



HAL
open science

Les cheminements de l'ethnomusicologue. D'une ethnomusicologie de sauvegarde à une ethnomusicologie du contemporain

Monika Stern

► **To cite this version:**

Monika Stern. Les cheminements de l'ethnomusicologue. D'une ethnomusicologie de sauvegarde à une ethnomusicologie du contemporain. Cahiers d'ethnomusicologie, 2016, Ethnomusicologie appliquée, 29, pp.55-72. hal-01968312

HAL Id: hal-01968312

<https://hal.science/hal-01968312v1>

Submitted on 2 Jan 2019

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Les cheminements de l'ethnomusicologue

D'une ethnomusicologie de sauvegarde
à une ethnomusicologie du contemporain

MONIKA STERN

Dans cet article, j'aimerais analyser, à travers mes différentes expériences de terrains et de vie au Vanuatu entre 1998 et 2012, comment le hasard des rencontres, les amitiés, les conjonctures du moment, l'évolution de la situation musicale, m'ont influencée en tant que chercheuse¹. J'essaie de comprendre comment ma recherche scientifique s'imbrique dans une implication pratique et vice-versa. Et aussi pourquoi certaines de mes expériences de terrain ont été fructueuses et d'autres moins, d'une part pour les habitants du Vanuatu, d'autre part pour l'évolution de cette recherche². Cependant, pour comprendre cette implication personnelle il est nécessaire de la replacer dans le contexte historique, culturel et social de l'archipel du Vanuatu. Si le fil conducteur de cet article est formé par mon expérience personnelle, ce n'est en réalité qu'un prétexte à la description des transformations musicales et des politiques culturelles et sociales de l'archipel, notamment en ville. Ainsi, l'article s'articule autour de la description et de la réflexion sur des politiques culturelles du Vanuatu post-indépendant, du déroulement de certains projets associatifs de développement musical puis enfin de l'évolution musicale liée aux changements sociaux urbains. Face à ces

¹ Je remercie ici Isabelle Merle, Simonne Pauwels, Leslie Vandeputte-Tavo et les coordinateurs de ce numéro des *Cahiers d'ethnomusicologie* ainsi que son comité de rédaction, pour leurs relectures et conseils précieux qui m'ont permis d'avancer et d'évoluer à travers différentes versions d'écriture de cet article. Il va de soi cependant que le contenu de cet article n'engage que moi. Je remercie également Judith Hannoun pour une dernière relecture et corrections de forme.

Je tiens également à remercier Laurent Dousset et Sarah Doyle de m'avoir envoyé et permis de publier leurs photos.

² Si cet article décrit et analyse les influences mutuelles entre mes expériences de terrain et mes recherches, il n'y a cependant pas lieu, ni de place ici de développer des résultats scientifiques dus à ces influences. Ces résultats font l'objet de mes recherches en cours et de publications à paraître.

transformations, quelle est la position à adopter dans la recherche ? Dans quelle mesure le chercheur doit-il s'impliquer dans son travail ? Quelles sont les interactions entre le travail de l'ethnomusicologue, les indications des politiques culturelles locales et les revendications et besoins des jeunes musiciens ?

Une approche « classique » du terrain : l'ethnomusicologie de sauvegarde, l'identité nationale et le Centre Culturel du Vanuatu

Le 30 juillet 1980, après plus de 70 ans d'un double pouvoir franco-britannique au Nouvelles-Hébrides, l'archipel devient indépendant et prend le nom du Vanuatu. La culture locale joue alors un rôle essentiel dans la construction identitaire de cette nouvelle république.

Cette identité est avant tout étroitement liée à l'environnement qui nous entoure [...] Une autre partie de notre identité vient des mémoires restées vivantes à travers la religion, les coutumes, les légendes et les chants [...] Le mouvement pour l'indépendance s'appliqua à réaffirmer la culture mélanésienne en termes d'identité, de citoyenneté, de terre, d'auto-détermination et d'autonomie. (Bevan et Whyte 1990: 24, 26)

Au Vanuatu, le terme *kastom*³ peut, de prime abord, être traduit en français par « coutume ». Mais cette notion, ainsi que ses synonymes locaux dans tout le Pacifique, a une signification complexe qui, dans les milieux scientifiques, a donné lieu à un vif débat sur le renouveau ou sur l'invention de la tradition (Keesing and Tonkinson eds 1982, Jolly and Thomas eds 1992, Sahlins 1993, etc.).

Au Vanuatu, cette notion a joué un rôle essentiel dans l'histoire de l'acquisition de l'indépendance et, ayant ainsi une connotation politique, elle est toujours discutée par les chercheurs spécialisés sur l'archipel (Jolly 1992a et b, Bolton 1999, 2002, Tabani 2002, Wittersheim 2006, Geismar 2013). Selon Jolly, cette notion de *kastom* et son renouveau (*revival*) a une double fonction. Au niveau national, elle représente la décolonisation et la revendication des terres contre l'occupation européenne et permet de se distinguer des anciens colonisateurs. Au niveau local, les éléments particuliers de la *kastom* (cérémonies de naissance, de mariage ou de passage de rang hiérarchique, mythes, danses et musique) sont revendiqués par des communautés bien distinctes. Ces éléments sont créés et s'échangent d'une région à l'autre en gardant leur identité et en permettant aux gens de se différencier (Jolly 1992a: 341-344, Stern 2013). En

³ En *bislama*, pidgin mélanésien, langue nationale et véhiculaire du Vanuatu.

effet, l'archipel du Vanuatu, composé de plus de 80 îles, présente une grande diversité culturelle. A l'instar de sa diversité linguistique : record mondial de la densité linguistique avec plus de cent langues vernaculaires (François et Stern 2013), les arts musicaux présentent une variété de genres et de formes considérable. Comme partout en Mélanésie, l'échange des biens et des savoirs est pratiqué depuis des siècles entre des villages, régions ou îles voisines. Les chansons, instruments de musique, rythmes particuliers, mélodies ou paroles de chansons, peuvent ainsi circuler d'une région à l'autre, mais également à l'intérieur d'une même communauté entre les personnes de différents statuts sociaux ou différentes familles. Si certains répertoires ou éléments musicaux peuvent effectivement être empruntés après une simple autorisation du propriétaire (individuel, famille ou communauté), la plupart du temps, un paiement en monnaie locale (coquillages, nattes, cochons) ou nourriture doit être effectué. Ces échanges des éléments musicaux accompagnent souvent l'échange plus général de biens et de savoirs, par exemple lors de grandes cérémonies de passages de grades hiérarchiques (Stern 2013).

