



HAL
open science

Après la catastrophe, la musique

Monika Stern, Jean-Pierre Sam

► **To cite this version:**

Monika Stern, Jean-Pierre Sam. Après la catastrophe, la musique. Luis Velasco Puffeau; Laetitia Atlani-Duault. Lieux de mémoire sonore. Des sons pour survivre, des sons pour tuer, Éditions de la MSH, pp.107-135, 2021, 10.4000/books.editionsmssh.29115 . hal-03182455

HAL Id: hal-03182455

<https://hal.science/hal-03182455v1>

Submitted on 30 Mar 2021

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.

Après la catastrophe, la musique

Le cas du festival humanitaire Vanuatu Wan Voes Kivhan¹

Monika Stern et Jean-Pierre Sam

Introduction

Le 13 mars 2015, le cyclone Pam, d'une intensité jamais enregistrée pour le Vanuatu, frappait cet archipel mélanésien de plein fouet. Si le nombre de morts a été relativement bas en regard de la force du phénomène, les dégâts matériels ont été énormes². De nombreuses personnes se sont retrouvées sans eau potable ni nourriture, sans logement, dans des abris improvisés ou dans des centres d'hébergement mis en place par différents organismes. Cette catastrophe a suscité un déferlement médiatique à l'échelle internationale (bien que de courte durée) qui contrastait fortement avec le silence habituel des médias au sujet de ce petit pays. Dès la fin du cyclone, des flots d'aide humanitaire ont convergé vers l'archipel. En conséquence, beaucoup d'encre a coulé, tant sur la manière dont cette aide a été apportée (Calandra 2017; Garcia 2017; Hazelgrove-Planel 2015; Vachette *et al.* 2017) que sur les modèles économiques et de développement qui l'ont sous-

1. Les informations pour ce chapitre ont pu être approfondies durant des séjours de terrain réalisés en 2016 et en 2018 avec des financements de l'Australian Research Council, dans le cadre du projet « Music, Mobile Phones and Community Justice in Melanesia » porté par Denis Crowdy (Macquarie University, Sydney) et du CREDO (Centre de recherche et de documentation sur l'Océanie, université d'Aix-Marseille, CNRS, EHESS). Nous tenons également à remercier Maëlle Calandra, Laurent Dousset et Marie Durand pour leurs relectures et commentaires de fond, très précieux, ainsi que les collègues du CREDO qui ont fait des remarques sur une première version de ce travail présentée lors d'un séminaire du laboratoire. Nos remerciements sincères vont également à Manuel David pour les corrections stylistiques qu'il a pu y apporter.

2. Selon le gouvernement du Vanuatu, 188 000 personnes (60 % des habitants du pays) auraient été touchées par les dégâts du cyclone et 11 personnes auraient péri (Government of Vanuatu 2015 : 4).

tendue (Wittersheim 2015 ; De Pracontal 2015). Plusieurs auteurs ont mis en évidence des tensions et des enjeux de pouvoir, non seulement entre les organisations non gouvernementales (ONG) installées depuis longtemps dans l'archipel et celles fraîchement arrivées, mais également entre les ONG et le gouvernement. Néanmoins, en raison de l'ampleur des dégâts causés par le cyclone Pam, les organismes locaux et internationaux déjà sur place n'auraient pas pu subvenir seuls aux besoins urgents liés à la reconstruction. Pour la première fois, un président du Vanuatu sollicita officiellement l'aide internationale (Vachette *et al.* 2017 : 316-317).

En parallèle, de nombreuses initiatives locales de reconstruction ont également émergé. Elles témoignent d'une forte capacité d'action des habitants et s'opposent aux images de vulnérabilité qui leur sont souvent attribuées par les organismes d'aide et de développement internationaux. Elles révèlent aussi les imbrications des valeurs et des enjeux qui ont constitué les ressorts des actions menées par la société civile du Vanuatu³.

Quelques semaines seulement après le passage du cyclone, les musiciens de la capitale de l'archipel, Port-Vila, se sont organisés afin d'apporter une aide aux victimes. Le 18 avril, plus de trente musiciens locaux ont enregistré, dans le studio de la télévision nationale, un clip dédié à toutes les personnes ayant subi des dégâts. Un concert de charité a été organisé le 9 mai suivant, réunissant plus de cent musiciens, afin de collecter des dons. Le festival Vanuatu Wan Voës Kivhan⁴ (VWVK) est ainsi né grâce aux réseaux préexistants de musiciens. Depuis lors, il est renouvelé chaque année et multiplie les actions humanitaires dans différentes régions de l'archipel.

Jean-Pierre Sam⁵, co-auteur de ce chapitre, musicien à Port-Vila depuis de nombreuses années, membre de plusieurs groupes et associations, a vécu le cyclone avec sa famille. Suite à cette épreuve, il a rejoint le comité d'orga-

3. Néanmoins, nous ne rentrerons pas ici dans des débats concernant des tensions ou des enjeux de pouvoir éventuels entre les acteurs internes, ceci nous éloignerait de l'argument général de ce chapitre.

4. *Wan Voës Kivhan* : en bislama – créole à base lexicale anglaise, langue nationale véhiculaire –, « Une aide à l'unisson » ou littéralement « Une aide à une voix ». Page officielle de l'association : <https://www.facebook.com/VanuatuKivhanFestival/> (consulté le 28 avril 2020).

5. Ce chapitre n'aurait pas pu voir le jour sans les informations précieuses apportées par Jean-Pierre Sam, musicien ni-Vanuatu, membre des comités organisateurs de plusieurs festivals dont le Vanuatu Wan Voës Kivhan. Monika Stern, ethnomusicologue, travaille sur cet archipel depuis 1998 mais n'était pas présente sur le terrain au moment même du cyclone et du Kivhan Festival de mai 2015 ; c'est grâce aux échanges avec Jean-Pierre Sam et à l'organisation par son biais des entretiens *a posteriori* (lors des terrains de 2016 et 2018) que les données ont été collectées.

nisation du festival. Sa voix est présente tout au long de ce texte en guise de témoignage endogène et de réflexions concernant la catastrophe, l'aide internationale et la naissance du VWVK; l'implication forte de cet informateur principal a justifié la co-signature de ce chapitre, même si les analyses scientifiques ont été menées par la chercheuse. C'est en français qu'il a décrit son expérience dans le cadre de cette co-écriture⁶:

Jean-Pierre Sam : Nous avons tous été victimes de ce cyclone de catégorie 5. Nous avons vécu chaque seconde dans la peur d'un lendemain en sursis, cherchant des mots de réconfort pour nos enfants, alors que nous-mêmes, à un moment donné, cette nuit-là, avons perdu l'espoir. Et c'est cela qui nous a rendus forts et plus que jamais déterminés. Nous avons été épargnés, et cela allait changer beaucoup de choses dans notre vie. D'un traumatisme, nous en avons fait un cadeau que la vie nous aurait donné comme une seconde chance, et comme si chaque chose que nous devons alors entreprendre devait être bénéfique pour notre famille, notre communauté, notre pays.

