

Distribution limitée

FOLK/I/3  
Paris, le 1er juin 1977  
Original français

COMITE D'EXPERTS SUR LA PROTECTION JURIDIQUE  
DU FOLKLORE

(Tunis, 11 - 15 juillet 1977)

Etude des différents aspects que comporte  
la protection du folklore (1)

---

Introduction

1. La question de la protection du folklore au plan international a été inscrite par le Directeur général de l'Unesco à l'ordre du jour du Comité intergouvernemental du droit d'auteur institué par l'article XI de la Convention universelle, à la suite de la communication qu'il avait reçue en 1973 du Gouvernement de la Bolivie demandant que soit examinée la possibilité d'élaborer un instrument international susceptible d'assurer la protection du folklore (2).
2. A l'issue de ses délibérations sur ce sujet, lors de la session qu'il a tenue en décembre 1973, le Comité intergouvernemental a décidé de confier au Secrétariat de l'Unesco le soin d'étudier ce problème, rapport sur les résultats de ces travaux devant être fait à ce Comité et au Comité exécutif de l'Union internationale pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques lors de leurs prochaines sessions (3).
3. En application de cette décision le Secrétariat de l'Unesco a soumis au Comité intergouvernemental du droit d'auteur et au Comité exécutif de l'Union de Berne, lors de leurs sessions de décembre 1975, une étude sur l'opportunité d'assurer au plan international une protection du folklore (4).

/..

- 
- (1) Dans la préparation de cette étude le Secrétariat a été assisté par M. Alain Gobin.
  - (2) Le texte de la communication adressée au Directeur général par le Gouvernement de la Bolivie figure en annexe au présent document.
  - (3) Rapport de la douzième session ordinaire du Comité intergouvernemental du droit d'auteur, document IGC/XII/17, paragraphe 103.
  - (4) Document B/EC/XI/11 - IGC/XR.1(1971)/15.

LA. 99/CONF.603/Col. 3

L'attention des Comités a été attirée sur le fait que les premiers éléments d'un mécanisme de protection du folklore sont, d'une part, l'approfondissement de la notion même de folklore afin d'arriver à une définition de cette partie du patrimoine culturel des nations et, d'autre part, l'identification des éléments constitutifs caractéristiques de chacune des catégories relevant du folklore. Quant à la protection elle-même, que les Comités ont estimé nécessaire, indispensable et urgente, il a été reconnu qu'une distinction devait être établie entre la protection matérielle de ce patrimoine, c'est-à-dire sa conservation, et la protection juridique à lui accorder en vue d'assurer sa préservation et de réglementer son exploitation.

4. Les Comités, à la lumière des débats, ont exprimé l'avis qu'il s'agissait là d'un problème essentiellement culturel qui dépassait le domaine propre du droit d'auteur et, par voie de conséquence, leur sphère de compétence. Ils ont dès lors demandé à l'Unesco de procéder à une étude exhaustive de tous les aspects qu'implique la protection du folklore et décidé, compte tenu des liens que cette protection peut avoir avec le droit d'auteur, d'inscrire cette question à l'ordre du jour de leurs prochaines sessions (5).

5. Le présent document procède, en conséquence, à une telle étude, les différents aspects impliqués par la protection du folklore étant apparus concerner les questions relatives :

- (i) à la définition du folklore,
- (ii) à son identification,
- (iii) à sa conservation,
- (iv) à sa préservation,
- (v) à son exploitation.

## I. Définition du folklore

### (1) Etymologie

6. Le mot folklore signifie, à la lettre, science (lore) du peuple (folk). Il fut introduit dans la langue anglaise en 1846, date à laquelle W.J. Thoms, sous le pseudonyme d'Ambose Merton (6) propose l'usage du vocable saxon "fok-lore" pour tout ce qui est nommé antiquité et littérature populaire (7). L'appellation est rapidement adoptée par les Anglo-Saxons qui l'assimilent à celle d'ethnologie, et par les Français qui la réservent "pour désigner l'étude des moeurs et des coutumes des peuples primitifs contemporains" (8). Science du peuple pour les uns, connaissance des choses du peuple pour les autres, le terme n'est plus remis en cause dès la seconde moitié du XIXe siècle.

/..

- 
- (5) Rapport de la première session extraordinaire du Comité intergouvernemental du droit d'auteur, document IGC/XR.1(1971)/17, paragraphes 99 à 115.
  - (6) Revue Athenaeum, août 1846.
  - (7) CHRISTINA STANLEY HOLE in Encyclopaedia Britannica, t.9, p. 518.
  - (8) LOUIS : Le folklore et la danse, Ed. Larose 1963, p. 35.

7. Ces explications d'ordre terminologique ne dissipent toutefois ni l'imprécision du terme folklore ni son ambiguïté.

8. Le mot folklore est imprécis car il couvre une pluralité de situations folkloriques. Chaque pays, province ou localité possède, pour ne citer que quelques exemples, un folklore religieux, juridique, musical, agraire. Aussi l'appellation de folklore, sans spécification du domaine particulier auquel le terme s'applique, est-elle trop générale pour ne pas être génératrice de confusion quant aux éléments constitutifs des phénomènes auxquels elle s'applique.

9. La dénomination est ambiguë car elle désigne autant la science (lore) que son objet (folk). Dans ces conditions, on est soumis aux incertitudes cumulées de la science (puisqu'on parle aussi bien de "recherche de folklore" que de "folklore français" ou de "folklore juridique"), et de son objet (puisque le terme folk désigne à la fois la nation, politiquement délimitée, et les unités qu'elle recèle ou les races qui la composent).

10. La question qui se pose est donc de savoir si le folklore c'est le savoir que nous avons du peuple ou, au contraire, celui que le peuple a des choses et de la "nature du monde". C'est très certainement dans le second sens qu'il faut comprendre le "Folklore de France" de Sebillot qui rapporte dans son ouvrage les notions populaires du ciel, de la terre, de la mer, des eaux, de la flore et de la faune. Mais c'est aussi certainement dans le premier sens qu'il faut comprendre l'oeuvre de Van Gennep pour qui le terme folklore vise "l'étude, la connaissance et la science du peuple" (9).

De la même manière certains folkloristes de langue allemande ont voulu distinguer les termes Volksbund et Volkslehre. Mais comme le fait remarquer Nicole Belmont "Théoriquement le problème n'est pas aussi byzantin qu'il le paraît" (10). En effet, la matière du folklore constitue bien un savoir au sens le plus strict du mot.

11. Dès lors le meilleur moyen de cerner le folklore est de dégager ses caractéristiques et ses origines.

## (2) Caractéristiques du folklore

12. Il paraît aujourd'hui unanimement admis que le trait fondamental du folklore est qu'il constitue une manifestation artistique du peuple dont les éléments essentiels sont son caractère impersonnel, traditionnel, oral.

(i) Caractère impersonnel du folklore : le folklore est impersonnel parce qu'il constitue l'attribut d'une collectivité et qu'on ne lui connaît pas de créateur individuel.

A défaut d'être collectif dans son origine, le folklore l'est assurément dans sa destination. Il représente la culture de populations dont l'importance varie et où les individualités se fondent et disparaissent, ne serait-ce que par l'uniformité de leurs préférences. Cette uniformité

/..

---

(9) VAN GENNEP : Manuel de folklore français contemporain, Ed. Picard (Paris 1938).

(10) NICOLE BELMONT in Arnold Van Gennep, le créateur de l'ethnographie française. Petite bibliothèque Payot, Paris 1974, p. 102.

se traduit par l'anonymat de la création. Ainsi, en l'absence de support matériel de transmission, toute recherche de paternité individuelle relève de la plus haute érudition, voire de spéculations aléatoires.

(ii) Caractère traditionnel du folklore : le folklore est traditionnel dans la mesure où il se transmet selon des schémas, des formules ou des structures stéréotypées auxquels l'interprète, sous peine de sortir de son champ d'attraction, doit se conformer. Ce caractère s'explique par des raisons d'ordre sociologique : de fait, le folklore prend racine au sein de milieux sociaux fortement cohérents dont les membres ont un niveau culturel sensiblement égal. Ainsi, manifestant sa sensibilité, le griot, le danseur, le chanteur ou l'instrumentiste exprime ce que tous connaissent et ce qui est en tous. Sa sensibilité reflète celle du groupe. Il est une voix collective dont le but n'est pas d'innover, mais de conserver, en le préservant, le patrimoine qui lui a été transmis.

