, essayant d'y piocher de quoi alimenter le leur. D'autre part, les musiciens ainsi copiés perdent bien quelque chose : non leur style à proprement parler, mais leur monopole sur ce dernier.

À terme, des manières de jouer qui constituaient naguère une marque individuelle se voient assimilées en un style régional. Inversement, ce dernier peut être vu comme le résultat d'une sédimentation graduelle d'astuces et de « techniques d'enchantement » (Gell 1988, 1992, 1996, 1998 ; Stoichita 2009), élaborées au départ par des individus. D'après les *lăutari*, la musique ne cesse de « progresser » *(progresează)*, tout comme la médecine, le transport automobile ou les télécommunications. Dans ces conditions, il n'est guère évident de tracer une limite entre « voler » une idée à un individu et profiter simplement d'un savoir-faire partagé.

Le copyright selon Georgel

L'ambiguïté de cette manière de « voler » *(a fura/te ciores)* se traduit par de fréquentes discussions. Celles-ci intéressent surtout les connaisseurs : les *lăutari*, leurs proches, quelques autres mélomanes, et parfois les ethnomusicologues. Une rumeur diffuse unit ce petit monde. Les informations (ou les ragots) voyagent à l'échelle du pays et au-delà. Les mélodies aussi d'ailleurs. Les unes et les autres se transforment et regagnent en vigueur là où les *lăutari* se concentrent.

Niché dans les collines entre Iași et Roman, le village de Zece Prăjini est un tel foyer de diffusion. Ses quelque six cents habitants sont pour la plupart tsiganes. Une soixantaine d'entre eux vit actuellement de la *lăutărie*. Avec une pointe d'ironie, les Prăjiniens appellent parfois la rumeur de leur village le *tribunal* ou le *parlament*. On y débat, comme partout ailleurs, les amours, vengeances, rapprochements et inimitiés des personnages locaux, mais aussi les compétences des différents musiciens, ainsi que leurs manières d'agir par rapport aux confrères.

Zece Prăjini compte plusieurs fanfares, dont la renommée s'étend bien au-delà des frontières du pays[2]. Les interactions avec les producteurs, les impresarios et les autres artistes des « musiques du monde » ont achevé de convaincre les *lăutari* du village que les « droits d'auteur » pouvaient rapporter de l'argent.

2. Parmi les plus prestigieuses, la fanfare Shukar, qui fut durant longtemps connue à l'étranger comme « la fanfare de Zece Prăjini », et dont la dernière collaboration l'amena à suivre durant trois ans (2006-2009) le théâtre Zingaro de Paris. Apparue plus récemment, la fanfare Ciocârlia connut un succès retentissant grâce à de nombreuses tournées et à ses cinq disques produits par le label allemand Asphalt Tango. Les fanfares Shukar et, dans une moindre mesure, Ciocârlia, jouent encore à l'occasion dans les événements festifs de la région. Mais ce sont surtout d'autres ensembles qui, voyageant moins, peuvent entretenir des relations serrées avec la clientèle locale. La constitution de ces groupes étant malléable, plusieurs musiciens du village ont tourné pendant un temps avec l'une des deux fanfares « internationales », avant de revenir aux groupes locaux.