À travers l'étude du VWVK, nous chercherons à déterminer en quoi cette action initiée d'une manière locale, par des acteurs des mondes musicaux de la capitale parmi lesquels se trouvent également des victimes du cyclone, constitue un contre-exemple de la plupart des travaux qui étudient des concerts et des chansons humanitaires. En effet, beaucoup mettent en avant l'éloignement entre les organisateurs ou les donateurs et les bénéficiaires de ces chansons, non seulement géographique, mais aussi d'un point de vue politico-économique (Chouliaraki 2010, 2013 ; Velasco-Pufleau 2013). Les appels aux dons sont la plupart du temps effectués auprès des populations des pays dits riches (Occident/Nord) pour aider les victimes des pays classés « en développement » (ou du Sud) qui sont, en outre, souvent d'anciennes colonies. Les analyses de ces manifestations humanitaires montrent qu'elles s'inscrivent dans une continuité coloniale en perpétuant des inégalités entre différentes régions du monde (Chouliaraki 2013) et en dépolitisant les problèmes en faveur de leur moralisation. La musique et les médias sont alors

6. Si cette écriture collaborative permet d'enrichir le texte en incluant une voix locale, elle rend en revanche difficile, voire même délicat, le fait de rentrer dans une analyse des tensions ou enjeux de pouvoir entre différents acteurs impliqués dans l'organisation de ce festival et des mondes musicaux de la ville. Nous espérons cependant que la richesse de cette voix interne compense cette lacune.

des outils de communication qui viennent légitimer des actions humanitaires initiées en général par l'extérieur, à destination des populations victimisées (Velasco-Pufleau 2013 : 116-118), considérées comme pauvres et vulnérables. La souffrance est ainsi mise en spectacle afin de provoquer de l'émotion, notamment la pitié; toutefois, ce procédé est fortement condamné depuis des années et a été remplacé par d'autres moyens, notamment ceux du marché des médias (dont la technologisation) et de la dé-émotionalisation⁷ (Chouliaraki 2010). Par ailleurs, une autre observation redondante de ces travaux concerne l'héroïsation ou la starisation des artistes occidentaux qui portent ces projets, ainsi que le recours aux procédés commerciaux et publicitaires de l'industrie musicale (Carlet et Seca 2005). Comment alors, face à toutes ces critiques, justifier l'action humanitaire et comment la parole peut-elle être « une forme d'expression agissante » (Boltanski 1993 : 271) ? Par le biais de l'étude du VWVK, nous verrons comment cet exemple d'action initiée à l'intérieur de la société « victime » de la catastrophe se distingue des actions musicales humanitaires élaborées à distance. La nature endogène de cette manifestation peut-elle apporter une nouvelle compréhension des actions humanitaires en général ? À une échelle locale, comment ce contexte post-cyclonique a-t-il donné un sens spécifique à la forme du festival et aux mondes musicaux de la ville ? De quelle manière les musiciens de la capitale se sont saisis de cette situation afin de légitimer et de valoriser une identité musicale urbaine⁸, indépendante des références insulaires et « traditionnelles » (*kastom*⁹) qui ont joué un rôle fondateur lors de la construction de l'État du Vanuatu à la veille de l'indépendance en 1980 ?

7. Chouliaraki (2010 : 15-16) explique que les procédés habituels de la communication ayant pour but d'éveiller les émotions par contemplation du malheur de l'autre (« *shock effect* ») ont été transformés au profit de la contemplation de soi (« *self-reflexivity* ») afin de conduire le spectateur à son propre jugement sur l'injustice et les inégalités dans le monde.

8. Nous entendons ici l'« identité musicale urbaine » comme un processus continu, multiple, en cours dans les deux centres urbains (Port-Vila et Luganville) depuis l'avènement des musiques amplifiées (années 1980), qui a pris une certaine indépendance par rapport aux identifications musicales plus locales (*kastom*, voir note suivante) enracinées dans les régions ou villages de différentes îles de l'archipel.

9. En bislama, ce mot dérivé de l'anglais *custom* a une signification complexe qui a donné lieu à de nombreux débats dans la recherche en Mélanésie, notamment sur le renouveau ou l'invention de la tradition (Keesing et Tonkinson 1982; Jolly et Thomas 1992; Sahllins 1993; Wittersheim 1999, etc.), dans lesquels nous n'entrerons pas ici. Cependant, pour une meilleure compréhension de ce chapitre, il est important de rappeler que la *kastom* se réfère aux pratiques locales qui permettent aux habitants de se distinguer des autres (Bolton 2003; Jolly 1992; Wittersheim 2006b, etc.). Ce concept a joué un rôle très important dans les revendications indépendantistes des années 1970 et dans la construction d'une identité nationale.

Après un bref panorama du paysage musical et des festivals de Port-Vila qui mettra en évidence les logiques, objectifs et caractéristiques propres à chacun d'entre eux, nous décrirons la situation particulière post-Pam, l'aide humanitaire internationale sans précédent dans l'archipel et la manière dont les musiciens y ont fait écho en mobilisant leur propre réponse locale et nationale. Enfin, nous examinerons comment les organisateurs du festival se sont efforcés de donner une image positive à une industrie musicale locale pourtant fragile.

Une « culture des festivals » ?

En Mélanésie, région dont tous les pays ont connu une histoire coloniale, le chemin vers l'indépendance est allé de pair avec une « réappropriation » des valeurs occidentales (christianisme, démocratie, socialisme¹⁰) et une « renaissance culturelle » du Pacifique » (Wittersheim 1999 : 182). Les pratiques locales (*kastom*) ont été mises en valeur par les Mélanésiens pour se distinguer des colonisateurs, notamment à travers de grands festivals : le festival des Arts du Pacifique à partir de 1972, et celui des Arts mélanésiens à partir de 1998. À l'échelle nationale, plusieurs éditions du Festival national des Arts du Vanuatu ont eu lieu en 1979, 1991 et 2009. Des événements de moindre ampleur sont fréquemment organisés dans les îles de l'archipel, à l'échelle provinciale, insulaire ou villageoise (rassemblant plusieurs villages et invitant quelques officiels, souvent en présence de touristes venus par le biais des tour-opérateurs).

Les habitants du Vanuatu, qui se nomment ni-Vanuatu depuis son indépendance, distinguent les musiques *kastom*, qu'ils voient comme étant propres à un lieu et à un groupe de personnes (souvent de même langue¹¹), des autres styles musicaux pratiqués dans le pays (string bands, musiques religieuses chrétiennes, et diverses musiques pop, essentiellement reggae et hip-hop). Les répertoires *kastom* ont joué un rôle indéniable dans la

10. Le « socialisme mélanésien » a été créé en réponse aux puissances coloniales par le mouvement indépendantiste du Vanuatu avec à sa tête le leader Walter Lini. Inspiré des modèles africains, il mettait l'accent sur les coutumes mélanésiennes, l'égalité et la chrétienté. Ce système s'est très vite heurté à des difficultés donnant lieu à de fortes critiques lui reprochant de valoriser « des nouvelles élites mélanésiennes » (Wittersheim 2006a : 64). Pour des études critiques de cette notion, voir notamment Howard (1983) et Tabani (2000).