(iii) Caractère oral du folklore : impersonnel, traditionnel, le folklore présente enfin la caractéristique d'être transmis oralement. Le folklore, pour se propager, emprunte la voie orale qui est l'unique chemin temporel et spatial de cette culture, laquelle lui imprime un sceau original. Car le folklore ne se borne pas à circuler tel quel, mais "provigne", c'est-à-dire subit dans ses voyages maintes transformations.

13. L'oralité semble être la pierre de touche d'une distinction importante. En effet tout phénomène de type folklorique, matérialisé sous une forme quelconque, relève de l'art populaire et non du folklore au sens strict. Ainsi costumes, dessins, tapis, autels, masques, et de manière plus générale, toutes formes plastiques, se rangent dans une catégorie voisine mais non identique.

### (3) Origines du folklore

14. Quant à la question des origines du folklore elle n'est pas encore résolue et continue de diviser les spécialistes. Tandis que les uns écartent le problème de fond, ceux qui l'étudient sont partisans soit de la thèse d'une création individuelle soit de celle d'une création collective. Les développements sur le folklore musical sont sur ce point révélateurs des questions qui affectent le folklore dans son ensemble.

15. Un premier courant de réflexion récuse le rôle présumé du peuple dans la création musicale folklorique. Ce faisant, il délaisse la question des dons créateurs de celui-ci. John Meier croit pouvoir définir ainsi la chanson populaire : "Chanson acceptée et chantée par le peuple, qui vit dans le peuple et sur la forme, le contenu de laquelle le peuple a acquis une certaine relation de pouvoir" (11). La provenance, l'origine sont accessoires. L'important n'est pas que la mélodie soit née dans le peuple, mais qu'elle soit adoptée par lui. Elle perd alors son caractère individuel pour devenir collective. Saint-Yves se rallie à cette opinion lorsqu'il écrit : "Pour qu'une chanson soit populaire, il n'est pas nécessaire qu'elle ait été entièrement créée par le peuple, ni même entièrement réfectionnée ou renouvelée par lui. Est populaire tout ce qui, ayant été créé pour le peuple, par des individus lettrés ou quasi lettrés,

/..

---

(11) JOHN MEIER in *Kunstlied und Volkslied in Deutschland*, Halle 1906, p. 14.

a été adopté par des groupes de paysans ou d'artisans sans culture, et transmis dès lors, de bouche à oreille, pendant un temps assez long" (12). Mais cette théorie, si séduisante qu'elle puisse paraître, ne démontre en aucune manière que le peuple n'est pas "le créateur insaisissable" de la musique qu'il chante, "créée par lui et pour lui". Force est donc de délaissier le domaine de l'expression pour aborder celui de la création et constater avec Braïloiu : "Nous voilà au coeur de la grande querelle qui divise plus que tout autre" (13). La création folklorique est-elle individuelle ou collective ? Une réponse unanime est loin d'être acquise. En effet deux théories s'opposent, irréductibles l'une à l'autre. La première se fonde sur le postulat que le folklore trouve sa source dans des créations individuelles. La seconde entend démontrer qu'il existe au contraire une création de nature collective.

16. Les partisans de la théorie individualiste soutiennent que, certes, l'auteur est inconnu, mais que c'est par accident que le "transmetteur" en a oublié le nom. Peu importe en réalité car celui-ci a réellement existé et sa création, quoique anonyme, reste sa propriété. L'anonymat de l'auteur est donc fortuit.

Certains des plus éminents folkloristes français se sont ralliés à cette conception. Tiersot en particulier écrit : "Posons comme axiome que la chanson populaire est anonyme. Cela ne veut pas dire, évidemment, qu'elle n'ait pas d'auteur et qu'elle se soit faite toute seule"(14). Ainsi, ce n'est pas le peuple dans son ensemble qui crée son propre art, mais quelques individus, plus particulièrement doués, en qui le groupe dont ils sont issus se reconnaît. Les oeuvres qu'ils créent sont adoptées par la collectivité qui en assure la transmission.

17. Cette conception a fait l'objet de vives critiques. On lui a reproché de confondre la cause et l'effet. Affirmer que le folklore est une création individuelle car aucun élément ne permet d'en apporter la preuve contraire est certes une argumentation simpliste. Mais dire que si une oeuvre parvient sous une forme anonyme c'est que, par accident, le nom du créateur s'est perdu, n'est pas plus convaincant. Car si l'on admet que la tradition orale transmet les oeuvres folkloriques on ne discerne pas les raisons pour lesquelles cette transmission ferait défaut pour les créateurs. Tout cela, en définitive, ne renseigne pas véritablement sur la nature de l'acte créateur.

18. Ces arguments ont conduit les tenants de la théorie individualiste à formuler une explication plus convaincante. A supposer l'auteur identifié, ont-ils affirmé, la manifestation artistique cesserait-elle d'être populaire ? L'idée est intéressante car elle accrédite le fait que le folklore est un phénomène particulièrement complexe dans lequel la création individuelle n'intervient que pour une part. Toutefois, aussi loin que l'on sonde la pensée de ces théoriciens, la création individuelle précède le phénomène folklorique. Cette assertion toutefois est contestée par les représentants de la théorie collective de la création du folklore.

/..

---

(12) ST YVES in Braïloiu : Le folklore musical in Musica Aeterna, Zurich 1949, p. 284.

(13) BRAILOIU op. cit. p. 285.

(14) TIERSOT in : La chanson populaire, Encyclopédie Lavignac, 2ème partie IV, p. 2868, Delagrave, Paris 1912

19. L'idée que le folklore est une création collective a, pour sa part, été largement développée et défendue. Lazlo Lajtha constate que ce n'est pas tant l'anonymat qui est en cause que l'absence d'auteur. Ce à quoi Bela Bartok ajoute : "Il n'y a absolument aucun indice que des individualités paysannes aient jamais inventé des mélodies" (15). Selon les tenants de cette thèse ces manifestations musicales sont donc avant tout collectives qu'il s'agisse, pour les uns, d'un phénomène de réception, pour les autres, d'un acte de création.

20. La théorie de la réception consiste à dire que "tout art a sa demeure aux sommets de l'édifice social, d'où il filtre lentement vers les profondeurs, pour y plonger, réduite à ses rudiments, une vie obscure" (16). Le folklore n'est, dans ces conditions, qu'un reflet, un écho affaibli de l'art dominant. Il est imitation. Vincent d'Indy, défendant cette thèse, affirme que le peuple emprunte son répertoire aux chants liturgiques, seule musique qu'il puisse connaître (17). Meier, ayant identifié les originaux écrits de plusieurs milliers de pièces folkloriques, conclut à la carence absolue de capacité créatrice du peuple, celui-ci puisant son patrimoine chez le citoyen lettré.

21. Ces développements, qui ne mettent pas au premier plan la création collective du peuple, mais l'adoption collective de thèmes musicaux par ce dernier, ne sont pas décisifs, une seconde explication, plus pertinente, ayant été donnée du phénomène folklorique selon laquelle le peuple secrète ses propres oeuvres et a une capacité créatrice collective autonome, nul ne pouvant déterminer quel est l'auteur des oeuvres qu'il perpétue. Il y a création collective.

22. Ces théories sur les origines du folklore laissent toutefois l'esprit insatisfait sur les questions de la nature profonde des créations folkloriques et de leurs relations avec les autres créations intellectuelles.

#### (4) Nature des créations folkloriques

23. L'interrogation sur la nature de la création folklorique conduit au réexamen des concepts traditionnellement utilisés qui font appel aux notions de création d'oeuvre, d'auteur, voire d'interprète ou d'adaptateur afin de déterminer dans quelle mesure ces notions s'appliquent au folklore.

24. La notion de création est généralement fondée sur celle d'originalité. Quoique cette dernière ne signifie pas nouveauté, elle se

/..

---

(15) BELA BARTOK in Encyclopaedia Britannica, Tome 9, p. 523, Albert Lancaster Lloyd.

(16) BRAILOIU op.cit. p. 282

(17) SEEMAN - Volkslied und Urheberrecht - Texte dactylographié - Fribourg en Brisgau, p. 55.

rapporte le plus souvent à la personnalité de l'auteur, la personnalité pouvant, en ce domaine, se définir comme étant ce qui distingue un créateur d'un autre et ce par quoi son oeuvre acquiert l'insigne valeur de l'unique. A cette constatation il convient d'ajouter que la création artistique revêt, à titre principal, un caractère de gratuité, dépourvu de toute utilité pratique. Dans ces conditions la création engendre des oeuvres, "choses faites" et achevées dans le détail, lesquelles, sitôt fixées, se détachent du créateur, pour suivre leur propre destin.