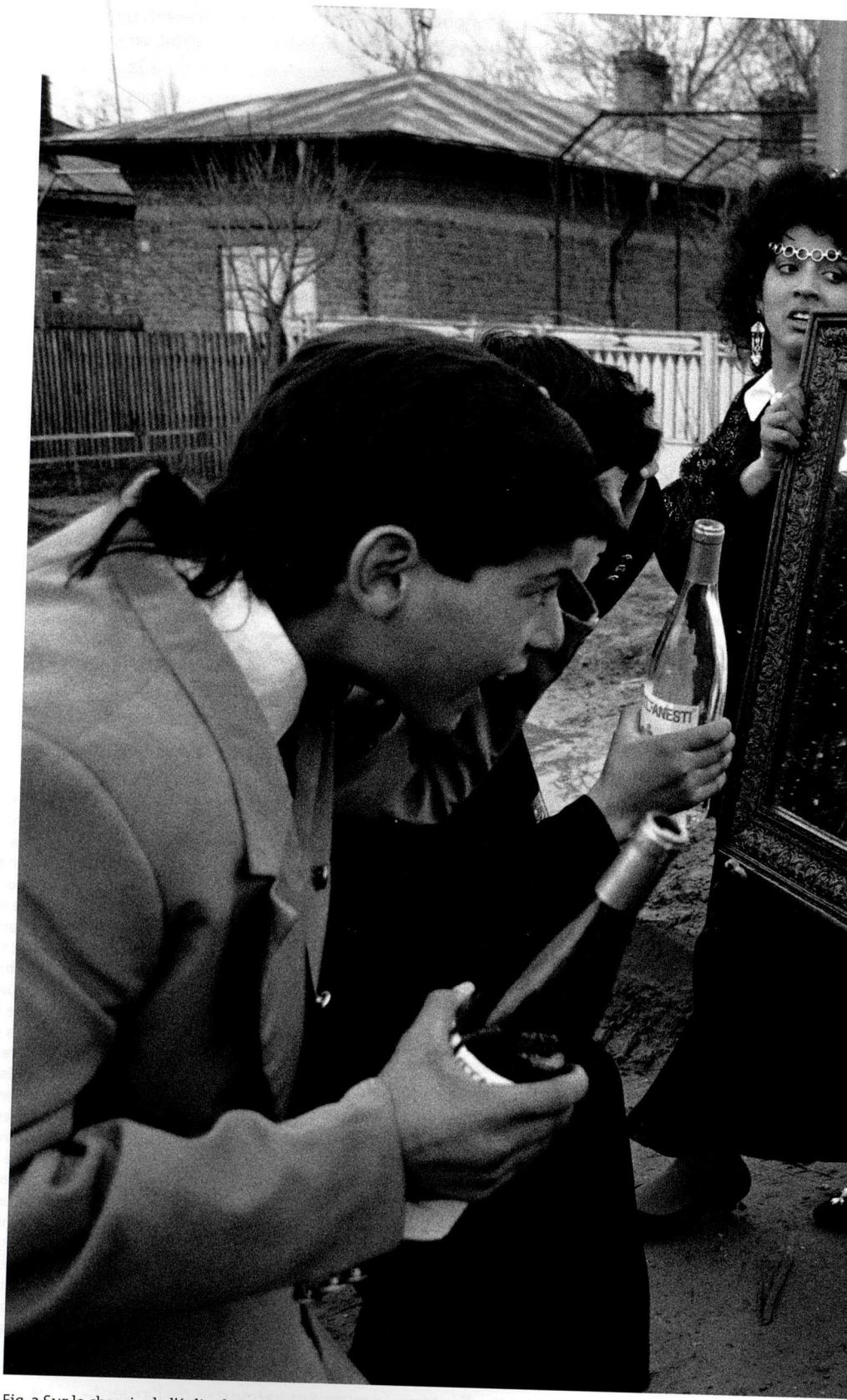


Fig. 2 Sur le chemin de l'église lors d'un mariage, Bucarest / Ilfov / Roumanie, 1995 © Yves Leresche.

PAGE CI-CONTRE
Fig. 3 Dafen, ville chinoise spécialisée dans les copies d'œuvres d'art, 2006
© Sinopicture/Sipa.

Personne à Zece Prăjini n'est contre, naturellement. En revanche, l'idée que les musiciens devraient demander une autorisation pour reprendre un morceau entendu ailleurs (chez leurs confrères locaux ou dans la variété internationale) paraît complètement saugrenue.

En Roumanie, les musiciens professionnels enregistrent souvent gratuitement, et paient même parfois pour enregistrer des disques ou apparaître dans les émissions télévisées. Bien qu'une société de gestion des droits d'auteur existe en théorie, les disques, cassettes et prestations médiatiques sont, pour eux, surtout des réclames. Si un producteur veut s'occuper de collecter des droits de diffusion ou de reproduction, c'est son droit. S'il veut en reverser une partie aux musiciens, ce geste généreux sera apprécié par tous. Mais dans le modèle économique des *lăutari*, la musique figure en tant que prestation de service, non en tant que produit.