11. Le Vanuatu détient le record mondial de la densité linguistique avec plus de cent langues océaniques (en plus du bislama, du français et de l'anglais, qui sont les trois langues officielles) pour une population de moins de 300 000 habitants.

construction d'une identité nationale au travers des festivals et des diffusions radiophoniques (Bolton 2002 [1999]). La ville est en revanche un lieu où il est difficile pour des personnes originaires de différentes îles de l'archipel de pratiquer ensemble des musiques *kastom*, dont chaque répertoire ne peut être interprété que par les seules personnes appartenant au même groupe linguistique¹². D'autres musiques s'y sont développées, dont celles qu'on appelle localement la « Pop »¹³.

Dans les années 1990, deux grands festivals de musiques urbaines ont vu le jour à Port-Vila. En 1994, la fête de la Musique est lancée par la branche locale de l'Alliance française (AF) et, en 1996, le festival national des musiques urbaines Fest'Napuan est créé par un petit groupe d'artistes, de musiciens et d'acteurs culturels locaux. Durant une quinzaine d'années, seules ces deux manifestations, gratuites pour les spectateurs et non rémunérées pour les musiciens, donnaient la possibilité à ces derniers de se produire en public¹⁴. La fête de la Musique et le Fest'Napuan ont ainsi promu et développé la création musicale urbaine et contribué à construire une certaine vision du spectacle musical : accessible et gratuit pour tous.

La fête de la Musique est sponsorisée par différentes entreprises locales : banques, fournisseurs de téléphonie, Unelco (fournisseur national d'électricité)..., certains renouvelant leur soutien chaque année, d'autres contribuant de manière épisodique. L'AF de Port-Vila est dirigée depuis plus de vingt ans par Georges Cumbo, passionné de musique, sur lequel reposent la création et l'organisation de cette fête. Il désigne chaque année un responsable d'organisation (souvent un musicien), lui-même engageant une équipe dont les membres (responsables des scènes et du matériel, techniciens du son, maîtres de cérémonie, etc.) sont rémunérés pour l'occasion.

Le Fest'Napuan, quant à lui, a lieu à la fin de chaque année calendaire et dure généralement cinq jours consécutifs. Le premier jour est réservé aux string bands (Fest'Nalenga). Le dernier jour, toujours programmé un

12. Même à l'intérieur d'un groupe linguistique, des restrictions pour interpréter certains chants, danses ou rythmes existent (voir Leach et Stern 2020).

13. Ces musiques dites « pop », bien qu'écoutes partout, ne sont que rarement pratiquées en dehors des deux villes du pays (Port-Vila et Luganville) en raison du manque de matériel (pas de réseau électrique, absence d'instruments, de lieux, etc.).

14. C'est seulement en 2010 qu'est créé un autre festival pérenne, Reggae Faea, à l'initiative des plus jeunes membres de l'organisation « Family Health », ayant pour but de sensibiliser les communautés sur la santé, la famille et les maladies sexuellement transmissibles ; d'autres festivals de plus en plus nombreux sont créés après cette date.

dimanche (Zion Fest¹⁵), est consacré aux musiques chrétiennes ; les trois jours du milieu voient se produire différents groupes pop locaux et quelques groupes internationaux invités (la plupart du temps en provenance des autres pays du Pacifique)¹⁶. Tous les groupes se produisaient gratuitement jusqu'en 2015, année où une rétribution financière leur est, pour la première fois, accordée. Chaque année, une thématique est valorisée durant le festival : l'économie traditionnelle en 2009, les femmes dans la musique en 2010, le combat contre la corruption en 2011 par exemple. Le Fest'Napuan repose lui aussi sur une personnalité clé : Ralph Regenvanu, plusieurs fois ministre, aujourd'hui leader de l'opposition, formé à l'art et à l'anthropologie, et qui fut directeur du Centre culturel du Vanuatu (VKS) de 1995 à 2006 avant de se consacrer à la politique. Président de l'association Fest'Napuan de 1999 à 2011, il demeure actif auprès du comité encore aujourd'hui. L'association Fest'Napuan est administrée par un comité d'organisation, qui recrute également pour chaque édition les responsables de la logistique. Ces différentes fonctions sont pour la plupart remplies par des musiciens, qui se produisent par ailleurs avec leurs groupes au cours du festival.

Les mêmes réseaux de musiciens et d'acteurs des mondes musicaux de la capitale se combinent à travers ces deux manifestations ; les sponsors (essentiellement privés¹⁷) sont souvent les mêmes et les deux festivals peuvent même se soutenir mutuellement : l'AF finance ainsi chaque année la venue d'un groupe néo-calédonien pour le Fest'Napuan. En plus de vingt ans d'existence, ces rassemblements ont motivé la création de nombreux groupes musicaux. Ils ont permis de structurer des réseaux informels de musiciens et ont formé plusieurs générations de personnes polyvalentes dans les domaines nécessaires à la réalisation de tels événements : *stage managers*, opérateurs du son et de la lumière, logistique d'organisation, etc.

En outre, bien que les festivals de musiques urbaines et les festivals d'art fassent appel à des réseaux d'acteurs différents, ces derniers s'organisent plutôt autour du tourisme (en travaillant avec les conseils des chefs, les *pro-*

15. Zion vient de l'anglais « Sion », il s'agit d'une référence biblique au mont Sion de Jérusalem.

16. L'édition du Fest'Napuan de 2019 a cependant été très différente des autres années : les parties Fest'Nalenga et Zion Fest n'ont pas été assurées et le festival durait quatre jours, du mercredi au samedi. D'après les témoignages, le genre string band aurait connu ces dernières années un certain déclin avec moins de groupes actifs ; quant aux responsables du Zion Fest, ils ont organisé un autre festival quelques mois auparavant, se désolidarisant ainsi du comité du Fest'Napuan.

17. Le gouvernement participe depuis quelques années au financement du Fest'Napuan à hauteur d'environ 200 000 VT (1 500 €).

vincial councils, etc.), certains personnages font partie de plusieurs réseaux, assurant des ponts entre les événements.

Enfin, les musiciens interviennent dans d'autres cadres de la vie locale. Des collectes de fonds (*fundraising*) sont fréquemment organisées par les citoyens, individus, familles et communautés, pour financer les frais de scolarité des enfants, la construction d'une nouvelle église, la reconstruction d'un quartier ou d'un village après un désastre, l'organisation d'un mariage, ou encore par un groupe de musique pour financer l'enregistrement d'un album, etc. Un ou plusieurs groupes de musique viennent souvent animer la collecte, soit bénévolement, soit contre une rétribution en nature (repas, kava, etc.) ou sous forme de cachets.