Pour revenir à la notion de la *kastom* au niveau national, Lissant Bolton, dans son article sur la radio et la *kastom*, démontre l'importance que ce média a joué dans l'élaboration de ce concept et de l'idée du Vanuatu comme nation (Bolton 2002). Pendant les années 1970, les journalistes Godwin Ligo (vanuatais) et Paul Gardissat (français)⁴ ont lancé des émissions diffusant les musiques et histoires orales locales. Les coutumes du Vanuatu ayant eu jusque-là une connotation péjorative véhiculée par le colonialisme et les missionnaires, ce fut un tournant important dans l'histoire de l'archipel. Les journalistes recevaient une importante correspondance de la part des auditeurs séduits par ces émissions, et Gardissat, en envoyant des cassettes et enregistreurs à des personnes qui désiraient enregistrer leurs histoires et chansons, a instauré un véritable système de « cassette de voyage ». Cette valorisation de la *kastom* se reflète fortement lors du premier Festival National des Arts organisé en 1979 par Godwin Ligo reprenant le titre de son émission *Taem nao, taem bifo*⁵ (Bolton 2002 : 177).

Quant au Centre Culturel du Vanuatu (*Vanuatu Kaljoral Senta* : VKS, institution gouvernementale), bien que créé en 1955 sous le condominium franco-britannique, il est devenu lors des années de pré- et post-indépendance un véritable « symbole emblématique de la culture »⁶. Le VKS a pour objectif principal de préserver, diffuser et valoriser les différentes expressions de la *kastom*, mais il gère également la recherche et les projets de développement culturel.

4 Français né en Algérie, arrivé aux Nouvelles-Hébrides comme instituteur en 1963, devenu journaliste à la radio, puis fortement engagé dans la promotion des arts de l'archipel. Il est décédé au Vanuatu en 2013.

5 En bislama : « le présent et le passé ».

6 <http://vanuatu.culturalcentre.vu/history/>

Dès la fin des années 70, a été créé, sur l'initiative du linguiste français Jean-Michel Charpentier et de l'ethnomusicologue néo-zélandais Peter Crowe, l'*Oral Tradition Program* sponsorisé par l'Unesco. Les traditions orales du Vanuatu furent alors collectées et déposées aux archives audiovisuelles du VKS.

A la même époque, les chercheurs Kirk Huffman et Darell Tryon ont créé le réseau des *filwoka* – de l'anglais *fieldworkers* –, locaux, rejoint à partir de 1994 par un groupe de femmes *fieldworkers* sur l'initiative de Jean Tarisesei et Lissant Bolton (Bolton 2006 : 2). Les *filwoka* sont des personnes ni-Vanuatu⁷ vivant dans leurs villages et participant une fois par an bénévolement aux *workshops* du VKS à Port-Vila. Toute l'année, elles ont pour rôle d'encourager les activités autour de la *kastom* dans leur propre région et d'y mener des recherches (collectes d'informations sur leurs savoirs et pratiques traditionnels). Elles doivent également accueillir et assister des chercheurs étrangers lors de leurs terrains dans leurs régions. La collaboration entre les *filwoka* locaux et les chercheurs est complémentaire, alors que les premiers encouragent au renouveau des cérémonies, les seconds permettent de les documenter (Bolton 1999 : 5). L'ensemble des collaborations a même donné lieu, en 2006, à une grande conférence internationale organisée au sein même du VKS, intitulée «*After 26 Years : Collaborative Research in Vanuatu Since Independence*» (Taylor et Thieberger 2011).

Avec l'émergence de la conscience de l'identité culturelle nationale, se sont développées les notions de propriété de la culture (Jolly 1992a et b) et de légitimité à en parler. Elles se reflètent entre autres dans la politique du contrôle restrictif menée par le VKS. Entre 1985 et 1994, un moratoire a été instauré par le gouvernement du Vanuatu sur toutes les recherches concernant les sciences sociales et humaines (Bolton 1999). Selon Kirk Huffman (Bolton 1999 : 1), l'une des raisons probables de ce moratoire a été un fort sentiment protectionniste envers les savoirs et pratiques locaux qui devaient être réservés, selon cette idée, aux seuls ni-Vanuatu (Bolton 1999 : 4). Cette démarche rejoint les politiques culturelles d'autres peuples autochtones (Hawaï, Nouvelle-Zélande) opposant les chercheurs indigènes et occidentaux (Wittersheim 2006, Gagné 2008). En 1994, le moratoire a été levé, reflétant selon Ralph Regenvanu, directeur du VKS de 1995 à 2006, un changement dans les priorités politiques suite à l'instauration d'un nouveau gouvernement en 1992 (Bolton 1999 : 5).

Pour Ralph Regenvanu, l'idée que la *kastom* appartient aux ni-Vanuatu et que cela doit être respecté par les étrangers est toujours d'actualité ; cependant les besoins de préservation, de transmission, de diffusion aux jeunes générations ont dépassé les « capacités de la seule équipe du VKS de Port-Vila et de son réseau de *fieldworkers* volontaires »⁸ (Regenvanu 1999 : 98). Les travaux académiques, rarement lus par les ni-Vanuatu, leur donnent l'impression que le contrôle

⁷ Ni-Vanuatu est le nom que les habitants se sont donnés au moment de l'indépendance.

⁸ Toutes les traductions de l'anglais et du *bislama* dans l'article sont de l'auteur.

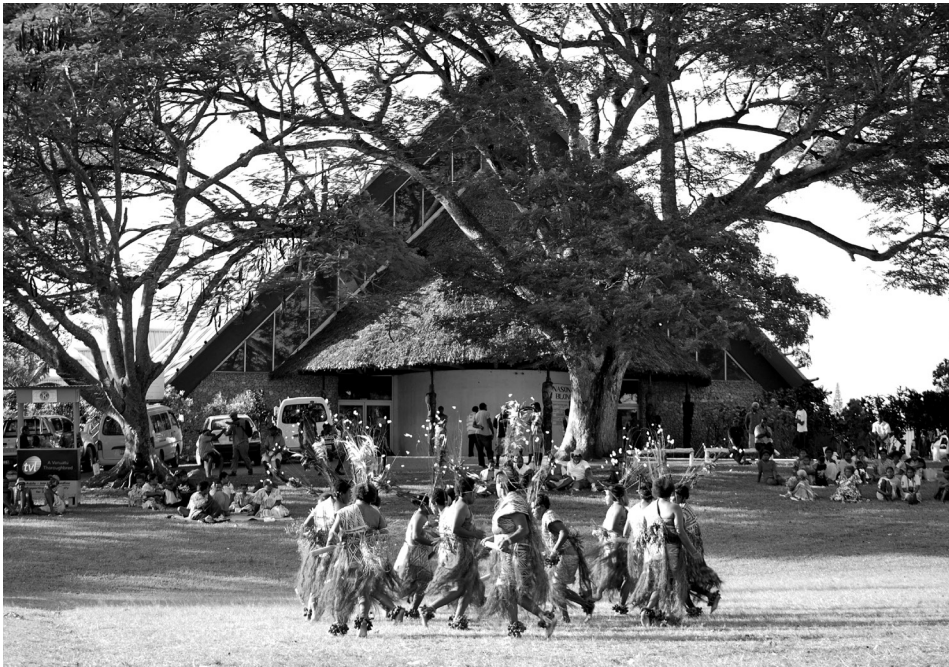


Fig. 1. Les célébrations de l'indépendance devant le Centre Culturel du Vanuatu (VKS), 2 août 2010. Photo: Laurent Dousset.

sur ce qui se dit à propos d'eux et de leur culture leur échappe. C'est pourquoi, il est explicitement demandé à chaque chercheur de fournir à la communauté étudiée et au VKS, en dehors de leurs travaux académiques, ce qu'on pourrait appeler « un travail dérivé » ou un travail de valorisation (documents photographiques, audio et audiovisuels, livrets de contes, manuels scolaires en langues vernaculaires, transcriptions et traductions des mythes, etc.)