25. La question se pose alors de savoir si la création folklorique est d'une nature similaire. La réponse qui tient compte des conditions propres à ces deux types de création montre la distance qui sépare oeuvre littéraire ou artistique et oeuvre folklorique.

26. En effet, la manifestation folklorique a pour domaine d'expansion privilégié des milieux sociaux fortement intégrés. Il en résulte que l'interprète exprime non seulement sa sensibilité, mais aussi celle du groupe auquel il appartient. Il est la voix d'un individu collectif duquel il ne tente pas de se démarquer. Les musicologues ont tenté de cerner cette entité musicale collective et d'en déterminer le processus de formation. Se fondant sur les premiers résultats de leurs études, ils ont pensé pouvoir, par un travail méticuleux, retrouver l'origine d'une chanson et sa paternité. On a pu ainsi croire qu'existait, initialement, une oeuvre dont la forme pouvait être reconstruite. Cependant, la masse considérable d'informations, recueillies au cours des récentes décennies, a reculé les frontières de l'analyse. Les éléments de solution au problème soulevé ont été, de ce fait, à nouveau dispersés dans le temps et dans l'espace. Car, aussi loin que l'on puisse remonter, il persiste toujours quelque chose d'irréductible, un fonds résiduel commun à l'humanité.

27. Par ailleurs, le défaut de support matériel modifie à un tel degré le phénomène de la création que l'esprit en saisit mal le mécanisme. "Sans l'aide d'un écrit, le créé ne saurait durer que par le consentement universel de ceux qui le gardent, lui-même conséquence de l'uniformité des goûts. L'oeuvre orale n'existe que dans la mémoire de qui l'adopte et ne surgit dans le concret que par sa volonté" (18). En tout état de cause, aucune graphie n'en stabilisant une fois pour toutes la rédaction, cette oeuvre n'est pas "chose faite" mais "chose que l'on fait" et "refait" perpétuellement. C'est dire que toutes les réalisations individuelles d'un même modèle sont également authentiques et pèsent d'un même poids dans la balance du jugement. De ce fait, l'innovation ne tient pas la place qu'elle occupe dans la création d'une oeuvre littéraire ou artistique au sens que les lois sur le droit d'auteur donnent à ces termes. Les variations sur des thèmes principaux s'expliquent dès lors, non par la volonté de variation, mais par le défaut d'un modèle irrécusable. Le souci artistique est moins d'innover que de préserver pour perpétuer et la détermination objective du folklore s'opère selon le critère de l'authenticité, cette notion correspondant par définition à ce qui ne souffre pas de contestation.

28. Le recours à ce critère permet de distinguer différents types de créations choisies sous le terme générique d'oeuvre folklorique.

/..

---

(18) BRAILOIU : Réflexion sur la création musicale collective, Revue Diogène, Ed. Gallimard 1959 - n° 25.

29. La manifestation la plus authentique est l'oeuvre du folklore. Il s'agit par définition d'une création musicale, littéraire, etc. transmise de génération à génération par voie orale selon des variations qui n'en modifient pas la physionomie générale. L'écrit en ce domaine n'est souvent qu'accessoire. Il peut toutefois, dans certains cas, fixer, de manière définitive, une oeuvre du folklore, à un instant déterminé de son évolution.

30. A un degré d'authenticité inférieur se rencontre l'oeuvre dérivée du folklore. Il faut entendre par là une création musicale, littéraire, etc. dont la réalité est subordonnée à l'existence d'une oeuvre du folklore. Elle gravite en effet autour de la matrice folklorique sans lui être toutefois assimilable. Ainsi en est-il des improvisations, des arrangements de musique folklorique, des recueils de mélodies populaires, des anthologies musicales, des transcriptions.

31. Le degré suivant est formé des oeuvres inspirées du folklore et des oeuvres inspirées par le folklore.

Si l'on prend comme exemple l'oeuvre musicale, l'oeuvre inspirée du folklore a pour origine un air, un thème ou un motif de la musique populaire traditionnelle, qui fait l'objet de développements méthodiques et d'harmonisations savantes de la part d'un compositeur. L'oeuvre musicale inspirée du folklore se démarque nettement de celle dérivée de ce dernier en ce que la matrice musicale populaire, de prépondérante, devient accessoire et passe à l'arrière-plan. Elle présente toutefois un degré d'indépendance moins marqué que l'oeuvre musicale inspirée par le folklore. En effet, l'oeuvre musicale inspirée par le folklore est une oeuvre qui, sans utiliser le répertoire des mélodies populaires traditionnelles, s'apparente néanmoins au folklore par son style, ses développements mélodiques, ses harmonisations et ses formules rythmiques. Création originale pure, elle est liée au folklore par des ressemblances ou des réminiscences dues au talent créateur du compositeur qui, loin de rester prisonnier de la forme, a su restituer l'essence, l'esprit, l'âme de la musique populaire.

32. En conclusion il semble que l'on puisse définir le folklore comme une création artistique impersonnelle, orale et traditionnelle, dont la source est individuelle pour les uns, collective pour les autres. Sa formalisation, variable dans le temps et dans l'espace, le différencie des oeuvres habituelles. Oeuvre non faite mais à faire, son authenticité se dégrade par pans successifs, établissant une hiérarchie entre oeuvres du folklore, oeuvres dérivées de celui-ci, oeuvres inspirées du folklore, oeuvres inspirées par le folklore et oeuvres néo-folkloriques.

## II. Identification du folklore

33. Le folklore, une fois défini, et le phénomène folklorique cerné dans ses composantes, il convient de passer du plan conceptuel à celui de la réalité : c'est le problème de l'identification. Il s'agit là d'un problème complexe et le travail à accomplir est important car, si dans certains domaines il a déjà été entrepris, pour d'autres tout reste à faire. Aussi, toute volonté d'apporter, à plus ou moins brève échéance, des solutions aux problèmes qu'engendre l'existence du folklore, doit-elle s'appuyer sur des fondements méthodologiques dont l'un des aspects essentiels réside



dans la détermination des cadres d'analyse qui devront être retenus. Plus précisément, deux questions doivent trouver réponse :

(i) sur quels secteurs l'attention sera portée ; en d'autres termes quels types de manifestations seront retenus comme appartenant au folklore ?

(ii) quelles méthodes utilisera-t-on pour recenser, dans chaque domaine retenu, le contenu et les formes de ce folklore ?

(1) Des manifestations appartenant au folklore

34. D'emblée, il apparaît que le champ d'analyse est très vaste. L'on est même tenté d'affirmer que toute manifestation, toute création, de quelque ordre et de quelque domaine que ce soit peut se révéler folklorique. Nous avons vu toutefois qu'un critère est discriminant de la qualification de folklore : l'oralité. En effet, le folklore est d'abord une tradition orale, ce qui signifie qu'il n'a d'existence que dans la mémoire des groupes sociaux où il se manifeste pour surgir à l'occasion d'une représentation spécifique ou d'un fait particulier. Est-ce à dire qu'il ne laisse pas de traces. Assurément non ! Mais il convient d'admettre qu'il n'est pas véhiculé par un support matériel comparable à celui qui affecte les autres créations intellectuelles.

35. Cette constatation semble avoir pour conséquence de situer, en marge du folklore, les manifestations de types populaires qui trouvent un support matériel. Il en serait notamment ainsi des outils populaires, ustensiles de cuisine, mobilier et objets de toutes sortes. Ils intéressent, en réalité, l'étude ethnologique tout comme les instruments de musique, les costumes, les tapis, les dessins d'étoffes, les tissus, les ex-voto, statuettes, amulettes, totems, masques rituels et, de manière générale, tout ce qui se rapporte aux arts plastiques. Dès lors, une distinction semble devoir être établie entre les productions plastiques de l'art populaire et les productions immatérielles qui appartiennent au folklore strictement entendu.

36. S'agissant des manifestations populaires orales il convient de constater qu'elles sont nombreuses et touchent à des domaines divers. Sans vouloir en donner une énumération exhaustive, on peut recenser un certain nombre de secteurs qui, incontestablement, ressortissent du folklore, tels les contes, contes de fées, récits merveilleux, légendes (se rapportant à des Saints ou à des Héros), croyances relatives à des périodes ou à des lieux, mythes et symboles. Font également partie du folklore, la musique, qu'elle soit instrumentale ou chorale, les chants liés aux périodes de la vie quotidienne d'une communauté ou aux événements ayant affecté l'histoire d'un groupe, que ces chants soient profanes ou religieux. Avec les chants, c'est aussi la poésie qui doit être incluse dans le folklore. Et qui dit poésie sous-entend immédiatement la linguistique qui est certainement, comme le soutient Van Genep (19), la discipline la plus proche du folklore car "les linguistes savent que chaque langue, tant générale que spéciale, est en état incessant de transformation". Ce sont donc les dialectes et

/..