Ce modèle n'est pas cristallisé en règles strictes, mais il s'apparente à d'autres, dont la formalisation juridique est plus poussée. On peut le comparer par exemple à celui des développeurs de logiciels libres. Lorsque ces derniers sont rémunérés, c'est parce qu'ils ont été embauchés pour fournir une prestation. Ils adaptent par exemple un programme aux besoins spécifiques d'une entreprise. Les sources du programme sont dites « libres » parce qu'elles sont disponibles sous une licence qui permet à chacun de les utiliser, les distribuer et les modifier comme bon lui semble[3]. Il existe plusieurs licences de ce type, mais la plupart stipulent aussi que les programmes dérivés qui naissent de l'utilisation de ces sources doivent rester sous la même licence. En d'autres termes, lorsqu'un développeur est payé pour améliorer ou adapter un logiciel libre, le fruit de son travail reste « libre » (distribuable, utilisable et modifiable par chacun). Ceci ressemble au modèle économique des *lăutari*, bien que ce dernier ne soit pas régi par des principes aussi clairs que les licences logicielles. Les musiciens créent par exemple de nouvelles mélodies à partir de celles qui existent déjà, sans tenter de restreindre l'usage ou la diffusion de leur création. Au contraire même : plus leur musique est diffusée, plus ils ont de chances de se voir proposer des contrats. Sur la pochette de leurs disques est souvent écrit un numéro de téléphone portable, et c'est là que les affaires commencent vraiment.

Dans la rumeur villageoise, deux idées conflictuelles peuvent ainsi apparaître tour à tour. D'un côté, l'ensemble de la musique constitue une sorte de « domaine public » que chacun utilise comme il veut. De l'autre, un musicien peut, dans certaines circonstances, s'estimer « volé ».

À l'ombre du grand noyer qui surplombe sa cour, Georgel – qui retrouvait sa famille pour une semaine de relâche entre deux tournées – m'expliquait le principe en ces termes.

Quand tu reprends une mélodie à quelqu'un, tu dois y mettre aussi un peu du tien. Sinon, celui à qui tu la reprends peut se fâcher. Et il DOIT même se fâcher. Ben oui, comment ça ? Moi, j'ai peut-être travaillé sur cette mélodie une semaine ou deux, ou un mois, et toi, tu viens et tu la joues EXACTEMENT comme moi ?

Georgel Cantea, joueur de tuba, 25 ans.

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. Georgel illustra ce principe par deux exemples contrastés.

Le premier s'appuyait sur une rencontre entre la fanfare Şavale[4], dans laquelle jouait Georgel, et la fanfare Les Boules de feu, constituée d'étudiants en médecine de la ville de Reims. Cette dernière avait repris une mélodie à partir du CD de Şavale, en s'efforçant de la recopier à l'identique. Les Boules de feu présentèrent

• • •

3. La plus célèbre de ces licences est sans doute la General Public Licence du projet GNU. Elle s'accompagne d'un manifeste écrit par Richard Stallmann, qui en expose les principes ; http://www.gnu.org/gnu/manifesto.fr.html (consulté le 7 avril 2010).

4. Ou plutôt l'une des fanfares Şavale puisque, à l'époque, le nom était utilisé par deux groupes différents du village, qui s'accusaient mutuellement d'usurpation. L'affaire était passablement compliquée, et chaque ensemble tenait à conserver ce nom qui commençait à être connu par des concerts à l'étranger et un disque. Ces appellations commerciales sont un fait nouveau dans les pratiques des musiciens professionnels. Elles rappellent les marques déposées et soulèvent, comme elles, le problème de la contrefaçon (une autre facette de la propriété sur les idées : voir Aigrain 2005).

avec fierté le résultat à la fanfare de Georgel lors d'une rencontre l'année suivante. La réaction des *lăutari* ne fut pourtant guère enthousiaste.

Georgel Cantea – Et ça, c'est quoi ? Ça veut dire qu'ils nous ont pris la mélodie !
Victor A. Stoichita – Mais elle vous appartenait, cette mélodie ?
G. C. – Non, c'est pas qu'elle nous appartenait. Mais eux, ils nous ont pris la mélodie, et ils la jouaient exactement comme nous : mélodie, harmonie, interventions[5], tout ! Et nous, on leur a dit : « C'est pas possible, les gars ! À ce point-là vraiment ? Vous la jouez exactement comme nous ? »
V. S. – Et eux, qu'est-ce qu'ils ont dit ?
G. C. – Ils ont dit que « oui », mais que « attends, parce qu'on est amis », et que je sais pas quoi.
V. S. – Et vous n'êtes pas amis ?
G. C. – Mais si, mais quand même !