Ce malaise, ressenti par le Vanuatu envers les chercheurs étrangers et se traduisant par l'instauration de moratoires⁹, n'est pas surprenant car il exprime la contradiction entre les habitants mélanésiens voulant avoir un contrôle sur ce qui s'écrit à leur sujet et les chercheurs voulant préserver leur indépendance au nom de la déontologie et de l'écriture du savoir scientifique. Cette situation n'est

⁹ Le 26 juin 2013, le Vanuatu National Cultural Council (dont dépend le VKS) a à nouveau instauré un moratoire sur la recherche pour une période d'un an. La raison énoncée évoquait le temps nécessaire pour que le gouvernement du Vanuatu revise ses politiques de collaborations scientifiques. Un e-mail signé par le directeur du VKS, Marcelin Abong, envoyé à plusieurs listes de discussions destinées aux chercheurs, expliquait

que la décision avait été prise suite aux comportements jugés non conformes à la politique locale de recherche de certains chercheurs, qui négligeaient toute recherche collaborative. Il a également été demandé à tous les chercheurs travaillant au Vanuatu d'envoyer un rapport de leurs travaux au VKS. Le moratoire a été levé avant la période annoncée d'une année, fin mars 2014.

pas unique au Vanuatu, Alban Bensa évoque cette contradiction comme un problème général de l'ethnologie :

Sans être en rien mandaté par ses hôtes, l'ethnologue a de surcroît la prétention de dire qui ils sont. Il produit en effet de la société où il a élu domicile une image qui n'est pas nécessairement celle que ses porte-paroles souhaitent donner. (Bensa 1995: 313)

La question de l'engagement du chercheur est ainsi clairement exprimée par le VKS: s'il affirme fortement que la coutume appartient aux seuls ni-Vanuatu, en levant le moratoire, il a ouvert la porte à la collaboration, permettant aux chercheurs de conduire des travaux académiques à condition de susciter des retombées utiles aux communautés locales et au pays.

C'est dans ce contexte, qu'en 1998 je suis arrivée au Vanuatu pour mes premières recherches de terrain avec l'idée précise de pratiquer une ethnomusicologie d'urgence ou de sauvegarde¹⁰ à la recherche des musiques « traditionnelles en voie de disparition ». Suivant la législation, le VKS était ma première porte d'entrée dans le pays, notamment pour officialiser mon séjour et obtenir un visa de recherche. Quatre ans après la levée du moratoire, la collecte d'enregistrements des musiques *kastom*, qui devaient obligatoirement être déposées aux archives du VKS, était une priorité des politiques de préservation instaurées par le Centre Culturel. Il m'a également été demandé de participer au dépouillement et au catalogage de nombreuses cassettes audio dans les archives sonores du VKS. Ce fut un travail passionnant et favorable, non seulement à mon engagement auprès du VKS, mais également au développement de ma connaissance des musiques de l'archipel. L'existence du VKS est pour les chercheurs extérieurs un moyen de travailler en accord avec les besoins et les attentes du gouvernement local. En dehors de certaines contraintes, ce système apporte, notamment pour les jeunes chercheurs ne connaissant pas le pays, un soutien et une aide précieuse (contacts dans les villages, conseils, informations, etc.). En respectant ces démarches instaurées par le VKS, l'engagement du chercheur bien intentionné se fait ainsi tout à fait naturellement.

Néanmoins, la science dite engagée est quand même tiraillée entre deux problématiques: d'une part, elle se veut utile et valorisante pour les cultures musicales qu'elle étudie, d'autre part elle tient à rester indépendante pour garantir une certaine objectivité de ses résultats. La situation est complexe: si les politiques culturelles du VKS sont, d'un certain point de vue, positives pour les chercheurs en assurant accueil, contacts et aides, et favorisent ainsi une recherche

¹⁰ L'ethnomusicologie d'urgence ou de sauvegarde a pour objectif de collecter et étudier des expressions musicales considérées comme en voie de disparition, afin de participer à leur préservation, si ce n'est dans les pratiques, au moins sous forme de témoignages historiques.

collaborative, le système présente cependant quelques failles. D'une part, les *filwoka*, dont l'un des rôles principaux est d'accueillir le chercheur sur le terrain, jouissent de certains avantages et d'un statut souvent enviés par d'autres villageois. Ainsi, ce statut provoque parfois des relations conflictuelles entraînant des enjeux de domination et limite parfois l'accès à certaines personnes ressources de la communauté. De tels contextes peuvent ainsi rendre l'indépendance du chercheur problématique. D'autre part, il suffit d'un différend entre un chercheur et le(s) représentant(s) du VKS, pour qu'il puisse se voir refuser toute recherche au Vanuatu, sans que soit pris en compte le désir des communautés étudiées. Si, malgré cela, le système de recherche collaborative contrôlé par le VKS, reste plutôt avantageux¹¹, il n'en serait peut-être pas de même partout dans le monde. En effet, cela pourrait devenir un système de contrôle plutôt que de collaboration dans les situations extrêmes de régimes autoritaires ou moins démocratiques que celui du Vanuatu d'aujourd'hui.

Le centre de musique Tura Nambe : les incertitudes de l'engagement

Mes expériences auprès des habitants et la sensibilisation menée par le VKS m'ont encouragée, lors de mon séjour au Vanuatu entre 2005 et 2011, à m'impliquer dans un projet musical pour et avec les habitants de la capitale, Port-Vila.

La musique est omniprésente à Port-Vila et, depuis une quinzaine d'années, elle joue un rôle essentiel dans la vie des jeunes des quartiers les plus défavorisés. Dans l'introduction de l'ouvrage *Vanuatu, 10 ans d'indépendance*, le paragraphe sur la jeunesse met déjà l'accent sur la musique :

L'intérêt des jeunes pour la musique et plus spécialement pour la création et la présentation d'une musique populaire spécifique, typique de Vanuatu, a été encouragé. (Bevan et Whyte 1990: 8)

Au Vanuatu, 66% de la population a moins de 30 ans¹². Avec le développement urbain et d'importants changements sociaux, on peut observer depuis une dizaine d'années l'émergence de certaines formes de pauvreté et une fragilité sociale chez une partie de la population urbaine¹³ : chômage, difficulté d'accès à l'éducation, augmentation des prix, etc. (Mitchell 2004, Kraemer 2013). Ces

¹¹ Au moment même de l'écriture de cet article, des changements importants sont en train d'être apportés au niveau de la politique culturelle du Vanuatu. Le VKS alors relativement autonome par rapport aux différents gouvernements, semble se rapprocher aujourd'hui du Ministère de l'Intérieur.