Les organisateurs du VWVK ne sont donc pas partis de rien. Tout un arrière-plan de festivals et leurs publics existaient au Vanuatu depuis de nombreuses années. Néanmoins, le contexte lié au cyclone et à l'aide humanitaire internationale a façonné le Wan Voes Kivhan Festival d'une manière différente.

L'aide humanitaire et l'émergence du Vanuatu Wan Voes Kivhan Festival

Jean-Pierre Sam : Nous sommes restés une semaine ou deux sans eau potable à Vila [...] mais dans les îles c'était plus difficile [...], il n'y avait en plus pas de nourriture [...]. L'arrivée massive de l'aide internationale était plus que bienvenue. C'était impressionnant ! Et rassurant de voir que la communauté internationale avait répondu à l'appel fait par notre président de la République. Le bruit des avions et des hélicoptères, les camions, les militaires néo-zélandais, australiens, français, fidjiens [...]. C'est resté gravé, nous n'oublierons jamais ce qu'ils ont fait pour nous, c'est ce que nous avons retenu et c'est ce qu'il faut retenir.

Ce qu'on appelle des désastres naturels (cyclones, éruptions volcaniques, tremblements de terre, raz-de-marée) est fréquent et connu au Vanuatu et, dans la plupart des cas, quand leur niveau de gravité est qualifié de « petit » ou de « moyen », ils peuvent être gérés localement. Les catastrophes qui se distinguent par leur ampleur marquent l'histoire de l'archipel et deviennent souvent des références temporelles dans les récits oraux. Ainsi, le dernier cyclone souvent évoqué dans les discours est celui de 1987, nommé Uma

et classé en catégorie 4. Cette situation a conduit des organisations internationales (l'ONU, la Banque mondiale, de nombreuses organisations non gouvernementales, puis le gouvernement du Vanuatu lui-même) à considérer le pays comme l'un des plus vulnérables au monde¹⁸ et à mettre en place des politiques de « culture du risque ». Après le cyclone Pam, l'aide internationale a été vitale et très appréciée. Cependant, une approche critique est également nécessaire. Suivant plusieurs auteurs travaillant sur ce concept (Beck 2001 [1986]; Giddens 1991; Peretti-Watel 2005; etc.), Sandrine Revet et Julien Langumier (2013) résument les problématiques que le développement d'une « culture du risque » implique, imposant des normes établies par des experts internationaux, afin d'anticiper et de prévenir le risque. Sans elle, les populations « sont jugées démunies et vulnérables », mais sa mise en place présuppose une sorte d'« acculturation » et d'éducation au modèle imposé. Même si ces organismes s'efforcent de valoriser de plus en plus les savoirs locaux de gestion des catastrophes, les auteurs montrent que le « grand partage » persiste entre, d'un côté, les « victimes », les « sinistrés » ou les « riverains », et de l'autre les « gestionnaires », les « techniciens », les « donateurs »¹⁹ (Revet et Langumier 2013 : 11-12).

Suite à la répartition des aides reçues après le passage du cyclone Pam, plusieurs chercheurs ont souligné des relations conflictuelles ou des actions inappropriées par rapport aux réalités locales (Calandra 2017 : 294; Garcia 2017 : 127; Vachette *et al.* 2017 : 325). Les pratiques des agents internationaux de l'aide donnaient parfois aux habitants ni-Vanuatu un sentiment de dépossession vis-à-vis de l'ensemble du système de collaboration (Vachette *et al.* 2017 : 424-425) : dans un jeune pays comme le Vanuatu, le passé colonial est encore très présent dans les mémoires. De plus, depuis plusieurs années, les ventes de propriétés foncières aux étrangers sur les îles d'Efate et d'Espirito Santo, où se trouvent Port-Vila et Luganville, donnent lieu à des

18. Le Vanuatu est également considéré par plusieurs de ces mêmes organisations comme l'un des pays les plus pauvres du monde, selon les critères de développement occidentaux. Cette classification est souvent critiquée par les habitants du Vanuatu. Son élection au titre de pays le plus heureux du monde à deux reprises contredit d'ailleurs cela : en 2006, par une ONG londonienne ayant établi un « Happy Planet Index » (avec un indice mondial de bien-être humain et d'impact environnemental) et en 2010 par le guide Lonely Planet qui élit le Vanuatu « Happiest Country on Earth ».

19. Ce « grand partage » correspond également, comme nous l'avons évoqué dans l'introduction, à celui opéré dans les actions musicales humanitaires où les organisateurs et artistes viennent des pays riches et collectent des fonds pour aider les habitants-victimes des pays qualifiés de pauvres, souvent lointains.

tensions, éveillent un fort sentiment d'expropriation et font apparaître des politiques protectionnistes. La dépendance économique du pays par rapport à l'aide internationale, très présente en permanence, est parfois interprétée comme un frein à la « vraie » indépendance, comme en témoignait déjà en 2003 la chanson *Question* du groupe reggae local XX Squad, qui s'interrogeait : « *Are we totally independant now ?* » Dans ce contexte, la dépossession des moyens d'action durant la reconstruction après le cyclone a également pu faire craindre aux habitants, aux institutions locales et au gouvernement une perte d'autonomie dans leur propre pays²⁰.

Jean-Pierre Sam : L'aide internationale a joué un rôle important mais nous devons aussi réagir par nous-mêmes. Dans nos quartiers, dans nos îles, les gens n'ont pas attendu pour reconstruire. Kivhan était la réponse des artistes, en musique... dans la joie retrouvée. On voulait partager le peu que nous avons avec ceux qui en avaient le plus besoin. Dans VWVK, il y a la voix de tout un peuple qui appelle au soutien collectif. Kivhan c'est ce que NOUS (les ni-Vanuatu), nous pouvons apporter à notre pays.

Le VWVK a été l'une des nombreuses réponses locales au cyclone Pam (Calandra 2017 ; Garcia 2017). La chanteuse Alcina Charley, citant Benson Nakou (deux des principaux organisateurs du *Kivhan*), a ainsi affirmé :

« Nous dépendons tout le temps de l'extérieur, mais pourquoi nous, qui sommes sur place, même si nous avons été tous touchés par la crise, on ne pourrait pas donner nos cœurs, nous les *man ples* [littéralement « personnes du lieu », locaux] on donne la main aux *man ples*, c'était ça l'idée principale de *Kivhan*. [...] » (Entretien du 30 mai 2018)²¹

L'idée était donc que les ni-Vanuatu se mobilisent pour les ni-Vanuatu eux-mêmes. Ce fut une nouvelle vision de l'aide : utiliser les savoir-faire locaux – mais pas nécessairement « traditionnels » – et les réseaux existants de longue date afin d'apporter une aide nationale et solidaire.