Immédiatement après ce commentaire, Georgel prit un autre exemple. Selon lui, la célèbre mélodie *Kalashnikov*, signée par Goran Bregović pour la bande originale du film *Underground* (réalisé par Emir Kusturica), était en fait une reprise d'un morceau roumain non moins célèbre mais bien plus ancien, connu sous le nom de *Ciocârlia*.

EXEMPLE 2
Quelques secondes de *Ciocârlia*, par Grigoraș Dinicu et son orchestre, suivies de quelques secondes de *Kalashnikov*, par Goran Bregović et son ensemble.

Mais cette fois, l'exemple illustrait la manière correcte d'agir : la mélodie de Bregović était la même, mais avec des modifications substantielles. Et tant mieux pour lui s'il avait pu gagner autant d'argent avec elle, estimait Georgel ! Cela prouvait que le musicien croate était un bon *lăutar*, « rusé » et « malin » *(șmecher, cioran)*.

Le commentaire de Georgel soulignait le clivage entre les statuts professionnels des protagonistes. La fanfare des Boules de feu est constituée en association à but non lucratif (loi 1901). Les musiciens y jouent pour leur plaisir ou une rémunération symbolique. Georgel et Goran Bregović sont tous deux des musiciens professionnels. Ils jouent pour de l'argent, et leur pratique musicale est leur principal moyen d'assurer leur subsistance et celle de leurs familles. De ce point de vue, la critique de Georgel ne vise pas seulement l'exactitude avec laquelle Les Boules de Feu ont copié l'arrangement de Savale. Son irritation eût sans doute été moindre si la fanfare de Reims avait, au moins, cherché à gagner beaucoup d'argent. Imiter un autre musicien attaque son « monopole commercial ». Mais l'imitation devient un simple gâchis si l'imitateur n'en tire aucun profit. Ni Georgel ni ses confrères n'envisagent donc la musique comme un art transcendant, qu'il faudrait protéger de la souillure commerciale. Dans l'éthique des *lăutari*, la « ruse » et la « malice » sont bien moins immorales que la naïveté.

Deux inspirations

Pour les *lăutari* de Zece Prăjini, Bregović est loin d'être naïf. Ils ne le connaissent pas personnellement, mais ont suivi sa carrière à la télévision. Ils ont probablement entendu parler aussi des accusations et des procès qui ont accompagné son succès.

Comme Georgel le mentionnait, Bregović s'est inspiré de manière plus ou moins claire de nombreuses mélodies qui étaient déjà jouées avant lui dans

5. Les « interventions » *(intervenții)* regroupent un ensemble de procédés d'arrangement où les instruments harmoniques passent au premier plan pour jouer la mélodie ou dialoguer avec les instruments mélodiques en questions-réponses.

les Balkans. L'origine de certaines d'entre elles était indéterminée, mais, dans d'autres cas, la tradition locale attribuait déjà le morceau à quelqu'un d'autre. L'air de *Mesecina*, par exemple (l'un des plus grands « hits » signés par Bregović), était attribué auparavant à Saban Bajramović, qui le chantait avec d'autres paroles sous le nom de *Djeli Mara*.

EXEMPLE 3
Quelques secondes de *Djeli Mara*, par SabanBajramović, suivies de quelques secondes de *Mesecina*, par Goran Bregović.

En Serbie, Bajramović était un chanteur emblématique de la culture tsigane. Il chantait souvent en langue *romani*, et abordait dès les années 1980 des sujets épineux comme les violences policières, l'alcool et la prison. Mais la renommée de *Mesecina* s'étendit bien au-delà des frontières du pays, notamment grâce à son association avec le film *Underground* (1995). La parenté des deux mélodies fut remarquée par les connaisseurs, et des voix s'élevèrent pour critiquer Bregović et presser Bajramović de se défendre[6]. Mais la controverse ne dura pas. Bregović et Bajramović trouvèrent un accord amiable, et jouèrent même ensemble quelque temps plus tard. Sur le site du second, on peut lire ce commentaire plutôt neutre :

De nombreux artistes se sont inspirés de lui et de ses œuvres. Parmi eux, Goran Bregović, qui reprit souvent des thèmes et des mélodies à Saban Bajramović[7].

Tout ne fut pourtant pas simple pour le compositeur croate. En 1993, peu après la sortie du film *Arizona Dream* de Kusturica, dont il avait composé la bande originale, il fut assigné en justice par deux artistes corses formant le groupe Régina et Bruno. Ces derniers estimaient être les compositeurs de la plus importante mélodie du film : celle utilisée pour la bande-annonce et le générique. Chantée par Iggy Pop, cette chanson s'appelait *In the death car.* Mais Régina et Bruno Baccara affirmaient l'avoir chantée dans les années 1960, avec d'autres paroles, sous le nom de *Solenzara*.