¹² Recensement National 2009.

¹³ La capitale Port-Vila comptait en 2009, selon le Recensement National, 44 039 habitants.

problèmes affectent beaucoup moins les populations rurales, qui vivent encore principalement d'une économie de subsistance¹⁴. En milieu urbain, la musique, notamment le reggae, incarne un remède contre l'ennui, un loisir, souvent le seul moyen d'expression (des performances publiques sont possibles lors de festivals). Elle construit et confirme des relations sociales, constitue un moyen de se valoriser et permet le rêve d'un meilleur avenir, d'une carrière et de voyages. Les années 1990 ont vu la création de la Fête de la Musique, du *Fest'Napuan* : festival annuel national de musiques urbaines (avec un local de répétition), et certaines ONG (*Wan Smolbag Theatre*¹⁵ et *Further Arts*¹⁶) ont également participé au développement de la pratique musicale. A cela s'ajoutent de nombreux studios d'enregistrement.

Voulant établir un projet engagé et collaboratif, je me suis donc associée avec un ami ni-Vanuatu, Marcel Melthérorong, musicien, écrivain et acteur dans les événements musicaux de la capitale, pour créer un centre de musique, *Tura Nambe*¹⁷ *Musik Senta*, destiné aux musiciens de Port-Vila. Nous avons obtenu un financement de la Coopération Régionale de l'Ambassade de France, notamment grâce au fort soutien du directeur de l'Alliance Française, Georges Cumbo. Ce financement était suffisant pour s'équiper en instruments de musique et matériels de sonorisation, mais le projet ne bénéficiait d'aucune aide financière pérenne. La seule condition à sa survie était donc l'autofinancement. A partir de la deuxième année, le centre s'est installé dans le quartier de Namburu (locaux gracieusement prêtés par Thomas Dick de l'association *Further Arts*, producteur musical et propriétaire des locaux), un quartier habité principalement par les familles ni-Vanuatu et facilement accessible à partir des autres quartiers périphériques¹⁸. Le centre de musique disposait ainsi d'une petite maison dans un style local, en bois et avec un toit en feuilles de palmier, dans lequel nous avons installé un local de répétition et un petit bureau destiné à l'administration et aux autres activités du centre.

Les activités régulières du centre consistaient en des cours d'instruments payants (avec par conséquent une majorité d'élèves expatriés) et surtout un local de répétition, qui a connu un grand succès auprès des groupes pop locaux. Ainsi, certains groupes sont nés ou ont pu développer une activité régulière grâce à ce projet qui leur a permis de percer sur la scène locale (Masamp Crew, Koncerners,

¹⁴ Même si certains besoins commencent à rendre l'économie monétaire de plus en plus indispensable, notamment avec le coût des frais de scolarité.

¹⁵ <http://visit.wansmolbag.org/>

¹⁶ <http://www.furtherarts.org/>

¹⁷ *Tura Nambe* est le nom en langue vernaculaire des tambours de bois verticaux de l'îlot Vao, près de l'île Mallicolo, d'où est originaire Marcel Melthérorong. Le centre a pris la forme d'une association non lucrative gérée par un Bureau.

¹⁸ J'appelle ici «périphériques» des quartiers situés en dehors du centre-ville de Port-Vila et des quartiers résidentiels habités majoritairement par des expatriés. Les quartiers périphériques, bien que peu éloignés du centre (environ entre 1 et 6 km), sont habités principalement par les ni-Vanuatu dont beaucoup avec de faibles ressources financières. C'est dans ces quartiers que les problèmes socio-économiques se font le plus ressentir.



Fig. 2. Le Centre de musique *Tura Nambe*, 21 octobre 2011. Photo Sarah Doyle.

Young Life, Shanty Town, etc.). Enfin, la location de l'équipement (instruments et matériel de sonorisation) était également très demandée.

Le projet Sawagoro¹⁹ a aussi été hébergé par le centre *Tura Nambe*. Il s'agissait de former une dizaine de jeunes ni-Vanuatu urbains aux méthodes de collecte de données, d'archivage et d'analyse, ainsi que de réaliser un petit livret sur la danse Sawagoro. Ce projet a été entièrement financé par la fondation privée Christensen Fund²⁰ et, en raison des aspects scientifiques nécessitant des compétences particulières²¹, il a été géré par deux collègues français, à l'époque doctorants et séjournant dans l'archipel (Leslie Vandeputte-Tavo et Sébastien Lacrampe²²), et moi-même. La plupart des résultats escomptés ont été atteints²³.

19 La danse Sawagoro, commune aux trois îles de la province de Penama (Pentecôte, Ambae et Maewo), se pratique dans différents contextes : mariage, passage de grade hiérarchique, levée de deuil. Elle est publique, sans interdits particuliers. Sa rythmique entraînant la rend facilement accessible aux jeunes. Elle commence toujours en soirée et doit durer jusqu'au lever du soleil, sans jamais répéter deux fois le même chant. De plus, les chants circulent entre les trois îles avec plus ou moins de transformations.

20 <https://www.christensenfund.org/>

21 Au Vanuatu, les formations universitaires en sciences humaines sont encore très restreintes.

22 Après avoir soutenus leurs thèses de doctorat, Leslie Vandeputte-Tavo est actuellement enseignant-chercheur contractuel à l'Université de la Nouvelle-Calédonie et Sébastien Lacrampe est post-doctorant à l'Université de Melbourne.

23 Les formations des jeunes participants ont été assidûment suivies, les études de terrain menées à terme, de nombreuses heures d'enregistrements de musique ont été collectées et le livret du projet est en cours de publication à l'Alliance Française de Port-Vila. Des rushes sur la formation et les terrains des participants ont été tournés par le VKS.

L'autofinancement du centre de musique *Tura Nambe* a pu se faire grâce aux rétributions des cours de musique, à la location de la salle de répétition et du matériel. Notre objectif à moyen terme était de faire fonctionner le centre afin de permettre aux musiciens bénévoles y travaillant de jouer un rôle de plus en plus actif, et en même temps d'y diminuer notre propre engagement. Nous espérons également, qu'avec le temps, les bénévoles seraient rémunérés.

Le projet du centre de musique s'est cependant heurté à de nombreuses contradictions entre les besoins de rentabilité et de gestion d'une part, et les réalités sociales d'autre part. Il est certain que ma formation d'ethnomusicologue, exigeant un respect de l'habitus local, n'a pas facilité, ainsi qu'il le sera démontré plus bas, la gestion administrative d'un tel projet. Pour expliquer ces tiraillements, j'aimerais évoquer ici trois exemples²⁴.