20. Jean-Pierre Olivier de Sardan montre, dans son article sur « la famine » au Niger, que les actions d'une aide humanitaire d'urgence reposent sur les mêmes principes, voire se confondent avec l'aide au développement (Olivier de Sardan 2011).

21. Toutes les traductions des entretiens ainsi que des paroles des chansons en bislama cités dans ce chapitre ont été réalisées par Monika Stern.

Pour mieux comprendre cette action, analysons le clip et la chanson officielle du VWVK Festival²². Le clip démarre sur le refrain de la chanson composée pour l'occasion par la chanteuse Alcina Charley, sur des images de paysages ravagés dans des localités rurales et d'habitants ni-Vanuatu, essentiellement des musiciens, portant des t-shirts du festival *Kivhan*, distribuant des aides/vivres dans les villages et dans les rues de Port-Vila. Les organisateurs sont filmés sur le terrain, visitant les communautés affectées. On voit ensuite les musiciens lors de leurs performances durant le Kivhan Festival ou en studio, avec des micros, casques et pupitres; ce type d'images correspond tout à fait aux normes du genre de la chanson humanitaire (Velasco-Pufleau 2013), qui sont habituelles dans de nombreux clips internationaux réalisés pour les causes de bienfaisance, essentiellement dans les années 1980²³. Les musiciens se montrent solidaires, en groupe, s'échangeant des micros, chantant ensemble et collaborant. La parité est respectée, avec une place de choix réservée aux chanteuses: alors que le monde musical pop du Vanuatu est particulièrement masculin (Stern 2017), dominé par un reggae/hip-hop contestataire, ici, dans un contexte de reconstruction du pays, incluant aussi le monde des musiques chrétiennes, la place de la femme devient primordiale. Plusieurs générations sont représentées, des jeunes enfants jusqu'aux musiciens les plus âgés qui avaient commencé leurs carrières avant l'indépendance. Enfin, alors que les autres événements musicaux ont tendance à rassembler les musiciens par style musical, ceux présents dans le clip proviennent à la fois des mondes gospel, string band et pop. Les procédés d'appel à l'unité, au rassemblement et à la solidarité sont ainsi symbolisés par la diversité des styles musicaux, des générations et des sexes. Le refrain de la chanson, dont la voix principale est celle d'une très jeune chanteuse, Susanna, met l'accent sur la dimension familiale de la population et sur l'idée que tous les ni-Vanuatu forment une grande famille:

Refrain (2^e variante):

Kivhan long ol mama mo papa

Kivhan long ol brata mo ol sista

Kivhan long ol olfala

22. <https://www.youtube.com/watch?v=802ldCez8Cs> (consulté le 28 avril 2020).

23. Par exemple: *Do they know it's Christmas* (1984), *We are the World* (1985), *Pour toi Arménie* (1989), ou en France la chanson *Les restos du cœur* (1986); ce dernier exemple promeut l'aide adressée aux personnes défavorisées du même pays que les artistes français participant à la réalisation du clip, ici la distance entre chanteurs et « victimes » est socio-économique.

*We cyclone Pam i spolem laef blong olgeta
 Kivhan long ol pikinini olsem mi,
 Oli no gat kaekae, oli nomo go long skul,
 No gat wora blong drink no gat klos...
 Yumi we yumi gat ol samting kivhan long olgeta*

Donnons un coup de main aux mamans et papas
 Donnons un coup de main aux frères et sœurs
 Donnons un coup de main aux vieux
 Dont le cyclone Pam a détruit la vie
 Donnons un coup de main aux enfants comme moi,
 Ils n'ont pas à manger, ils ne vont plus à l'école,
 N'ont pas d'eau à boire, n'ont plus de vêtements
 Nous qui avons quelque chose, donnons-leur un coup de main

Cette idée d'une nation-famille est encore mieux mise en valeur dans le 2^e couplet :

*Yumi mas save se, yumi famili nomo,
 yumi wan people yumi brata mo sista.
 From mama Nation ia,
 yumi man Vanuatu
 we Papa God i blesem,
 mekem i kam wan peles.*

On doit savoir que nous sommes une famille,
 Nous sommes un peuple, nous sommes frères et sœurs.
 Parce que c'est la mère Nation,
 Nous sommes les gens du Vanuatu
 que Dieu a béni
 Et qu'il a uni

Cet extrait présente des similitudes fortes avec l'hymne national du Vanuatu (officialisé à l'indépendance) : « *Yumi brata evriwan* » (nous sommes tous frères), « *Yumi olsem wan nomo* » (nous ne sommes qu'un), « *God I helpem yumi evriwan, hemi papa blong yumi* » (Dieu nous aide tous, il est notre Père à tous). À travers ces idées, d'un côté, d'unité, de solidarité, de liens familiaux, et de l'autre, d'un Dieu protecteur et de l'importance de la

religion, nous retrouvons là certains des éléments clés de la construction du Vanuatu indépendant il y a quarante ans. L'utilisation de la langue nationale, le *bislama*, avec des injections rappées en anglais et en français (les deux autres langues officielles du pays) est un symbole fort de la nation. La courte intervention rappée de Jean-Pierre Sam reprend la devise nationale : « [...] Nous chanterons : “*Long God yumi stanap*” [« nous nous tenons devant Dieu »] [...] ».

L'idée de reconstruire le Vanuatu après le cyclone tel qu'il a été construit après la colonisation semble donc ici importante. Le premier couplet fait allusion à l'aide internationale puis appelle les locaux de la ville à se mobiliser pour aider leurs compatriotes des îles (en ville, on parle des « îles » quand on se réfère aux régions rurales) :

*Ol kantri raon long wol aotsaed
 Oli kivhan big wan,
 Wes wei lo yumi, yumi ol man ples
 Yumi long taon yumi mas helpem gud ol famili,
 We oli safa from damage we cyclone Pam
 Yumi mas kivhan
 Long ol famili long ol aelan blong yumi

Les autres pays autour du monde
 Nous ont beaucoup aidés
 Pourquoi pas nous, nous les locaux
 Nous en ville, nous devrions aider les familles,
 Qui souffrent des dégâts du cyclone Pam
 Nous devons aider
 Les familles dans nos îles