EXEMPLE 4
Quelques secondes de *Solenzara*, chanté par Régina et Bruno, suivies de quelques secondes d'*In the death car*, signé par Goran Bregović et chanté par Iggy Pop.

Bregović et Mercury-Polygram (son producteur) se défendirent en argumentant qu'une idée musicale aussi simple ne pouvait pas faire l'objet d'un copyright. Ils perdirent cependant le procès et durent ajouter sur le disque une ligne de crédit pour Régina et Bruno (Dhennin 2006 : 19). L'affaire connut un certain retentissement et amena Kusturica à critiquer publiquement le comportement de son (ancien) compositeur et ami :

Goran Bregović [...] est du genre à vous dérober votre porte-monnaie et ensuite vous inviter à dîner avec votre argent. [...] Grâce à mon amitié avec Iggy Pop, il a pu faire la chanson d'*Arizona Dream*, et après des années de procès, on apprend que la musique a été volée, et qu'il doit payer pour ça. Il s'est moqué d'Iggy et de moi, et le CD a été interdit. [...] mes amis ne peuvent pas avoir l'éthique d'une plante aquatique.
Emir Kusturica, *Ekstra makazin*, juillet 2003[8].

À la lecture de ces lignes, la figure de Bregović paraîtra peut-être peu sympathique : ne voilà-t-il pas un riche compositeur qui se livre au plagiat, empoche

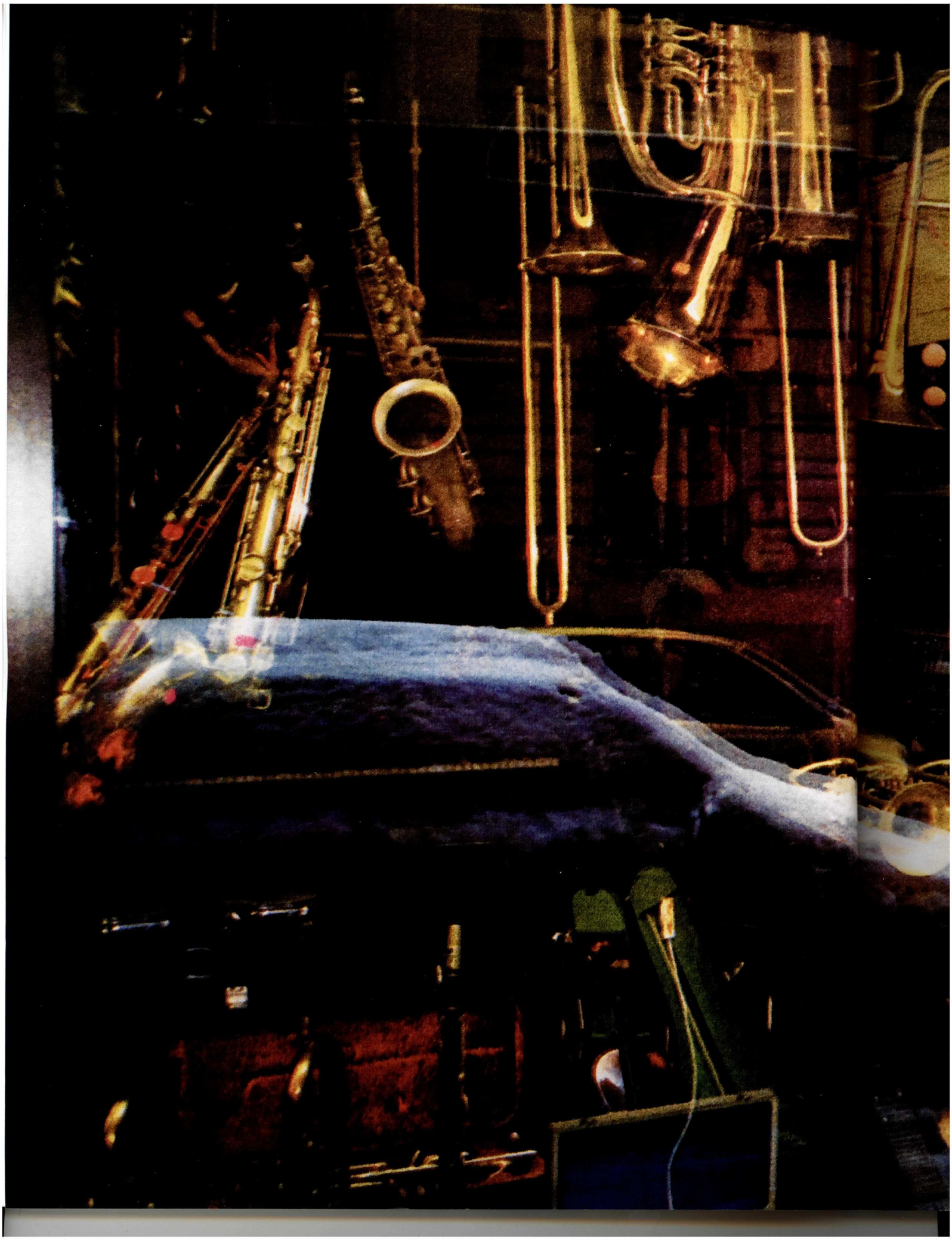
DOUBLE PAGE SUIVANTE
Fig. 4 Christian Marclay, *Prague*, 2002, lithographie, Edition of 20, avec l'aimable autorisation de l'artiste et de Goya Contemporary.