Pour le fonctionnement du centre, nous avons fait appel aux musiciens (sans emploi lucratif) afin de gérer la salle de répétition et la location du matériel et, pour les plus confirmés d'entre eux, pour donner des cours d'instruments. Le Centre n'ayant pas d'apport financier suffisant, les musiciens étaient bénévoles (sauf pour les cours d'instruments), mais ils bénéficiaient de quelques avantages : accès gratuit à toutes les activités, frais de repas pendant les activités, etc. Très vite cependant, les bénévoles n'ont pu faire respecter les règles de base d'un fonctionnement monétaire en raison des relations qu'ils avaient avec les usagers. Ainsi, selon une idée répandue au Vanuatu, renvoyant aux valeurs de la *kastom* et/ou à celles des musiciens contre le *Babylon System*²⁵, l'importance des relations de parenté et d'amitié, l'obligation de partage, prévalent sur les obligations professionnelles. Dans de nombreux cas, les bénévoles n'ont pas pu exiger d'un groupe de payer en avance leur entrée dans le studio de répétition ou l'emprunt du matériel, et ont dû se contenter d'une promesse de paiement futur.

L'exemple suivant concerne nos propres relations (celles de Marcel Malthérorong et de moi-même) comme responsables du centre avec les bénévoles. Ces derniers s'impliquaient énormément dans le projet – deux d'entre eux dormaient même sur place pour la sécurité des lieux – et nous donnaient le sentiment de leur être redevables. Ainsi, lors d'événements comme un mariage ou les funérailles d'un proche, quand les bénévoles demandaient un prêt d'argent à l'association, afin qu'ils puissent « faire la coutume »²⁶, nous considérions qu'humainement et éthiquement la demande ne pouvait être refusée.

²⁴ Je n'ai pas la place ici pour faire une analyse fine de toutes les relations de parenté, d'amitié, de voisinage, etc., qui montrerait un autre aspect du travail anthropologique de l'ethnomusicologue. Or, c'est un élément indispensable pour comprendre la place de la musique dans une société et ses processus et contextes de création.

²⁵ *Babylon System* c'est le nom donné par les Rastafari de Jamaïque au monde occidental, capitaliste, considéré comme inégalitaire. Une notion fréquemment évoquée dans de nombreuses chansons du reggae et parmi les jeunes du Vanuatu.

²⁶ Faire la coutume en Mélanésie veut dire participer à des échanges cérémoniels obligatoires lors de tels événements.

Nous nous doutions pourtant que l'argent emprunté n'allait pas être rendu, car nous connaissions les situations précaires des bénévoles. Cependant, ne pas le donner aurait entraîné des relations de domination, que nous ne pouvions ni ne voulions assumer, dans la mesure où nous considérions que le centre appartenait à tous les musiciens. Des règles strictes étaient ainsi difficiles à appliquer, compte tenu notre adoption des valeurs et pratiques propres à la communauté des musiciens locaux.

Enfin, les groupes venant répéter au studio pendant des mois, nous avons vu leur évolution et leurs motivations. Il arrivait parfois qu'à une ou deux semaines d'un grand festival où ils allaient jouer pour la première fois, ils n'étaient plus en mesure de payer la location. Pouvions-nous pour autant leur refuser d'utiliser le studio en sachant que cela allait compromettre leur performance publique ?

Certes, ces exemples montrent avant tout, un comportement en faveur d'une flexibilité privilégiant la prise en compte des facteurs sociaux et culturels locaux plutôt qu'un fonctionnement visant à un équilibre financier. C'est d'ailleurs le problème fréquent des business locaux où les projets font faillite en raison des crédits ou emprunts familiaux. Ce choix questionne également ma propre place dans ce projet : d'une part, intégrée depuis des années dans le milieu des musiciens locaux, vivant dans les mêmes quartiers qu'eux ; d'autre part, de nationalité française avec une éducation universitaire, je me refusais d'adopter une position d'autorité (souvent reprochée aux expatriés), reflétant à mes yeux et à ceux des ni-Vanuatu, d'anciennes relations de domination coloniale. Cependant, dans la mesure où ce projet ne bénéficiait pas d'une aide permanente, il ne pouvait survivre dans ces conditions, contrairement au projet Sawagoro qui n'a pas été affecté dans son fonctionnement puisqu'il était entièrement pris en charge par le Christensen Fund. Les participants au projet Sawagoro n'ont pas, pour autant, été épargnés par les problèmes relationnels, même dans leur propre communauté d'origine. Ainsi, lors de leurs terrains, certains d'entre eux se sont vus accusés en collectant les chants, de vouloir publier des enregistrements pour en tirer un profit financier personnel. Nous voyons donc que les projets nécessitant un rendement ou ayant une exigence de résultats, construits selon les normes occidentales, se heurtent aux problèmes induits par le poids des relations sociales. Les projets se voulant engagés doivent y faire face. Ce projet du centre de musique, mené en parallèle à mes recherches dans les villages et auprès des musiciens urbains, n'avait pas d'ambition scientifique en soi, cependant, les échanges avec des musiciens et des participants au projet ont pu nourrir ma compréhension de la société ni-Vanuatu et de ses rapports avec les systèmes associatifs, éducatifs et institutionnels.

Le groupe Kalja Riddim Klan : quand les aléas de la vie inspirent la recherche

L'idée de former un groupe de musique acoustique, *Kalja Riddim Klan*, dit KRK, mélangeant les musiques d'ailleurs avec des éléments de musiques traditionnelles locales, est née parmi des jeunes conteurs ni-Vanuatu de l'association *Kastom Stori*. C'est à ce moment-là (début 2005), que je suis revenue au Vanuatu avec mon violon, et que j'ai eu la chance d'être sollicitée par ce groupe de musiciens pour les accompagner dans cette aventure musicale.