---

(19) Manuel du Folklore, p. 38.

patois qu'il faut considérer et au sujet desquels il convient de savoir s'il faut ou non les inclure dans le folklore. Plus généralement encore, il semble que certains incluent dans le folklore, quoiqu'ils fassent aussi partie de l'ethnologie, les cérémonies religieuses ou païennes, rites ou coutumes du type charivari, carnaval, mais aussi les pratiques telles que la sorcellerie, la magie, la médecine (quoiqu'en ce domaine des enquêtes bien conduites aient démontré que certaines formules conjuratoires de guérisseurs provenaient de livres de colportage dont les textes avaient subi des interpolations ou des altérations. Assurément des livres comme le Grand et le Petit Albert, bien qu'imprimés, ne circulaient que dans les milieux populaires. Le même phénomène peut être observé dans le domaine de la musique et des chants où des familles se transmettent de générations en générations des "cahiers" contenant des annotations ou mémotechniques de chants ou de morceaux de musique). Les rites, rites de passage, mariage, mort, etc., rites de fécondation, cérémonies de fiançailles, les pratiques sexuelles, peuvent aussi apparaître comme appartenant au folklore. Enfin il est assurément deux domaines qui relèvent du folklore : ce sont celui des jeux et celui de la danse. Une étude remarquable a été consacrée à ce domaine par A. Louis (20), qui recense notamment différents types de danses folkloriques depuis le Moyen-Age : danses cléricales, danses de procession, danses macabres, danses sataniques, danses du cheval, danses du feu, danses des épées, etc.

37. Au terme de cette brève énumération il apparaît que la première tâche à entreprendre est de dresser une liste aussi précise que possible des phénomènes de type folklorique pour les intégrer ensuite dans une classification plus générale par secteur, domaine ou genre.

Devrait ensuite être entrepris le travail d'inventaire à l'intérieur de chaque groupe établi.

(2) Des méthodes de recensement du contenu et des formes du folklore

38. Braïloiu proposait, il y a déjà cinquante ans, une Esquisse d'une méthode de folklore musical (archives de la Société des auteurs-compositeurs roumains) dont les éléments se complètent avec l'exposé des méthodes de collecte du matériel folklorique proposés par Van Gennep dans son Manuel de Folklore Français Contemporain (21). Au demeurant, il existe deux approches fondamentales et complémentaires :

(i) La méthode historique

39. Le folklore s'applique aux faits vivants et actuels, mais ceux-ci ont une genèse. Le recours à l'histoire permet de déterminer avec plus de précision les antécédents d'un fait actuel ou "naissant".

Toutefois, il convient d'utiliser avec circonspection la méthode historique. Le folklore en effet c'est le vivant, l'actuel. L'histoire c'est le passé. Et s'il n'y a pas antinomie entre les sens il peut y avoir

/..

(20) Le Folklore et la Danse, Ed. Maisonneuve, Paris 1963.

(21) VAN GENNEP, op. cit., Manuel du folklore, p. 35.

ambiguïté car "le folklore ne s'occupe que des faits actuels et vivants mais il vient replacer ceux-ci dans la chaîne traditionnelle. Il faut donc en retrouver les antécédents qui formeront les maillons antérieurs de la chaîne et, s'il ne les connaît pas, les maillons postérieurs, le folkloriste sait qu'il y en aura et que la série s'augmentera".

40. Ainsi que l'a écrit Van Gennep "la sensation folklorique est donc que le fait observé contient des possibilités en germe alors que le fait historique donne la sensation que toutes les possibilités de ce fait sont déjà exprimées" (22). Ainsi, le fait vivant comporte-t-il un passé mais aussi un avenir. En ce sens tout fait folklorique comporte un élément statique et un élément dynamique.

41. Il reste que la méthode historique est d'un grand secours car elle permet d'introduire le processus diachronique dans la psychologie collective d'un groupe donné. Comme l'écrit encore Van Gennep "les coutumes dont l'étude relève du folklore forment les vrais anneaux de cette chaîne traditionnelle qui constitue l'élément constant de la vie nationale considérée dans son ensemble" (23).

#### (ii) La méthode comparative

42. Les moyens modernes favorisent l'utilisation de cette méthode à ses trois niveaux constitutifs : la collecte de l'information, son classement, sa classification.

##### a - la collecte

43. Elle se fonde sur des méthodes éprouvées d'enquêtes directes. Ces enquêtes peuvent revêtir des aspects divers. Notation directe par l'enquêteur, questionnaires pré-établis, cartographie. Mais aussi enregistrement mécanique par magnétophone, caméra dont la collecte est ensuite retranscrite en clair ou en code (microfilm - cartes perforées - mémoires ordinateur). De manière générale, et pour disposer d'un matériau riche de renseignements, il convient de recenser le maximum d'éléments coucourant au phénomène examiné (moment, lieu, acteurs). Une fiche devrait donc accompagner tout document collecté pour le situer dans son environnement faute de quoi ce document serait vide de sens.

##### b - le classement

44. La collecte opérée, il faut mettre en ordre des matériaux pour les intégrer ensuite dans un système. Souvent, il faudra transcrire le document recueilli par voie mécanique, intégrer les variations que l'on a pu enregistrer dans la manifestation folklorique.

45. A vrai dire, le classement est affaire de domaine concerné. Dans le domaine musical, par exemple, la méthode dite du double fichier qui consiste à réunir d'un côté toutes les mélodies issues d'un même lieu géographique et d'un autre côté toutes celles qui appartiennent au même genre musical, semble devoir être utilisée.

/..

---

(22) VAN GENNEP, op. cit., Manuel du folklore, p. 35.

(23) in Revue Connaissance des Arts, 1977.

46. En général, les divisions administratives du pays, c'est-à-dire les départements ou les communes, par ordre alphabétique, suffisent pour le classement régional et permettent de retrouver aisément les mélodies de n'importe quelle région.

47. Deux questions doivent cependant être tranchées : les interpolations et la dénomination.

- toujours dans le domaine musical, par exemple, une mélodie de Moldavie chantée par un Moldave à Bucarest, appartient-elle ou non au répertoire moldave ? Ou bien doit-elle être considérée au moment de la collecte comme appartenant au fonds musical bucarestois ?

- la terminologie varie très souvent d'une province à une autre, voire d'une localité à l'autre. Ainsi, la mélodie assymétrique et monotonique décrite par B. Bartók dans l'une de ses variantes (celle du Maramures) et communément nommée "doïna" porte un autre nom, précisément dans les régions où elle abonde : en Oltémie aussi bien que dans les Maramures, on dit que c'est là une chanson longue (exemple tiré de Braïloiu: Méthodologie du folklore musical). Il faut donc user de termes conventionnels dont la signification est nettement précisée en tête du code à utiliser. Le fichier dressé doit rétablir ainsi la terminologie authentique.

#### c - la classification

48. L'information une fois groupée, il convient de la classier en dressant un catalogue au répertoire géographique exhaustif alphabétique ou chronologique, lequel répertoire doit inclure dans chaque catégorie (à moins qu'il ne soit dressé un répertoire spécial à cet effet) une classification par genres et par thèmes.

49. Empruntons, à titre d'exemple, la classification adaptée par Danielle Dumas dans sa thèse sur la Poésie populaire des Gitans d'Andalousie (Montpellier, 1971):

- Les thèmes lyriques : l'amour par ses définitions ; l'amour dans ses effets ; l'amour et les passions ; amour et sensualité ; l'amour et les femmes ; puissance de l'amour.

- les thèmes mythiques : exemples : mythes d'origine ; mythes de pureté ; mythes panthéistes.

- les thèmes sociologiques : exemples : thème de l'argent ; thème de la pauvreté ; thème de la mère et de la famille.

- les thèmes religieux et philosophiques : exemples : superstitions ; idolâtrie ; histoire religieuse ; châtement ; conscience du temps ; vanité des choses ; sentences morales ; fatalité ; mort.

- les thèmes historiques : exemples : persécutions ; prix de la liberté ; mort et emprisonnement ; références aux métiers.

- les thèmes anecdotiques.

- les thèmes à symbolisme ésotérique.

### III. Conservation du folklore

50. Deux aspects fondamentaux doivent être examinés, à savoir : le maintien du milieu social qui secrète les phénomènes folkloriques et la mise en mémoire par tous moyens appropriés des manifestations folkloriques.