• • •

6. Voir par exemple l'article de Claude Cahn, publié sur le site d'Amala School, organisation qui vise à ouvrir « une fenêtre privilégiée sur la véritable culture romani » *(rare window into real Romani culture)* : Cahn 2001.

7. Voir http://www.sabanbajramovic.com/bio.html (consulté le 25 mars 2010).

8. Cité par (Dhennin 2006 : 19) ; l'article complet est traduit sur le site http://www.kustu.com/w2/fr/itv_03-07_ekstra (consulté le 25 mars 2010).



indûment des droits d'auteur (et dont l'esthétique pourra, par ailleurs, sembler moins convaincante que celle des « originaux » qu'il reprend) ? La manière dont les *lăutari* jugent sa carrière invite cependant à une réflexion plus poussée sur cette position et ses présupposés.

Les ethnomusicologues – et plus généralement les mélomanes – tendent à considérer que la « fantaisie » légendaire des musiciens tsiganes repose sur des appropriations et transformations de matériaux préexistants (voir notamment Lortat-Jacob 1994 ; Pettan 2002). Svanibor Pettan considère même que c'est leur principale « marque de fabrique », par laquelle n'importe quelle musique est susceptible de devenir « tsigane » (Pettan 1992, 1996). Il s'appuie pour cela sur des exemples comme celui de la *Lambada*, mélodie de succès international avec laquelle les musiciens tsiganes du Kosovo se montraient particulièrement créatifs au début des années 1990.

EXEMPLE 5
Dix lambadas en une minute. Montage vidéo réalisé par Svanibor Pettan à partir de divers extraits musicaux joués par des musiciens Roms au Kosovo.

Il paraît toutefois difficile de louer les pratiques des musiciens tsiganes tout en condamnant celles de Bregović. Lorsque le premier reprend *Ciocârlia*, *Djeli Mara* ou *Solenzara* (en changeant leur instrumentation, leur arrangement, leurs paroles), est-il dans une position véritablement différente de celle des musiciens tsiganes qui reprennent la *Lambada* (signée par le groupe brésilien Kaoma, dont ils ne se soucient cependant guère) ? Les commentaires des *lăutari* de Roumanie indiquent clairement qu'ils ne se considèrent pas moins « professionnels » que Bregović. La différence n'est, pour eux, qu'une question de renommée (sur laquelle tous les espoirs sont d'ailleurs permis).