Entre 2005 et 2011²⁷, le groupe a sorti deux albums et effectué de nombreuses tournées dans le pays et en Nouvelle Calédonie. Mon influence d'instrumentiste (le seul violon de l'archipel) et la manière d'appréhender la musique a eu inévitablement une influence sur le groupe. En effet, au début, je notais mes parties sur des partitions, ce qui formait à la fois un outil de mémorisation que les musiciens appréciaient beaucoup et fixait quelque part la structure des chansons ; pour la communication et la mise en place, un cadre plus structuré que celui pratiqué habituellement par eux a également été nécessaire. Si personnellement je le regrettais parfois, mes amis avaient l'air de l'apprécier et considéraient cette expérience de pratique musicale commune comme enrichissante. Le fait d'ajouter un violon au groupe a surtout influencé la création musicale fusionnant les éléments locaux, reggae et sonorités adaptées au violon. Pourtant, je ne voulais pas m'impliquer dans tout : je ne me suis ainsi pas vraiment prononcée sur leur choix de jouer du reggae, ni dans la création et la composition, ne voulant pas influencer l'essence même de leur musique. En revanche, j'étais présente lors des concerts, répétitions, réunions du groupe et tournées, mais également lors des cérémonies de naissances, des mariages, des décès, des revendications politiques, des conflits, des jugements pour problèmes liés au cannabis, des *fundraising*, des longues discussions autour du *kava*²⁸, des fêtes, etc. J'ai partagé la vie de ces musiciens pendant six ans et je continue à le faire à travers des échanges sur internet, téléphoniques, ou quelques rares visites en France, ainsi que lors de mes terrains au Vanuatu. Mon premier engagement était celui de l'amitié. Je sais que je ne fais pas exception et que l'amitié est, heureusement, souvent un élément qui se construit naturellement entre l'ethnologue et les personnes de la communauté étudiée, mais la musique constitue certainement un élément déclencheur non négligeable. Je pense qu'il est important de se laisser influencer par son terrain afin de lui

²⁷ En septembre 2011 je retourne en France après six ans de résidence au Vanuatu, et en octobre 2012 j'y retourne afin de réaliser des entretiens filmés avec des musiciens.

²⁸ Le *kava* est la boisson « traditionnelle » du Vanuatu, aux vertus apaisantes, extraite de la racine

d'un poivrier. Jadis réservée aux seuls hommes d'un certain statut pour des moments importants de la vie sociale, aujourd'hui il est consommé en ville dans les « kava bars » par des adultes des deux sexes. Dans certaines régions rurales, cependant, sa consommation est toujours interdite aux femmes.

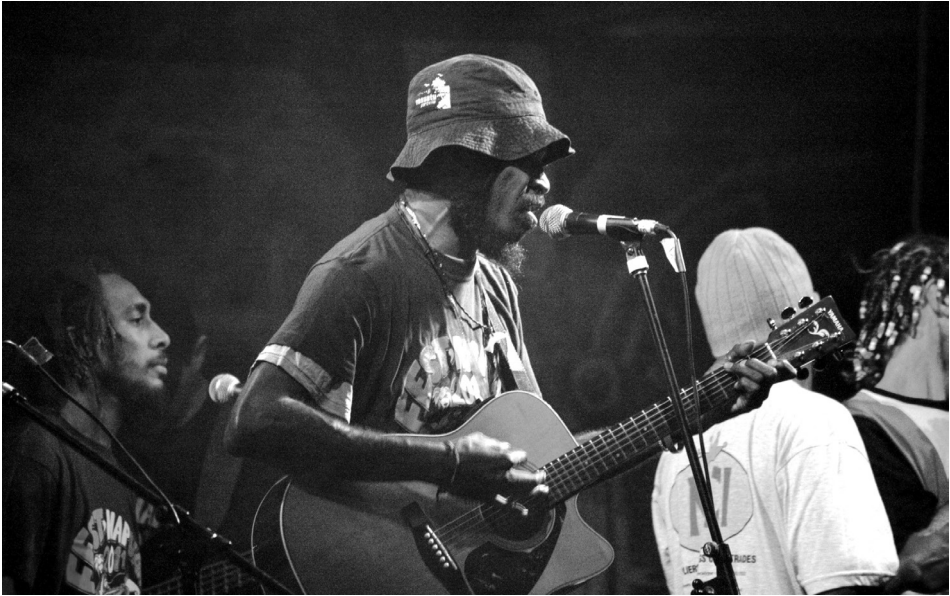


Fig. 3. Le groupe Kalja Riddim Klan (KRK) lors du festival Fest'Napuan 2011 à Port-Vila.
Photo Sarah Doyle.

correspondre et de s'harmoniser avec lui. Se laisser vivre ou, comme l'écrivait Favret-Saada (2009 [1990]: 158, 159), «accepter d'être affecté» au «risque de voir s'évanouir son projet de connaissance». Etudiant la sorcellerie, l'ethnologue Favret-Saada explique des choses invisibles qui se passent entre elle et les autres, aussi affectés qu'elle-même. A mon sens, ce phénomène est tout à fait comparable à ce qui se passe entre les gens qui font de la musique ensemble. Il se passe «quelque chose» de non-dit, une communication sans paroles, parfois même inintelligible, une «magie» qui peut se prolonger parfois au-delà de la répétition ou du concert, lors des moments privilégiés passés ensemble. Ces conditions ne seraient *a priori* pas réunies en dehors d'un contexte de vie prolongée en tant que et parmi les musiciens. Mais en faisant tout cela, en quoi ai-je fait de l'ethnomusicologie appliquée ?

L'ethnomusicologie ne repose-t-elle pas notamment sur l'imprégnation de la culture étudiée par la pratique musicale (Hood 1960), et donc par extension sur toutes les activités liées à la pratique musicale (répétitions, concerts, enregistrements d'album, etc.) ? Certes, mais pour que l'ethnomusicologie soit une science, il faut également construire une méthode et un objet scientifique. Cette démarche scientifique n'est jamais tout à fait objective, au contraire, dans l'analyse scientifique, la part de subjectivité, la réflexivité du chercheur – observateur, doit également être prise en compte. Ce savoir, produit à partir des observations et des différents points de vue, même s'il reste dans une certaine mesure

subjectif, permet la compréhension des phénomènes sociaux, et doit ensuite revenir aux personnes concernées. Bourdieu parle de la nécessité de sortir son savoir des milieux scientifiques afin de l'engager « au dehors » :

Il y a dans la tête de la plupart des gens cultivés, surtout en science sociale, une dichotomie qui me paraît tout à fait funeste : la dichotomie entre *scholarship* et *commitment* – entre ceux qui se consacrent au travail scientifique, qui est fait selon les méthodes savantes à l'intention d'autres savants, et ceux qui s'engagent et portent au dehors leur savoir. L'opposition est artificielle et, en fait, il faut être un savant autonome qui travaille selon les règles du *scholarship* pour pouvoir produire un savoir engagé, c'est-à-dire un *scholarship with commitment*. Il faut, pour être un vrai savant engagé, légitimement engagé, engager un savoir. Et ce savoir ne s'acquiert que dans le travail savant, soumis aux règles de la communauté savante. (Bourdieu 2002)