Deux ministres, Ralph Regenvanu et Joe Natuman (présentés parmi les donateurs), apparaissent également dans le clip. Le message principal est d'appeler tous les ni-Vanuatu à agir par et pour eux-mêmes et à s'aider mutuellement. Port-Vila a été particulièrement touché par le cyclone et a subi beaucoup de dégâts. Les musiciens, vivant pour la majorité dans la capitale, ont été parmi les victimes du cyclone ; certains ont tout perdu, d'autres n'ont presque pas été affectés, mais tous les habitants ont connu parmi leurs proches des personnes qui ont subi des dommages. Là réside la grande différence avec les actions humanitaires internationales où les

artistes et le public sont éloignés des victimes, comme nous l'avons vu en introduction. Ici, non seulement des artistes mais également des donateurs ont subi le cyclone, il n'y a pas de distanciation géographique. De même, matériellement, l'industrie musicale du Vanuatu n'est pas un domaine particulièrement lucratif, la plupart des artistes participant à l'action de VVVK n'ont pas plus de moyens financiers (en tout cas pas grâce à leurs activités musicales) que d'autres habitants de la ville. Pourtant, dans le clip, la chanson et les discours, les musiciens ne se présentent pas comme victimes. Au contraire, les urbains sont appelés à aider les ruraux, considérés comme plus touchés. L'appel, adressé donc principalement aux urbains pour venir en aide à leurs concitoyens des îles, montre que les premiers se voient comme privilégiés dans cette reconstruction. Une distinction artificielle est ainsi créée, à l'instar du partage habituel visible dans les chansons humanitaires et leurs vidéoclips, où les stars internationales (des pays riches) participent à la production d'une chanson pour aider les victimes (des pays pauvres) (Velasco-Pufleau 2013). Ceci constitue dans notre cas une contradiction, dans la mesure où les îles sont habituellement considérées par la population comme des endroits préservés et abondants, alors qu'en ville, les habitants, les médias et les politiciens parlent d'une certaine pauvreté. Par l'action menée par des musiciens locaux ayant également subi le cyclone, on sort de ce que Revet et Langumier ont appelé le « grand partage » (Revet et Langumier 2013) où les aidants ne sont habituellement pas parmi les victimes.

Les procédés pour la réalisation de ce clip sont empruntés aux normes internationales des chansons/clips de bienfaisance des années 1980-1990, ayant recours aux images de paysages dévastés et aux paroles émotionnelles avec pour objectif de susciter la compassion (voire la pitié), et de faire appel à une morale « universelle » (ici plutôt nationale, fortement influencée par la morale chrétienne) qualifiant la nation de famille. Le choix est clairement fait d'emprunter certains procédés aux actions humanitaires internationales « anciennes » (avant les années 2000) qui s'adaptent mieux aux réalités locales : images romantiques, morales et positives d'aide inconditionnelle de la part des artistes locaux. Les stratégies post-humanitaires décrites par Lilie Chouliaraki (2010, 2013), s'inscrivant dans une optique moins émotionnelle, plus individuelle, suivant les principes d'une économie néolibérale, sont ici laissées de côté, car elles ne correspondent pas aux réalités de la société locale où l'esprit de la vie communautaire, l'entraide et la solidarité sont des valeurs intégrées dans les discours des leaders politiques, coutumiers et religieux, et qui ont gagné en intensité pendant cette période post-crise.

La fabrication d'un festival de bienfaisance au travers des réseaux musiciens

Jean-Pierre Sam : Je peux vous confesser que moi, personnellement, je me suis mis à écrire et à composer une semaine après Pam et que beaucoup d'autres artistes l'ont fait. En tant qu'artiste, c'était l'occasion de montrer que la musique pouvait jouer un rôle dans cette reconstruction, qu'avec une guitare, quelques notes, on pouvait réunir des fonds, des dons. La musique, c'est ce qu'on sait faire de mieux et le mettre au profit de la communauté, c'était le nouveau but que nous nous étions fixé. C'est ainsi qu'est née l'association Vanuatu Wan Voes Kivhan.

Le festival Kivhan s'est mis en place en seulement trois semaines, du jamais-vu ici à Vila. Pour un festival de cette ampleur, l'organiser avant Pam nous aurait pris des mois pour réunir les fonds nécessaires, la logistique, la programmation.

Il faut dire que toutes les personnes directement concernées par ce grand *fundraising* musical avaient déjà beaucoup d'expérience avec le festival Fest'Napuan, les fêtes de la Musique et autres activités annuelles de même envergure. Mais tout s'est fait naturellement, de l'engagement de chacun à la mobilisation et à l'organisation du festival, je veux dire par là que notre société mélanésienne nous apprend déjà à vivre en communauté et de ce fait, travailler ensemble, c'est un instinct humain que l'on retrouve partout dans le monde, surtout après un grand désastre, mais que nous, nous pratiquons tous les jours.

Jean-Pierre Sam met en évidence l'importance des réseaux musiciens et de la vie communautaire au Vanuatu. En effet, la population de Port-Vila est constituée de nombreuses « communautés » insulaires, religieuses, résidentielles (selon le quartier habité), etc., qui se croisent et s'imbriquent. La préexistence des éléments qui rendent possible la pratique musicale est indispensable pour la reconstruction du monde de la musique (Le Menestrel et Henry 2010a : 184). Au début de ce chapitre, nous avons décrit la culture des festivals au Vanuatu et noté qu'ils pouvaient nettement se distinguer les uns des autres : les grands festivals urbains d'un côté, les festivals des arts « traditionnels » et les petits festivals villageois de l'autre. Dans ces conditions, définir un festival n'est pas évident. Pour Denis Laborde, « [...] la forme "festival" [...] ne saurait être définie une fois pour toutes : elle s'ajuste aux

situations, se “bricole” dans les interactions que nouent les personnes mobilisées autour de ce qu’elles-mêmes appellent “festival” » (Laborde 2014 : 128).

Voyons à présent comment s’est « bricolé » le *Kivhan*, en particulier au travers des différents réseaux existants. Comme nous l’avons évoqué, ses organisateurs étaient en effet impliqués depuis de nombreuses années dans l’organisation de manifestations musicales. Certains font toujours partie des comités d’autres festivals (dont le Fest’Napan), tout en étant engagés dans celui du VWVK. Ces réseaux préexistants ont permis de mener des actions rapides et efficaces, aboutissant à l’organisation du festival en seulement quelques semaines.

Benson Nakou est à l’origine du VWVK. Il est propriétaire d’un des rares studios en activité depuis plus de dix ans et considéré comme l’un des ingénieurs du son les plus expérimentés du pays (Hayward 2012 : 64). Nous lui avons demandé comment l’idée du festival de bienfaisance avait germé :

« Ça s’est passé durant le cyclone. Ma maison comporte une longue véranda où je stocke mon équipement. À l’intérieur de la maison, la fenêtre principale était face au vent. Dans le salon, nous avons passé la nuit à essayer d’évacuer l’eau, parce que les volets cycloniques se sont envolés, alors la pluie entrait par la fenêtre. C’était comme une cascade. Et moi, je pensais à mon équipement, parce que je pensais qu’il se trouvait à un endroit pas du tout sécurisé [...]. Cette nuit-là, je priais tout d’abord pour que toute la famille soit sauvée, mais aussi s’Il [Dieu] voit une utilité à mon équipement, alors qu’Il puisse également le sauver. La première chose que j’ai faite le matin après le cyclone, je suis allé voir [...]. Je n’y croyais pas ! La véranda était intacte, même pas la feuille d’un arbre s’y était glissée. J’ai ouvert mon studio et tout était sec. Je me suis dit que ma prière avait été exaucée. Alors je me suis assis et j’ai pensé : “ok Big Man, what a purpose of you saving my equipment, is there a purpose?²⁴” [...] Ok, actuellement tout le monde est déprimé, alors ce qu’on devrait faire pour aider tout le monde, c’est d’organiser un festival de musique : “chanter pour des gens”. Ça, c’est la première chose. Deuxième chose, c’est le business de l’industrie musicale [...]. Les musiciens, les producteurs de musique, tu sais, tous ceux dont les maisons ont été épargnées,