Spéculation et création

Il est possible d'élargir la question. Le succès de l'exotisme musical en Europe et en Amérique du Nord dans les trente dernières années a fait surgir de nombreux « cas » similaires à ceux exposés dans cet article : des musiciens pleinement intégrés à l'économie du spectacle et du disque reprennent des airs d'autres musiciens, plus « traditionnels », et s'enrichissent considérablement avec le fruit de leur adaptation. Par les disques qu'ils publient, les ethnomusicologues sont plus d'une fois les médiateurs, généralement involontaires, de ce processus. L'une des affaires les plus commentées fut sans doute la reprise par Deep Forest du chant *Rorogwela*, chanté par Afunakwa, des îles Salomon, pour leur morceau *Sweet Lullaby*[9]. Le ressentiment des ethnomusicologues, formulé explicitement dans plusieurs articles (Zemp 1996 ; Feld 1996, 2004), concerne notamment la manière dont le groupe français s'est enrichi sans reverser de droits à quiconque : ni à la chanteuse, ni à sa communauté, ni à l'ethnomusicologue, ni au CNRS (son employeur), ni à l'éditeur du disque original (Auvidis-Unesco). Ces derniers ne furent même pas mentionnés, ou alors seulement de manière allusive et incorrecte. La controverse s'étend aux reprises de la mélodie par d'autres musiciens (voir dans Feld 2004 les commentaires sur la *Pygmy Lullaby* de Jan Garbarek, où ce dernier reprend, au saxophone, la mélodie de *Rorogwela*).

Une telle position est cohérente avec les principes du copyright et de la propriété intellectuelle. Dans ce cadre, le chant d'Afunakwa appartient nécessai-

9. *Rorogwela* fut publié en 1973 sur le disque vinyle *Solomon Islands: Fateleka and Baegu Music from Malaita* (dans la collection « Sources musicales » de l'Unesco) et réédité sur CD en 1990 dans la série « Musique et musiciens du monde » de l'Unesco. *Sweet Lullaby* apparut sur l'album éponyme du groupe Deep Forest, publié en 1992 par 550 Records.

Fig. 5 Fête après le concours-séléction des fanfares de la région de Vranje, hôtel Serbia, Surdulica, sud de la Serbie, 13 juillet 2002 © Pablo Fernandez / Bsides.fr.

rement à un ou plusieurs des acteurs énumérés précédemment, et il ne peut être utilisé sans leur accord pour une création nouvelle. Mais, en commentant des cas similaires d'enrichissement, Georgel et les autres *lăutari* parviennent à des conclusions différentes. Dans leur analyse, le succès d'un musicien est lié en premier lieu à une intelligence des opportunités. La chance est aussi un facteur reconnu. Certains « spéculent » *(speculează)* sur des idées qui étaient accessibles à tout le monde, mais que personne n'avait su, auparavant, faire fructifier. Que peut-on leur reprocher ? Dans cette combinaison 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 droits mêmes qu'ils se sont arrogés en reprenant les morceaux « traditionnels ». En pratique, c'est bien ce qui se passe : par exemple, la *Sweet Lullaby* enregistrée par Deep Forest est protégée par le copyright, comme l'était en principe le chant d'Afunakwa, mais avec en plus toute la puissance juridique de Sony Music. C'est là, plus que dans le partage des revenus, que l'inégalité pourrait devenir immorale aux yeux des *lăutari*. Or, pour le moment, ces derniers ne font que sourire à l'idée que de telles restrictions d'usage pourraient, un jour, les concerner.

Fig. 6 The Midnight Meal. « Rromas Caldarari », Bacau, Roumanie, 31 décembre 1999 © Yves Leresche.

En Roumanie, les musiciens professionnels tendent à associer « vol » et « imagination » comme deux principes complémentaires de la créativité. Ils n'ignorent pas l'existence d'un système de droits d'auteur, national et international, et ne rechignent bien sûr pas à toucher les éventuels dividendes de leur production artistique. Ils ne cherchent pas pour autant à restreindre l'accès à leurs « œuvres » car leur modèle économique est fondé sur la performance musicale. La notion même d'œuvre ne fait pas vraiment sens bien que, par ailleurs, des mélodies jugées « nouvelles » apparaissent régulièrement. L'idée que les droits d'auteur protégeraient ou encourageraient la création artistique se voit plutôt contredite, dans leurs discours comme dans leur pratique. Le fait qu'ils intègrent toujours davantage le marché du disque et les réseaux du spectacle vivant international ne semble pas modifier leur façon de voir. Pourront-ils maintenir ce point de vue ? Il est difficile de le prévoir, mais leur longue tradition professionnelle, bien plus ancienne que leur rencontre avec les principes de « propriété intellectuelle », semble les inciter à croire qu'on peut fort bien se passer de droits d'auteur et vivre, néanmoins, de la musique.

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

mots clés / *keywords* : ruse // *trickery* • technique // *technique* • tsiganes // *Gypsies* • fanfares // *fanfares*.