#### (1) Le maintien du milieu social qui secrète les phénomènes folkloriques

51. Le folklore est un fait vivant comme l'est une langue. Il faut donc que les conditions de son existence ne soient pas mises en danger. Or l'on ne peut que constater que ce patrimoine culturel est, dans certaines parties du monde, en voie de disparition par suite de la dégradation progressive de son milieu naturel et des atteintes extérieures qu'il subit. Mais c'est là "toucher" à un problème de société. L'urbanisation à outrance a souvent détruit les cadres connus d'existence du folklore. Elle en a aussi secrété d'autres et l'on peut parler de folklore urbain, par opposition au folklore paysan.

52. Assurément, le meilleur moyen de conserver les traditions vivantes est de prendre conscience de l'importance du phénomène folklorique et de prendre les mesures nécessaires pour préserver ce patrimoine culturel. C'est en ce sens d'ailleurs que se sont prononcées les Conférences internationales sur les politiques culturelles en Europe, en Asie et en Afrique que l'Unesco a convoquées respectivement à Helsinki en 1972, à Yogyakarta en 1973 et à Accra en 1975.

53. L'Afrique, sur ce point, offre un singulier exemple d'intégration des normes traditionnelles aux mutations du monde moderne. Car maintenir les conditions de perpétuation du folklore ne peut signifier s'attacher à vouloir conserver sans tenir compte des évolutions.

#### (2) La mise en mémoire des manifestations folkloriques

54. Les moyens modernes favorisent la création de cet immense conservatoire. L'oeuvre est déjà commencée pour les arts populaires. Elle reste largement à entreprendre pour les créations immatérielles.

55. La première démarche consiste à assurer la publication d'un maximum de documents se rapportant au folklore. A cet égard on peut citer à titre d'exemple la revue tzigane qui, régulièrement, publie les contes et récits tzigans recueillis pour constituer la trame d'un témoignage du génie créateur d'un peuple.

56. Mais, plus encore, il s'agit de centraliser une information multiforme et dispersée, souvent difficile à exploiter. Dans cette logique, il revient à chaque Etat d'établir une structure d'accueil pour l'étude et la collecte du folklore. Le traitement de l'information par fiches, microfilms ou informatique lève aujourd'hui bien des obstacles.

57. Des réalisations concrètes ont d'ailleurs d'ores et déjà été faites à cet égard.

58. C'est ainsi que dans le domaine de la danse et de la musique un très important travail de recherche, de collecte, d'analyse, de répertoriage, de numérotation, de classement et d'archivage a déjà été réalisé. L'International Folk Music Council coordonne dans cet esprit le travail de nombreux instituts nationaux.

59. En Argentine, le National Institute of Musicology, créé en 1931 par Carlos Vega, a effectué la compilation intégrale de la musique folklorique d'indigènes de toutes les provinces de l'Argentine ainsi que de tout le folklore musical de la Bolivie, du Pérou, du Chili, du Venezuela et du Paraguay. Les archives de cet Institut recèlent plus de 10.000 enregistrements sur bandes magnétiques ou sur disques.

60. La Société des auteurs-compositeurs roumains, créée en 1936, s'est attachée à recueillir et à inventorier le folklore roumain.

61. En Tchécoslovaquie, l'Institut de Musicologie de l'Académie slovaque des sciences de Bratislava a déjà recueilli la somme phénoménale de 120.000 mélodies dont plus de 10.000 ont déjà été publiées.

Cet Institut prépare pour les prochaines années une classification, une systématisation et une typologie du folklore musical.

62. Des travaux et des réalisations semblables existent dans le domaine de la danse (cf. 24).

63. La voie semble donc tracée dans certains domaines. Il reste à l'approfondir pour assurer la conservation du folklore, conservation qui est l'un des éléments de sa préservation.

#### IV. Préservation du folklore

64. Conservation et préservation peuvent paraître au premier examen synonymes dans le domaine du folklore. Il n'en est rien dans la réalité. En effet, la notion de préservation implique une idée d'atteinte exempte de la notion de conservation.

65. Le folklore est un patrimoine culturel fragile, susceptible d'être diversement atteint. Ces atteintes sont principalement de deux types : celle du temps et celle des hommes.

66. Deux orientations paraissent s'imposer : (i) la préservation du folklore par la mise en place de structures propres à assurer son existence et son développement et (ii) la préservation du folklore contre les risques de dénaturation.

##### (1) Des structures propres à assurer l'existence et le développement du folklore

67. Les actions à entreprendre aux fins d'assurer l'existence et le développement du folklore peuvent prendre diverses formes. Et d'abord celle

/..

---

(21) Sur ce point voir : Foundations for the Analysis of the Structure and Form of Folk Dance in Yearbook of the I.F.M.C. 1974, p. 115 - Method and Theory in Dance Research - An anthropological approach in Yearbook of I.F.M.C. 1975, p. 116.

d'une politique d'incitation, laquelle doit permettre de favoriser sa connaissance, ses manifestations et sa diffusion.

68. Favoriser la connaissance du folklore c'est permettre, dès le plus jeune âge, d'entrer en contact avec le fait folklorique. Autrement dit de prévoir dans la formation et dans l'éducation des gains de contact avec la civilisation orale. Les programmes scolaires, aujourd'hui largement diversifiés, devraient laisser une part à l'étude ou à la rencontre du folklore.

69. Favoriser la connaissance du folklore c'est aussi se donner les moyens de l'appréhender. Il paraît nécessaire de donner une structure plus solide à la collecte des faits folkloriques. En ce sens il est possible et souhaitable de former des collecteurs dotés d'un statut clairement défini.

70. Favoriser la connaissance du folklore c'est enfin organiser la consultation des documents recueillis et permettre l'étude et la recherche. A ce sujet, il paraît souhaitable d'insérer dans les structures déjà existantes ou à créer, des instituts d'ethnologie ou de musicologie, une section folklorique. Le choix peut être fait entre la création d'un secteur folklore englobant tous les types de manifestations, ou bien la mise en place dans chaque service d'un institut d'une unité folklore.

71. Favoriser les manifestations folkloriques peut se concevoir à deux niveaux. D'abord par des incitations budgétaires. Il est, en effet, concevable de prévoir d'affecter, dans le budget d'une localité ou d'une commune, une part du budget destiné aux manifestations folkloriques soit pour les perpétuer, soit pour les engendrer. Ensuite par des incitations fiscales. Il est aussi concevable de créer un dispositif fiscal de nature à favoriser les spectacles entièrement consacrés au folklore ou qui contiennent pour une part à déterminer, des manifestations folkloriques.

72. Favoriser la diffusion du folklore c'est agir au plan national et international.

73. Sur le plan national une action d'ensemble pour la préservation du folklore peut être envisagée dans le cadre d'une politique culturelle nationale nettement définie. Dans maints pays occidentaux, les préoccupations écologiques ont fait apparaître le désir et la volonté de maîtriser les rapports de l'homme avec son environnement naturel dans le cadre de l'industrialisation. Le même problème ne manque pas de se poser quant à l'environnement culturel dont le substrat traditionnel doit être maintenu.

74. Sur le plan international une action en vue de préserver le folklore peut être envisagée au moyen d'instruments juridiques bilatéraux ou mieux multilatéraux. Le folklore en effet paraît se prêter mieux que tout autre à une action généralisée parce qu'il porte en lui la marque de son origine géographique, ce qui rend possible d'organiser plus aisément les flux entre pays.

(2) La préservation du folklore contre les risques de dénaturatio

75. C'est en second lieu contre les atteintes portées à l'authenticité du folklore qu'il faut se prémunir. Les dangers de dénaturatio

réels. Ils résultent de l'insertion du folklore dans le circuit commercial. Car, dans son cadre habituel, le folklore a une "croissance naturelle" qui lui assure son authenticité. Mais il peut avoir une "seconde existence" lorsque, transplanté hors de son domaine d'élection, il est utilisé à des fins commerciales. Il subit alors les mêmes atteintes que les autres oeuvres de l'esprit : plagiat, amputation, appropriation indue, contrefaçon, exploitation illicite, etc. A cette dénaturatio

d'application stricte doivent être opposées. Elles doivent permettre de restituer au folklore sa nature et son authenticité. Mais cette intervention doit, cependant, revêtir une certaine souplesse pour ne pas entraver la diffusion de ce patrimoine.