Mon expérience de vie musicale à Port-Vila m'a appris maintes choses sur le Vanuatu, ses musiciens, ses musiques et leur place dans le monde contemporain. Cette découverte du monde des musiciens urbains de Port-Vila m'a fait comprendre que de nouveaux enjeux commençaient à se manifester dans le monde musical du Vanuatu. Il ne s'agissait plus uniquement de la préservation des musiques *kastom* dans un pays fraîchement indépendant, mais de l'apparition de nouvelles problématiques sociales entraînant de nouveaux besoins musicaux. Me rapprochant de la vie des musiciens urbains, dont beaucoup sont originaires des milieux des *grassroots* (« ceux d'en bas », « le peuple »), je me suis confrontée tous les jours à des problématiques urbaines liées à la jeunesse des quartiers les plus défavorisés, stigmatisée par des leaders politiques et religieux et par les médias. Pour la plupart de ces jeunes, c'est par la seule pratique du reggae qu'ils peuvent aujourd'hui s'exprimer. Le rôle de la coutume, particulièrement en ville, semble aujourd'hui ne plus avoir la même portée qu'il y a une quinzaine d'années. L'accès aux savoirs « traditionnels » est difficile en ville en raison de règles de transmission strictes (propriété de ces savoirs) et de la mixité urbaine. Une population de plus en plus mélangée, composée de personnes originaires de différentes îles du Vanuatu (avec différentes langues et coutumes), la croissance d'une jeunesse née en ville de plus en plus coupée de l'île d'origine de ses parents, sont des nouvelles réalités de la capitale Port-Vila. Le rôle de la radio a également changé, les musiques et histoires orales de la *kastom* ne sont plus beaucoup diffusées (Bolton 2010). Les nouvelles générations se reconstruisent aujourd'hui en créant de nouvelles socialités à l'instar des attachement familiales et fonciers traditionnels et la réappropriation du style reggae y joue un rôle non négligeable (Kraemer 2013 : 37). Les habitants de la ville doivent faire face à de nouveaux problèmes sociaux et à l'émergence de la pauvreté (chômage, une scolarité payante, un habitat composé de maisons en tôles ondulées insalubres

et surpeuplées, augmentation des prix, etc.²⁹). Trente-cinq ans après l'indépendance, face à ces difficultés, ce ne sont plus les musiques *kastom*, mais le reggae qui s'adapte le plus facilement à cette réalité et forme un élément important de l'identité des jeunes ni-Vanuatu. Pour moi, c'est cette expérience de vie prolongée parmi les musiciens urbains et de pratique musicale commune, qui m'a permis de me débarrasser de mes idées reçues selon lesquelles les ni-Vanuatu devaient absolument s'inspirer de leur musiques *kastom* pour garder leur identité, et de m'apercevoir des transformations sociales qui se passaient sous mes yeux.

Mon objet scientifique a ainsi été en quelque sorte altéré par lui-même. Par cette expérience du terrain au plus près des gens, la nécessité d'étudier le rôle de la musique en ville est devenue une évidence sans que cela soit pour le moment exprimé par des politiques gouvernementales locales. Par l'étude de ces musiques, j'espère participer non plus, comme ce fut le cas lors de mes premiers terrains, auprès des institutions gouvernementales pour la construction de la nation à travers les « coutumes » locales, mais auprès des acteurs sociaux de demain à travers leurs créations musicales actuelles. Il ne s'agit pas d'oublier les influences musicales « traditionnelles » – par mon statut d'ethnomusicologue j'ai souvent échangé sur ces musiques avec mes amis urbains -, mais simplement d'ouvrir les recherches sur les musiques dépourvues de ces influences et de comprendre ce que les musiciens veulent exprimer à travers ces répertoires empruntés ou réappropriés.

Conclusion

A travers l'analyse des quinze ans de recherches au Vanuatu, j'ai voulu montrer l'évolution du travail et de l'engagement du chercheur à partir de ses expériences. Tout d'abord le VKS, organisation gouvernementale, m'a fourni un cadre de recherche autour de l'objectif de préservation des musiques « traditionnelles » significatives dans la construction du Vanuatu indépendant. Dix ans après, mon implication dans la création d'un centre de musique dans la capitale m'a conduite à faire face aux contradictions entre les structures institutionnelles et les réalités sociales de la ville de Port-Vila. Enfin, l'immersion dans un groupe de musique locale, avec les relations d'amitié fortes dans un milieu social défavorisé, m'a permis d'observer, en dehors des structures officielles, les constructions et les organisations propres aux musiciens de ces quartiers. Les priorités de ma recherche en ethnomusicologie se sont alors déplacées (ou élargies) aux musiques actuelles liées aux problématiques et aux enjeux contemporains des sociétés du Vanuatu.

²⁹ Pour plus de détails sur les problématiques urbaines en Océanie, voir Wittersheim et Dussy 2013.

Les transformations que connaît le Vanuatu se reflètent dans ses pratiques artistiques. A l'indépendance, les expressions (dont les danses et les musiques) de la *kastom* servaient à se démarquer des anciens colonisateurs, aidant à construire un nouveau pays et son identité. Aujourd'hui, en choisissant le reggae comme leur musique de prédilection, les jeunes ni-Vanuatu se tournent vers le monde, non pas celui de leurs colonisateurs, mais celui de populations qu'ils considèrent comme proches de leur propre expérience de colonisés. Ils veulent à la fois garder leur identité, en remplaçant ou assimilant de nouveaux éléments aux logiques anciennes, et trouver une place dans le monde contemporain, en cherchant des portes d'entrée non pas chez les puissances coloniales mais chez leurs « frères » au destin semblable.

L'ethnomusicologue se doit d'étudier l'actualité sous toutes ses formes. Au Vanuatu cela nécessite de s'adapter aux problématiques contemporaines en passant d'une « ethnographie d'urgence » à une « anthropologie d'urgence », pour reprendre les propos d'Augé (1994 : 130-131). Face aux crises que connaît notre monde contemporain (mondialisation, gestion des ressources naturelles, migrations, développement des « nouvelles » technologies, etc.), ainsi qu'à l'émergence de nouvelles formes, scènes et migrations musicales, l'ethnomusicologie ne manque pas d'objets d'études. La légitimité du chercheur à parler des autres demeure dans sa capacité de faire de la science, un moyen de compréhension du monde actuel. Comme disait Seeger, il n'y a pas de séparation entre une ethnomusicologie « pure » et une ethnomusicologie « appliquée », « nous appliquons [*apply*] notre ethnomusicologie tous les jours » (Seeger 2006 : 221, 222). Finalement, tôt ou tard toute ethnomusicologie peut devenir appliquée, même à notre insu. Si un producteur, un directeur artistique, un organisateur d'événements culturels, un créateur d'une école de musique, ne font pas *a priori* de l'ethnomusicologie, quelqu'un qui fait tout cela en observant son objet scientifique, puis en construisant à partir de ces observations une méthodologie et un objet de réflexion qu'il analysera et discutera ensuite, est un ethnomusicologue. Le fait de pratiquer les musiques que nous étudions, nous fait accepter plus facilement ce double rôle de musicien et d'ethnomusicologue, mais tout musicien n'est pas ethnomusicologue. La science puise ainsi sa matière dans la vie des musiciens que nous étudions, mais également dans leurs relations avec nous, avec la musique et avec le monde qui les entoure. Elle se nourrit également des musiques et des mondes musicaux que nous observons dans nos différentes pratiques en tant que musiciens, producteurs, directeurs artistiques, ainsi que dans nos conflits et nos amitiés, etc. Elle restituera forcément à son tour, à un moment ou à un autre, sous une forme ou sous une autre, son savoir au monde qu'elle étudie.