Bibliographie

AIGRAIN, Philippe

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

CAHN, Claude

2001 « Saban Bajramovi: The Maximum King of Yugoslav Romani Pop Music », Amala School, http://www.galbeno.com/saban-bajramovicthe-maximum-king-of-yugoslav-romani-pop-music.

DHENNIN, Matthieu

2006 *Le Lexique subjectif d'Emir Kusturica*. Paris, L'Âge d'homme.

FELD, Steven

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

2004 « Une si douce berceuse pour la "World Music" », *L'Homme* 3(171-172) : 389-408.

GELL, Alfred

1988 « Technology and Magic », *Anthropology Today* 4(2) : 6-9.

1992 « The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology », in Jeremy Coote et Anthony Shelton (éd.), *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford, Clarendon Press : 40-63.

1996 « Vogel's Net. Traps as Artworks and Artworks as Traps », *Journal of Material Culture* 1(1) : 15-38.

1998 *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford, Clarendon Press.

LORTAT-JACOB, Bernard

1994 *Musiques en fête*. Nanterre, Société d'ethnologie (« Hommes et musiques »).

PETTAN, Svanibor

1992 « "Lambada" in Kosovo. A Profile of Gypsy Creativity », *Journal of the Gypsy Lore Society* 5 : 117-130.

1996 « Gypsies, Music, and Politics in the Balkans: A Case Study from Kosovo », *Journal of the International Institute for Traditional Music* 38(1) : 33-61.

2002 *Roma muzsikusok koszovóban: kölcsönhatás és kreativitás/Rom Musicians in Kosovo: Interaction and Creativity*. Budapest, Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences.

STOICHITA, Victor A.

2008a *Fabricants d'émotion. Musique et malice dans un village tsigane de Roumanie*. Nanterre, Société d'ethnologie (« Hommes et musiques »).

2008b « Ruse, système et opportunité », *Cahiers d'ethnomusicologie* 21(1).

2009 « La musique comme technique d'enchantement », *L'Homme*, 192 : 23-38.

ZEMP, Hugo

1996 « The/An Ethnomusicologist and the Record Business », *Yearbook for Traditional Music* 28 : 36-56

Résumé / Abstract

Victor Stoichita, *Les « voleurs intelligents » ou l'éthique de la créativité selon les musiciens professionnels tsiganes de Roumanie* – Cet article explore les conceptions éthiques sous-tendant la pratique des musiciens professionnels tsiganes en Europe de l'Est, et plus particulièrement en Roumanie. Se présentant comme « fabricants d'émotion », les musiciens attribuent fréquemment leur succès économique à des valeurs comme la « ruse » ou la « malice ». Un bon musicien devrait être un « voleur intelligent », dans ses interactions avec les autres musiciens mais aussi avec les mélodies elles-mêmes. Les virtuoses jouent avec des « ruses » et celles-ci peuvent faire l'objet de « vols » entre musiciens.
Ceux qui emploient le vocabulaire du vol ne condamnent pourtant pas ce comportement, et distinguent le vol des idées musicales de celui des biens matériels. Bien que les musiciens soient professionnels et considèrent la musique comme une activité commerciale, ils ne sont guère convaincus par l'utilité d'un système de copyright ou de « propriété intellectuelle ». Que signifie alors « voler » des ruses si personne ne les possède ? Comment cette habileté est-elle mise en rapport avec la créativité ? Quel est le modèle économique et moral de ces musiciens ? Comment interagit-il avec la notion de copyright ?

Victor Stoichita, *"Intelligent thieves": ethics of creativity among professional Gypsy musicians in Romania* – *This article explores the ethical ideas that underpin the practice of professional Gypsy musicians in Eastern Europe and, more particularly, in Romania. These musicians present themselves as "creators of emotion" and frequently attribute their economic success to such values as "trickery" or "guile". A good musician should be an "intelligent thief", both in his interactions with his peers and with the melodies themselves. Virtuosi play with "trickery" and these tricks can also be "stolen" by other musicians.*
People who use this vocabulary of theft do not condemn it, but distinguish between the theft of musical ideas and that of material possessions. Although they are professional musicians who consider their music to be a commercial undertaking, they remain sceptical as to usefulness of copyright or "intellectual property rights". What then does it mean to "steal" tricks if they belong to nobody? How is this thief's dexterity related to ideas of creativity? What sort of economic and moral models do these musicians hold to? And how does it relate to notions of copyright?