76. A cet effet il sera bon de déterminer avec précision les secteurs d'activités ou de création pour lesquels le folklore est présent et qui peuvent sérieusement donner lieu à une exploitation commerciale. Il est certain, dans cette optique, que le domaine des arts se prête plus particulièrement à une exploitation de type commercial. Ainsi, la musique et la danse populaires, tout comme la poésie ou les récits, sont aisément exploitables. Mais le sont aussi certains rites religieux ou païens qui peuvent se prêter à une représentation devant un public ou qui peuvent faire l'objet d'oeuvres cinématographiques. De manière générale, il serait opportun d'établir la liste des manifestations folkloriques susceptibles d'être reproduites par la voie de l'imprimerie, du magnétophone, du disque ou du cinéma. En effet, toute reproduction présuppose une exploitation virtuelle de l'oeuvre ou du fait reproduit. De la sorte, on parviendra à distinguer les productions du folklore qui ne peuvent trouver de support matériel, des manifestations qui peuvent être fixées et dont la fixation est susceptible de donner lieu à une reproduction commercialisable. Les deux exemples opposés sont peut-être la musique immédiatement exploitable, d'un côté, et les croyances qui, de l'autre côté, ne peuvent être fixées mais seulement pratiquées et dont la fréquentation ne peut que rarement donner lieu à insertion dans un circuit de type commercial.

77. Cela dit, l'attitude envers l'exploitation commerciale ne doit pas être purement négative car, s'il convient de prévenir une utilisation abusive ou frauduleuse du folklore, dès lors qu'un contrôle tant a priori qu'à posteriori est effectué, il est une source de richesse que bien des pays souhaitent, à juste titre, exploiter.

78. Le contrôle a priori c'est celui qui est de type culturel, c'est-à-dire celui qui, par des mécanismes de sélections et de canalisations, voire d'autorisations, permet de connaître avec précision l'utilisation qui sera faite de telle catégorie de folklore. Il faut donc faciliter, par l'incitation, l'émergence du folklore dans le domaine commercial pour éviter qu'il soit traité "sous le manteau" comme une marchandise à soustraire d'un pays. C'est donc vers une meilleure connaissance de l'utilisation qui peut être faite du folklore que, semble-t-il, il conviendrait de s'orienter: mieux connaître la demande et l'offre, mieux appréhender les mécanismes commerciaux de diffusion du folklore, contrôler les moyens d'obtention du matériaux folklorique. De la sorte, pourront être tentées des



actions visant la dénaturation, le plagiat ou l'utilisation illicite ou frauduleuse du folklore. Cela implique une solidarité entre les pays qui doivent tendre à une localisation précise des faits folkloriques et à une information réciproque des types d'utilisation qui en sont donnés.

#### V. Exploitation du folklore

79. La question de l'exploitation du folklore se situe à deux niveaux. Il est d'abord concevable et souhaitable que soit développée une exploitation désintéressée du folklore. Hors de son milieu naturel, le folklore peut être un facteur d'échanges culturels entre pays.

80. Plus délicate est la question commerciale car elle comporte d'importantes incidences financières. Comment permettre une diffusion commerciale qui ne porte pas atteinte à la nature et à la forme du patrimoine folklorique ? La question se dédouble en réalité. Il s'agit, d'une part, de savoir de quelle manière peut être associé, au destin financier d'une oeuvre folklorique, le groupe social dont elle est originaire. Il s'agit, d'autre part, de déterminer comment contrôler l'utilisation qui aura pu être accordée sur une oeuvre du folklore.

81. La création d'un réseau commercial soumis à des règles professionnelles strictes permet sans doute, par une information complète, d'indiquer à l'occasion d'une diffusion par voie de reproduction ou de représentation, l'origine territoriale de l'oeuvre considérée. Il peut, dès lors, être envisagé d'associer la collectivité aux gains financiers de l'exploitation. Diverses possibilités peuvent se présenter. Par les voies du droit d'auteur d'abord. Quelques Etats ont effectivement emprunté cette voie pour traiter des problèmes du folklore. Il en est notamment ainsi en Algérie (ordonnance algérienne sur le droit d'auteur du 3 avril 1973), au Kenya (loi n° 5 de 1975 portant amendement de la loi sur le droit d'auteur), au Maroc (loi sur le droit d'auteur du 24 juillet 1970), au Sénégal (loi sur le droit d'auteur du 4 décembre 1973), en Tunisie (loi sur le droit d'auteur du 14 février 1966).

82. Sur le plan international la Convention de Berne pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques contient, dans ses versions, adoptées à Stockholm en 1967 et à Paris en 1971, une disposition qui, bien que ne mentionnant pas le mot "folklore" concerne les oeuvres folkloriques. L'article 15, alinéa 4, dispose en effet :

- "4) a) Pour les oeuvres non publiées dont l'identité de l'auteur est inconnue, mais pour lesquelles il y a tout lieu de présumer que cet auteur est ressortissant d'un pays de l'Union, il est réservé à la législation de ce pays la faculté de désigner l'autorité compétente représentant cet auteur et fondée à sauvegarder et à faire valoir les droits de celui-ci dans les pays de l'Union.
- b) Les pays de l'Union qui, en vertu de cette disposition, procéderont à une telle désignation, le notifieront au Directeur général par une déclaration écrite où seront indiqués tous renseignements relatifs à l'autorité ainsi désignée. Le Directeur général communiquera aussitôt cette déclaration à tous les autres pays de l'Union".

83. Toutefois la complexité du phénomène folklorique rend le recours au droit d'auteur difficile du point de vue de la logique juridique. En effet, pour qu'une production de l'esprit soit protégée par le droit d'auteur il faut que, littéraire ou artistique, elle ait un auteur et soit originale.

84. Le folklore est certainement une création artistique. Il n'est pas besoin d'insister sur ce point sauf à observer que les créations folkloriques ne s'identifient pas exactement aux oeuvres visées par les lois nationales et les conventions internationales sur le droit d'auteur en ce qu'elles ne sont pas des oeuvres faites et définitivement fixées. Le rôle du temps est prépondérant dans leur genèse.

85. La seconde exigence à satisfaire est celle de l'originalité. On sait que pour être protégé, une oeuvre artistique doit être originale, mais que cette notion s'entend de manière relative et non absolue. Il est malaisé de déterminer si une création du folklore est absolument ou relativement originale car il existe toujours un antécédent. Ainsi, dans la majeure partie des pays, les mélodies folkloriques ont pour origine un thème ou un air qui leur est antérieur. Il en résulte qu'au regard des principes du droit d'auteur, l'oeuvre considérée est relativement originale. Cette qualification ne s'applique pas "ipso facto" mais doit être présumée telle à défaut d'élément objectif de preuve contraire.

86. La détermination de l'auteur des oeuvres du folklore enfin est délicate. On admet aisément que l'oeuvre folklorique se forme dans le temps par créations successives. Or, plus le champ d'étude se rapproche de la période contemporaine, plus les moyens d'investigation autorisent à doser les parts respectives de ces divers apports. La situation juridique de ces oeuvres devrait s'en trouver éclaircie. Mais la tradition, qui représente un "fonds commun" anonyme, fournit à la formalisation actuelle du folklore une matière première déjà élaborée. Cette multiplicité créatrice inhérente au folklore qui conduit à l'éclatement de la notion d'auteur au profit d'une multiplicité de porteurs, est la source première de la difficulté à concevoir un statut juridique exempt d'ambiguïté pour les oeuvres du folklore.

87. Il convient d'ajouter à cela : (i) que le droit d'auteur étant, par essence, individualiste, le caractère collectif des oeuvres envisagées tend à les exclure des classifications traditionnelles ; (ii) qu'au débat sur la nature juridique des oeuvres du folklore s'ajoute une opposition sur la mise en oeuvre même du droit d'auteur dans les systèmes qui font de la publication de l'oeuvre de l'esprit le critère de sa protection.

88. Enfin, s'il est concevable d'investir une collectivité d'un droit moral exercé par un représentant, il est plus malaisé de souscrire au droit pécuniaire qui sanctionne le travail de l'auteur, en l'espèce inconnu.

89. Pourtant une rémunération en contrepartie de l'utilisation du folklore semble équitable. Celle-ci peut prendre la forme d'une participation (du type commission) accordée lors de la signature d'un contrat ou bien d'une taxe perçue à l'occasion de l'exploitation. Il est aussi possible d'envisager des mécanismes proches de la licence. Toujours est-il que le problème de l'affectation des ressources financières ainsi dégagées

ne manquera pas de se poser. Et il conviendra de déterminer si les sommes en cause reviendront à un organisme national, régional ou local. Puis, ensuite, de savoir à quelles fins seront destinés ces fonds. A des fins générales non précises ? A des fins culturelles ? Au folklore lui-même ? Encore faudra-t-il, dans ce dernier cas, préciser si ces sommes seront destinées à financer l'étude et la recherche ou bien la diffusion.