Références

- AUGÉ Marc
1994 *Pour une anthropologie des mondes contemporains*. Paris : Flammarion.
- BENSA Alban
1995 *Chroniques Kanak. L'ethnologie en marche*. Paris : Ethnies-Documents.
- BEVAN Stuart, dir. and Jennie WHYTE ed.
1990 *Vanuatu. 10 yia blong independens. 10 years of independence. Dix ans d'independance*. Rozelle NSW, Australia : Other People Publications.
- BOLTON Lissant
1999 «Introduction», *Oceania* 70 (1) : 1–8.
2002 «La radio et la redéfinition de la *kastom* au Vanuatu», in Christine Hamelin et Eric Wittersheim ed. : *La tradition et l'Etat*. Paris : L'Harmattan : 161-184.
2006 «The museum as cultural agent: the Vanuatu Cultural Centre extension worker program», in Chris Healey and Andrea Witcomb ed. : *South Pacific Museums : Experiments in Culture*, <<http://books.publishing.monash.edu/apps/bookworm/view/South+Pacific+Museums%3A+Experiments+in+Culture/139/xhtml/chapter13.html>>, consulté le 11 février 2015.
2010 «Radio and National Transformation in Vanuatu: a kind of history.» Communication non publiée présentée à *The Melanesian Research Seminar*, British Museum.
- BOURDIEU Pierre
2002 «Pour un savoir engagé», *Le Monde Diplomatique*, <<http://www.monde-diplomatique.fr/2002/02/BOURDIEU/8602>>, consulté le 25 janvier 2015.
- FAVRET-SAADA Jeanne
2009 «Etre Affecté», in *Désorceler*. Paris : Editions de l'Olivier : 145-162.
- FRANCOIS Alexandre et Monika STERN
2013 *Musiques du Vanuatu : Fêtes et Mystères/Music of Vanuatu : Celebrations and Mysteries*. Paris : CD Inédit/Maison des Cultures du Monde. <http://www.maisondesculturesdumonde.org/vanuatu-musiques-du-vanuatu>.
- GAGNÉ Natacha
2008 «Le savoir comme enjeu de pouvoir. L'ethnologue critiqué par les autochtones», in Alban Bensa et Didier Fassin ed. : *Les politiques de l'enquête. Epreuves ethnographiques*. Paris : La Découverte : 277-298.
- GEISMAR Haidy
2013 *Treasured possessions : indigenous interventions into cultural and intellectual property*. Durham, North Carolina : Duke University Press.
- HOOD Mantle
1960 «The Challenge of 'Bi-Musicality'», *Ethnomusicology* 4 (2) : 55-59. <<http://www.jstor.org/stable/924263?origin=crossref>>, consulté le 10 janvier 2014.
- JOLLY Margaret
1992a «Custom and the way of the land : past and present in Vanuatu and Fiji», *Oceania* 62 (4) : 330–354.
1992b «Specters of inauthenticity», *The Contemporary Pacific* 4(1) : 49–72.
- JOLLY Margaret and Nicholas THOMAS ed.
1992 *The Politics of Tradition in Pacific*, *Oceania* 62 (4).
- KEESING Roger M. and Robert TONKINSON ed.
1982 *Reinventing Traditional Culture : The Politics of Kastom in Island Melanesia, Mankind (special issue)* 13 (4).
- KRAEMER Daniela
2013 *Planting Roots, Making Place : An Ethnography of Young Men in Port-Vila, Vanuatu*, PHD Thesis, London : Department of Anthropology of the London School of Economics and Political Science.

LIGO Tony

2003 *Vanuatu Board (Post)*, <<http://www.network54.com/Forum/219442/post?messageid=1066513358>>.

MITCHELL Jean

2004 «'Killing Time' in a Postcolonial Town: Young People and Settlements in Port-Vila, Vanuatu», in Victoria S. Lockwood ed.: *Globalization and culture in the Pacific Islands*. Upper Saddle River, N.J. Pearson Education: 358-376.

REGENVANU Ralph

1999. «Afterword: Vanuatu Perspectives on Research», *Oceania* 70 (1): 98-100.

SAHLINS Marshall

1993 «Goodby to tristes tropes: Ethnography in the context of modern world history», *The Journal of Modern History* 65 (1): 1-25. <<http://www.jstor.org/stable/10.2307/2124813>>, consulté le 18 avril 2013.

SEEGER Anthony

2006 «Lost Lineages and Neglected Peers: Ethnomusicologists outside Academia», *Ethnomusicology : 50th Anniversary Commemorative Issue* 50 (2): 214-235.

STERN Monika

2013 «Music in Traditional Exchanges in North Vanuatu», *Pacific Studies* 36 (1/2): 59-76.

2014 «' *Mi wantem musik blong mi hemi blong evriwan* ['I want my music to be for everyone'] : Digital developments, copyright and music circulation in Port Vila, Vanuatu», *First Monday* 19 (10): <<http://ojs-prod-lib.cc.uic.edu/ojs/index.php/fm/article/view/5551/4130>>.

TABANI Marc Kurt

2002 *Les pouvoirs de la coutume à Vanuatu. Traditionalisme et édification nationale*. Paris: l'Harmattan.

TAYLOR John and Nick THIEBERGER ed.

2011 *Working together in Vanuatu: research histories, collaborations, projects and reflections*. Canberra: ANU EPress.

WITTERSHEIM Eric

2006 *Des sociétés dans l'Etat. Anthropologie et situations postcoloniales en Mélanésie*. La Courneuve: Aux lieux d'être.

WITTERSHEIM Eric et Dorothee DUSSY

2013 «La question urbaine en Océanie» in Dorothee Dussy et Eric Wittersheim ed.: *Villes invisibles. Anthropologie urbaine du Pacifique*. Paris: L'Harmattan: 13-43.

RÉSUMÉ. A travers l'analyse de quinze ans de recherches au Vanuatu face à des transformations de la situation musicale de l'archipel, cet article s'interroge sur l'application de la recherche en ethnomusicologie. D'une importance politique et identitaire, les expressions orales «traditionnelles» (*kastom*) ont joué un rôle prépondérant dans la construction du Vanuatu qui accédait à l'Indépendance en 1980. Trente-cinq ans après, c'est le reggae que les jeunes musiciens urbains ont choisi pour s'exprimer et s'identifier. A travers ses expériences personnelles de terrain, l'auteur montre ici comment les changements de la société étudiée peuvent altérer la recherche et comment les différentes tentatives d'engagement du chercheur sur son terrain peuvent plus ou moins facilement s'adapter à la réalité actuelle locale. La réflexion pose ainsi la question de l'évolution de notre discipline dans le monde contemporain.