24. En anglais dans l’entretien, qui a été mené en bislama. En effet, comme l’a souligné Leslie Vandeputte-Tavo (2014 : 330), en milieu urbain, une « anglicisation » du bislama reflète une certaine « urbanité », « occidentalisation », « sophistication ».

mettons nos cœurs et nos mains ensemble pour aider les malchanceux. Parce que dans l'industrie musicale, ce sont eux qui contribuent aux aspects économiques. Parce que nous, en tant qu'industrie musicale, les producteurs et les musiciens, tous les jours à travers la radio, pour les nouvelles productions, on demande aux gens "come and buy, come and buy, but what have we given back to the society?" [...]. Ça a démarré comme ça [...]. C'est peut-être le seul événement qui suit ce concept de donner en retour: "give back to the society". » (Entretien du 30 mai 2018)

Benson Nakou a d'abord contacté le bassiste et leader du groupe Naio (le groupe le plus connu au Vanuatu depuis le début des années 2000) et la chanteuse Alcina Charley, musiciens de renom avec lesquels il avait l'habitude de travailler. Il a également contacté les propriétaires des deux grands magasins locaux avec lesquels, dit-il, il était alors en relation. Puis chacun a apporté sa pièce au puzzle en mobilisant ses propres réseaux. La plupart des organisateurs étaient déjà engagés depuis de nombreuses années dans des réseaux musiciens et des festivals urbains et avaient ainsi à leur disposition à la fois le capital social²⁵, le savoir-faire et l'expérience nécessaires. Un grand nombre d'entre eux font partie de l'élite urbaine ayant bénéficié d'une bonne éducation et occupant un emploi avec des revenus réguliers. Dans une petite capitale comme Port-Vila, comptant moins de 75 000 habitants²⁶, le gouvernement, les associations et les différents organismes sollicitent toujours ces mêmes réseaux de musiciens dans le cadre des événements qu'ils mettent en place; les organisateurs (musiciens) du projet VWVK ont ainsi pu naturellement et facilement mobiliser à leur tour ces organismes. Les moyens d'élaborer un tel événement sont donc entre les mains d'une certaine partie de la population urbaine, déjà engagée dans le monde de l'industrie musicale locale. Elle a su saisir cette situation de crise afin d'affirmer, à travers les stratégies du don (à l'instar des pratiques ancrées dans les pouvoirs politiques mélanésiens), son rôle moteur dans le monde de la musique et dans la société en général.

25. S'inspirant du concept de Bourdieu, il s'agit ici d'un savoir-faire détenu et des réseaux créés par ces personnes à travers, essentiellement, leurs réseaux musiciens, mais également par leurs liens familiaux et leur statut professionnel ou social détenu. Les divisions en « classes sociales » au sens plus exact sont encore assez fluctuantes au Vanuatu, même si nous pouvons commencer à parler d'une certaine classe moyenne locale émergente due aux inégalités de l'éducation scolaire et au travail rémunéré.

26. <https://www.populationdata.net/pays/vanuatu/> (consulté le 29 avril 2020).

La méthodologie de John Street permet d'analyser comment l'organisation, la légitimation et la *performing participation* ont permis au festival de se mettre en place (Street 2012 : 72-73). Comme énoncé précédemment, le point le plus crucial pour la mise en place du VWVK a été le rôle que ses organisateurs jouaient depuis de nombreuses années dans les mondes musicaux de la capitale. Ainsi, l'équipement a été prêté par Benson Nakou lui-même, et de nombreux artistes engagés étaient des personnes qu'il avait déjà produites. Les liens de plusieurs organisateurs avec d'autres événements musicaux ont fourni de nombreuses opportunités : la scène du Fest'Napuan a ainsi pu être mise à disposition, l'Alliance française a financé un groupe venu de Nouvelle-Calédonie (comme elle a l'habitude de le faire pour le Fest'Napuan), d'autres financeurs encore, dont les grandes compagnies privées et nationales, ont été nombreux à contribuer. Le Centre culturel du Vanuatu, sollicité par le biais du comité du Fest'Napuan, a aidé en faisant intervenir un groupe de musique *kastom*.

Alcina Charley et Jean-Pierre Sam, tous deux membres du comité du Fest'Napuan, ont mobilisé les réseaux et utilisé leurs procédés habituels : envoi de lettres officielles et contact avec les sponsors potentiels. Les membres du comité ont également utilisé leurs réseaux professionnels. Alcina Charley a sollicité l'Office national du tourisme, qui fait partie des sponsors officiels, Rebecca Olul de l'Unicef a pu faire jouer ses connaissances auprès des ONG et Sarah Doyle, qui travaille auprès de différents organismes locaux impliqués dans des projets pour la jeunesse, a enrôlé ses contacts.

La légitimation, quant à elle, est liée à la reconnaissance artistique des musiciens, à leur capacité de médiation (Street 2012 : 72) et à la personnalité de certains organisateurs qui ont déjà révélé dans d'autres secteurs (professionnel, religieux, associatif) leurs qualités de leaders. Le Vanuatu Broadcasting & Television Corporation (VBTC), la télévision nationale, a également été parmi les premiers organismes à répondre positivement à l'appel. Les studios de la VBTC ont été utilisés pour l'enregistrement de la chanson *Kivhan*, rassemblant tous les artistes et surtout transmettant l'appel du VWVK à travers la radio et la télévision. Le festival a été diffusé en direct. C'est par le biais du musicien Moses Cakau, journaliste à la VBTC et membre du comité organisateur du *Kivhan*, que le premier contact avec le média a

pu être établi. Les réseaux sociaux numériques²⁷, notamment Facebook, ont également été utilisés pour rallier le plus d'artistes possible.

Enfin, le rôle important qu'a joué le gouvernement par son soutien a fortement légitimé la manifestation. En effet, le ministre Ralph Regenvanu a été rallié à la cause par les réseaux du Fest'Napuan et Benson Nakou a su faire marcher ce que l'on appelle en Mélanésie le « *Wantok System*²⁸ ». Ses origines, l'île de Tanna, ont facilité ses relations avec le Premier ministre Joe Natuman et Jotham Napat, alors président du National Disaster Management Office (NDMO), tous deux originaires de la même île. Les médias nationaux (VBTC) et le ministère du Changement climatique étaient à ce moment tous deux sous la responsabilité du Premier ministre. Blake Napwatt (à l'époque vice-directeur du *Kivhan*), chanteur de gospel dans un groupe réputé au Vanuatu, travaillait lui aussi au ministère du Changement climatique. Contrairement aux festivals de musiques urbaines habituels, qui bénéficient d'un soutien nettement moins important de la part du gouvernement²⁹, le soutien a été bien plus considérable pour le *Kivhan*.