90. A cet égard il convient de noter qu'un système juridique très élaboré existe d'ores et déjà en Bolivie. En effet les dispositions régissant le folklore musical forment un ensemble constitué par le "Décret suprême" du 19 juin 1968 posant les principes applicables en la matière et par le décret d'application du mois de juillet 1968 précisant les modalités d'exécution du "Décret suprême".

91. Le Décret suprême n° 08396 a déclaré propriété de l'Etat la musique folklorique (anonyme, populaire et traditionnelle) exécutée actuellement sur son territoire par des groupes paysans et autres groupes folkloriques et dont l'auteur n'est pas identifié, ainsi que la musique de compositeurs boliviens décédés depuis 30 ans ou plus. S'agissant des utilisations du folklore musical, le "Décret suprême" exige que toute impression ou gravure de musique folklorique fasse mention du nom du collecteur et/ou du Département "Folklore" du ministère de l'éducation nationale et de la culture (art. 6). Ces utilisations donnent lieu à la perception d'une redevance. Ainsi, toute personne qui grave ou édite la musique folklorique doit verser, au compte "sauvegarde du folklore" de la banque centrale de Bolivie, une somme équivalente aux droits d'auteur qui seraient perçus par un auteur vivant sur sa composition (art. 3). Les fruits de cette redevance sont affectés exclusivement à la préservation et à la recherche de la musique folklorique bolivienne (art. 5). De ces fonds, l'inscripteur en reçoit 40% (art. 4). Enfin, pour inventorier de manière précise les mélodies folkloriques, le Département "Folklore" du ministère de l'éducation nationale et de la culture, ainsi que le ministère public sont autorisés à faire des recherches sur les appropriations de thèmes mélodiques folkloriques par des tiers au titre de compositions originales, antérieurement au décret (art. 7).

92. Le règlement de juillet 1968 précise pour sa part les modes d'utilisation du folklore national, les modalités de son inscription et la procédure pour restituer à la communauté nationale les mélodies indûment appropriées par des tiers.

93. Au demeurant, la question de l'exploitation du folklore peut se résumer à deux données simples :

- (i) Est-il possible de contrôler les circuits commerciaux qui utilisent le folklore ? Est-il possible d'avoir une connaissance claire de ces circuits ?
- (ii) Peut-on associer les pays d'origine du folklore au destin de la création en leur conférant un droit de regard sur l'utilisation qui peut être faite d'une manifestation ou d'une création dont l'authenticité peut être entamée, association qui se doublerait d'une participation aux bénéfices procurés par l'exploitation ?

94. Il est certain que les mécanismes connus du droit d'auteur

peuvent se cumuler avec de nouvelles règles et que l'exploitation du folklore peut être régie par des voies différentes à la libre appréciation des Etats.

95. Au demeurant, une étude par grandes régions économiques, voire par pays, paraît indispensable pour examiner la nature des circuits commerciaux qui utilisent le folklore d'une part, et la compatibilité de règles juridiques puisées tant dans le droit d'auteur que dans le droit commercial, civil ou international. Car il paraît indispensable, en dernier ressort, de couler dans un moule juridique plus ou moins contraignant le statut qui aura été forgé pour le folklore. A défaut, les efforts entrepris dans les domaines de l'identification, de la conservation et de la préservation, se révéleraient vains parce que coupés d'une réalité commerciale évidente.

96. En tout état de cause il semble certain qu'une solution satisfaisante passe par l'intégration et la synthèse de toutes les difficultés soulevées par la présence du fait folklorique : définition, identification, conservation, préservation et exploitation.

ANNEXE

REPUBLIQUE DE BOLIVIE

MINISTERE DES RELATIONS  
EXTERIEURES ET DES CULTES

Réf. N° DGOI/1006-79

La Paz, le 24 avril 1973

Mon ministère a examiné avec soin la documentation existante relative à la protection internationale du patrimoine culturel de l'humanité, y compris notamment la Convention universelle sur le droit d'auteur (Genève, 1952), la Convention interaméricaine sur les droits d'auteur (Washington, 1946) et tout particulièrement la Recommandation sur la protection des biens d'intérêt artistique, historique ou archéologique approuvée par l'Unesco en 1964.\* Tous ces instruments, comme d'autres conventions établies par l'Unesco, visent à assurer la protection des objets tangibles mais non des formes à expression comme la musique et la danse, qui à l'heure actuelle, sont très fréquemment commercialisées de façon clandestine et exportées dans le cadre d'un processus de transfert culturel à buts lucratifs, et au détriment des cultures traditionnelles qui ne bénéficient même pas de l'indication d'origine.

Pour ce qui est du patrimoine folklorique, la législation bolivienne comble efficacement cette lacune de la législation internationale. C'est pourquoi mon gouvernement a décidé de vous présenter une communication technique sur la possibilité d'incorporer aux instruments de protection du patrimoine culturel des peuples certaines clauses qui, si elles obtiennent un appui suffisant pour être adoptées par la Conférence générale, pourraient compléter les instruments existants et sans doute renforcer l'action de ceux qui s'efforcent de défendre cette catégorie de biens contre toutes sortes d'atteintes propres à porter préjudice non seulement à la culture artistique traditionnelle des peuples, mais aussi à des sources possibles de profit légitime. Il s'agit donc de faire en sorte que les manifestations folklorique soient considérées non plus comme relevant du domaine public, mais comme propriété de l'Etat.

Ma communication vise à solliciter votre aide en vue de rechercher les moyens d'incorporer à la législation internationale sur la protection des arts populaires quelques-uns des principes dont s'inspirent les lois boliviennes. J'estime que la première mesure à prendre serait d'inscrire à l'ordre du jour de la prochaine réunion consacrée à cette question un projet de résolution qui contiendrait les points suivants :

1. Adjonction à la Convention de Genève d'un nouveau protocole qui déclarerait propriété des Etats membres les expressions culturelles d'origine collective ou anonymes qui ont été élaborées ou ont acquis un caractère traditionnel sur leur territoire.
2. Signature d'un accord visant à réglementer la conservation, la promotion et la diffusion du folklore, et création d'un "Registre international des biens culturels folkloriques", sur la base de la Recommandation de 1964.

---

\* Les deux recommandations adoptées en 1964 par la Conférence générale concernent : (1) les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'exportation, l'importation et le transfert de propriété illicites des biens culturels et (2) la normalisation internationale des statistiques de l'édition de livres et de périodiques.

3. Extension de la compétence du Comité intergouvernemental prévu par l'article XI de la Convention de Genève à l'étude des problèmes que pourrait soulever le protocole proposé, par exemple en cas d'attribution à plusieurs Etats, sur la base de critères scientifiques, de la paternité d'expressions communes.

Comme il ressort de ce projet de résolution, il s'agit d'élaborer un instrument propre à assurer la protection du folklore. Cette considération me conduit à solliciter votre appui et votre collaboration, afin de donner à notre proposition la forme qui vous paraîtra la plus adéquate. Pour ma part, je m'efforcerai de prendre contact avec des gouvernements de pays amis qui souffrent certainement eux aussi de l'absence de protection efficace pour ce genre de biens, afin que nous puissions unir nos efforts et faire approuver l'instrument nécessaire.

#### Appendice A

REPUBLIQUE DE BOLIVIE  
MINISTERE DES RELATIONS  
EXTERIEURES ET DES CULTES

#### MEMORANDUM

Réf. : Protection des patrimoines culturels

#### 1. Historique

1.1 L'Etat bolivien, par l'intermédiaire de son service spécialisé, la Direction nationale de l'anthropologie, et du Département de l'ethnologie, de la musique et du folklore, a constaté la nécessité urgente de soumettre au Conseil exécutif de l'Unesco le présent document en vue de l'adoption de normes tendant à protéger le folklore des peuples.

Le folklore, conçu comme substrat culturel des groupes humains, et dont l'expression revêt un caractère anonyme, traditionnel et populaire (Congrès international du folklore tenu à Buenos Aires) fait partie du patrimoine culturel des peuples ; or aucune attention particulière ne lui a jusqu'ici été accordée, ni par les organismes internationaux, ni par la plupart des Etats.

1.2 La revalorisation actuelle du folklore et son entrée concomitante sur le marché des produits de consommation créent en pratique des situations que l'on peut analyser à l'aide des exemples suivants :

1.2.1 Dans le domaine musical, on assiste à l'appropriation indue de mélodies par des personnes étrangères à leur création, qui s'arrogent un droit d'auteur sur elles comme s'il s'agissait de leurs propres compositions afin de jouir des avantages découlant des dispositions relatives au droit d'auteur. Cette situation a notamment pour effet une dénaturation de la musique folklorique qui, ayant perdu son caractère anonyme ou collectif, sera à l'avenir regardée comme l'oeuvre de celui qui se sera approprié et aura fait inscrire à son nom ce bien artistique appartenant, conformément à la tradition et au droit, à un patrimoine folklorique déterminé.

La législation internationale actuelle sur le droit d'auteur ne prévoit pas de cas de ce genre, le folklore étant implicitement considéré comme relevant du domaine public. Nous estimons pour notre part que la notion de domaine public doit s'appliquer à l'expression musicale - de même qu'aux autres formes du folklore - exclusivement à des fins de diffusion, mais non en vue d'une véritable appropriation - or cela est exceptionnel dans la réalité.

1.2.2 Dans le domaine chorégraphique, les danses folkloriques, qui relèvent de la création collective et sont originaires de zones géographiques déterminées où vivent les groupes humains qui les exécutent traditionnellement, risquent, compte tenu surtout des préoccupations commerciales mentionnées ci-dessus, et de la mobilité des groupes folkloriques qui organisent des tournées pour donner des spectacles comprenant de telles danses, d'être usurpées par d'autres pays absolument étrangers à leur création, et qui les présentent ensuite, même dans des concours internationaux, comme faisant partie de leur propre folklore. Dans le cas concret de la Bolivie, pays qui, du fait de sa situation géographique, est victime de multiples spoliations de cet ordre, certaines organisations de pays voisins vont jusqu'à acheter sur notre territoire les costumes nécessaires à l'exécution des principales danses folkloriques boliviennes et à engager des brodeurs, des fabricants de masques, voire des chorégraphes (d'origine paysanne "folk") pour organiser ce processus de transfert non pas spontané mais dirigé, qui équivaut à une appropriation de la culture d'un autre peuple ou à une exportation clandestine. Les peuples créateurs perdent ainsi peu à peu leur patrimoine folklorique tandis que d'autres, plus riches sur le plan économique, présentent ces expressions comme les leurs sans qu'elles appartiennent à leurs traditions. Les thèmes peuvent parfois être analogues, mais les décors et la chorégraphie sont usurpés.

Il convient de noter que ce problème est différent de celui de l'acculturation spontanée et de la diffusion culturelle. Cette dernière peut fort bien être complétée par une indication d'origine, de façon que le folklore constitue un instrument d'union et de compréhension entre les peuples et non un élément de discorde comme cela se produit du fait de la réaction justifiée des groupes lésés par les appropriations abusives dénoncées ici.

1.2.3 Dans le domaine de l'art populaire, qui fait aussi partie du folklore des peuples et qui donne accès à l'heure actuelle à un vaste marché de consommation, il se produit aussi des appropriations indues ; certains pays en arrivent, par exemple, à industrialiser des thèmes et des techniques qui appartiennent traditionnellement aux schèmes culturels de tels ou tels groupes humains, et à les mettre, avec les avantages que cela comporte, sur les marchés internationaux sans indication d'origine, ce qui implique, outre la dénaturation des produits artisanaux, la "démarginalisation" d'importants groupes humains dont ces travaux rentables constituent souvent le gagne-pain.

## 2. Situation culturelle et juridique du folklore

Du fait que le folklore constitue la culture traditionnelle des peuples, il fait partie du patrimoine culturel de l'humanité et doit donc bénéficier de mesures protectrices tant sur le plan international qu'à l'intérieur de chaque Etat.

Les instruments internationaux élaborés par l'Unesco en vue d'assurer la

protection du patrimoine culturel de l'humanité ne contiennent aucune disposition spécifique concernant le folklore. La définition des biens culturels qu'on trouve dans la recommandation sur la protection des biens d'intérêt artistique, historique ou archéologique, documents d'ethnologie, etc., met l'accent sur le matériel archéologique ou les oeuvres d'art plastique et laisse entièrement de côté cet élément important de la culture des peuples qui aujourd'hui, surtout dans les domaines de la musique, de la danse et de l'art populaire, a été revalorisé et a conquis une place importante sur les marchés de consommation.

La Convention universelle sur le droit d'auteur signée à Genève en 1952 protège les oeuvres individuelles, mais rien n'a été fait jusqu'ici pour élaborer un instrument relatif à la protection des oeuvres collectives ou anonymes, comme le sont les expressions du folklore vivant.

Les conventions internationales établies par l'Unesco protègent déjà les oeuvres anonymes dans le domaine de l'archéologie et des arts plastiques, mais elles ont trait seulement à des objets tangibles, et non aux formes d'expression qui transcendent le temps et l'espace comme la musique et la danse : or il s'agit néanmoins bien là d'oeuvres d'art, qui aujourd'hui sont très fréquemment commercialisées clandestinement et exportées, bien qu'elles fassent partie du patrimoine culturel national.

Il convient de noter que le Traité de Washington sur le droit d'auteur conclu entre les Etats américains en 1947 contient une disposition relative aux auteurs de recueils ou compilations, qui, si elle était appliquée, aurait pour effet de conserver à la musique folklorique son caractère anonyme. Cependant, en pratique, seul un pourcentage minime de compositeurs respectent cette disposition et les thèmes folkloriques sont librement utilisés dans des conditions qui présentent tous les caractères d'une appropriation indue, les soi-disant compositeurs inscrivant des oeuvres anonymes à leur propre nom auprès des organismes chargés de tenir le Registre de la propriété intellectuelle et du droit d'auteur, ce qui est manifestement contraire à la Recommandation de l'Unesco (1964) sur "les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'exportation, l'importation et le transfert de propriété illicites de biens culturels."

### 3. Mesures adoptées par le gouvernement bolivien

Conformément à la Recommandation de 1964, qui invite instamment les Etats membres à s'acquitter de leurs obligations en assurant la protection des biens qui constituent leur patrimoine culturel, le gouvernement bolivien, en vertu du décret suprême n° 08396, du 19 juin 1968, a déclaré propriété de l'Etat la musique folklorique (anonyme, populaire et traditionnelle) exécutée actuellement sur son territoire par des groupes paysans et autres groupes folkloriques et dont l'auteur n'est pas identifié, ainsi que la musique de compositeurs boliviens décédés depuis 30 ans ou plus.

L'établissement d'une législation étendant l'application de ces mesures aux danses folkloriques, à l'art populaire et à la littérature traditionnelle est en cours.

En informant le Directeur général de l'Unesco de ces décisions prises dans l'exercice de ses pouvoirs légitimes et en se déclarant propriétaire des



expressions folkloriques, anciennes ou contemporaines, qui ont été élaborées ou ont acquis un caractère traditionnel sur son territoire, des oeuvres anonymes produites actuellement par des groupes ethniques et folkloriques, ainsi que des oeuvres de compositeurs décédés depuis 30 ans ou plus, le gouvernement bolivien tient à préciser que les Registres nationaux de ces manifestations culturelles sont contrôlés scientifiquement par des spécialistes.

4. Demande adressée par le gouvernement bolivien à l'Unesco

Compte tenu de l'exposé des motifs qui précèdent et en vertu de la législation interne qu'il a adoptée, le gouvernement bolivien demande :

1. L'adjonction à la Convention de Genève d'un nouveau protocole qui déclarerait propriété des Etats membres les expressions culturelles d'origine collective ou anonymes qui ont été élaborées ou ont acquis un caractère traditionnel sur leur territoire.
2. La signature d'un accord visant à réglementer la conservation, la promotion et la diffusion du folklore, et la création d'un "Registre international des biens culturels folkloriques", sur la base de la Recommandation de 1964.
3. L'extension de la compétence du Comité intergouvernemental prévu par l'article XI de la Convention de Genève à l'étude des problèmes que pourrait soulever le protocole proposé, par exemple en cas d'attribution à plusieurs Etats, sur la base de critères scientifiques, de la paternité d'expressions communes.

La Paz, avril 1964

Appendice B

MINISTERE DE L'EDUCATION ET DE LA CULTURE  
BOLIVIE

MEMORANDUM

Réf. : Protection du folklore

POUR PRESENTATION AUX ORGANISMES INTERNATIONAUX  
COMPETENTS EN MATIERE DE PATRIMOINES CULTURELS

Exposé des motifs

1. Historique

(même texte que pour le memorandum  
précédent)