Enfin, pour ce qui est de la *performing participation*, Street nous met en garde contre l'effacement des aspects artistiques de la musique quand elle est politique. En effet, comme l'écrit Denis Laborde, contrairement à ce à quoi l'on pourrait s'attendre, la musique n'est pas toujours centrale : les organisateurs des festivals qu'il a observés « [...] mettent en avant, non pas la qualité artistique des musiciens invités mais le bonheur de la mobilisation collective » (Laborde 2014 : 120). Ce qui importe est « la fabrication de musique comme fabrication d'un moment festif qui, à son tour, permet de créer du lien social. Ici, le concert n'est qu'un mode d'action » (*ibid.* : 123). C'est peut-être là que se trouve l'essentiel : la création par la musique du lien social et du « vivre ensemble » pendant cette période difficile pour tous.

La capacité de la musique à générer du capital social dans le sens bourdieusien a été souvent soulignée par les chercheurs (Street 2012 : 71, 78 ; Le Menestrel et Henry 2010a : 189-190). À travers les réseaux des fondateurs et

27. Pour plus d'informations concernant l'utilisation du numérique dans la musique au Vanuatu, voir Stern (2014).

28. Selon Jourdan (1994 : 183) : « *Wantok*, de l'anglais *one talk*, est utilisé pour faire référence à quelqu'un qui partage la même langue maternelle que soi, et qui est donc originaire du même groupe ethnique. Aux Salomon, les deux vont de pair. C'est un concept qui n'est pertinent qu'en dehors du village et de la région d'origine, et qui prend sa pleine signification dans des milieux sociaux multilingues et multiethniques comme les villes, ou encore les plantations. »

29. Sauf celui à titre plus personnel de Ralph Regenvanu (voir la partie sur le Fest'Napuan de ce chapitre).

des participants, le succès du festival VWVK ne s'est pas seulement appuyé sur du capital social existant, mais en a également généré en attribuant un sens nouveau à la communauté des musiciens : celui de rassembler autour d'une cause commune les différents mondes de la musique de la capitale, en ralliant à leur cause le gouvernement.

Mais cela n'est pas propre à la capitale. Dans sa thèse, Maëlle Calandra (2017 : 360-361) oppose l'île de Tongoa à d'autres situations post-catastrophe où des sociétés « se délitent, au moins temporairement, après un événement de grande ampleur » ; le Vanuatu dans son ensemble aurait donc répondu à la catastrophe par le renforcement des liens sociaux.

Entre charité et industrie musicale

Jean-Pierre Sam : Étant croyants, nous avons été épargnés et pour remercier la Providence, nous nous devons de venir en aide ou de faire quelque chose pour notre pays, pour notre peuple. En dessous de cela, mais seulement après, il y a l'industrie musicale, qui existe seulement grâce à ces gens qui achètent nos CD, viennent à nos concerts, c'est eux qui font vivre cette industrie. On ne va pas se mentir, nous ne faisons pas des millions avec la musique, mais nous devons leur venir en aide, une fois de plus la question ne se posait pas, il fallait le faire, tout était à reconstruire, même l'industrie musicale déjà fragile en temps normal.

Nous avons évoqué plus haut la pratique des collectes de fonds – *fund-raising* – au Vanuatu. Ces collectes sont généralement efficaces : la plupart des participants se montrent généreux, même lorsqu'ils appartiennent eux-mêmes à des catégories sociales défavorisées. L'importance de la charité peut s'expliquer par la forte présence des religions chrétiennes dans l'archipel. Les premiers missionnaires (presbytériens, anglicans et catholiques) s'y sont installés au XIX^e siècle, avant que d'autres églises ne s'y établissent – adventistes du septième jour et nombreux groupes pentecôtistes. Le christianisme est considéré depuis la fin de la colonisation comme « *a foundation for the new nation-state* » (Eriksen 2009 : 71), il est présent dans l'hymne national et dans la devise nationale « *long God yumi stanap* » (Nous nous tenons devant Dieu). Les pères de l'indépendance ont eux-mêmes été, pour la majeure partie, à la fois des hommes d'Église et des politiciens, officialisant ainsi, au moment de la construction du pays, des valeurs chrétiennes déjà bien ancrées depuis de

nombreuses années dans la société, aux côtés des principes culturels locaux. Selon le recensement national de 2009 (Vanuatu National Statistics Office 2009 : 34), plus de 82 % de la population du pays serait chrétienne et sa morale est palpable dans la société, urbaine comme rurale. Il est très rare d'entendre un ni-Vanuatu tenir un discours critique envers la religion.

Ainsi, lors du passage du cyclone Pam, différentes explications ont été avancées par les habitants pour justifier la catastrophe, dont l'une était liée à la religion : le cyclone aurait été un avertissement divin afin de « remoraliser » la société (Calandra 2017). La dimension religieuse se retrouve dans le récit de Benson Nakou, à l'origine même de son initiative : Dieu a exaucé ses prières, il a épargné ses proches et son matériel. Il s'agit pour lui d'un signe qu'il faut honorer en aidant, à son tour, les autres. Cette explication qu'il raconte largement le légitime dans une société où la religion tient une place de choix. En outre, le lien entre la nation vanuataise et Dieu est souligné à plusieurs reprises dans les paroles de la chanson officielle analysée plus haut, dans laquelle il est explicitement fait allusion à Dieu, mais plus encore aux valeurs chrétiennes : la famille, la pratique religieuse, l'entraide qui doit dépasser les différences.

Pendant, bien que la pratique de la charité soit ancrée au Vanuatu, le clip et la chanson officiels mettent en œuvre de nombreux procédés pour créer de l'émotion et inciter au don. Les organisateurs avaient clairement pour but la « fabrication » d'une musique pour attendrir les gens, comme c'est souvent le cas pour les chansons humanitaires, en suscitant l'émotion, la compassion et l'empathie. Cela passe par le recours aux images les plus désolantes des habitations détruites, et par l'intervention d'enfants dans le clip, personnifiant les enfants victimes du cyclone, délivrant ce message : « Donnons un coup de main aux enfants comme moi. Ils n'ont pas à manger, ils ne vont plus à l'école, n'ont pas d'eau à boire, n'ont plus de vêtements. » Enfin, au niveau musical, le refrain, basé sur quatre notes conjointes descendantes, est facile à mémoriser. Par ailleurs, il s'agit là d'un mouvement mélodique souvent utilisé dans les chansons de bienfaisance.

Le clip imite les grandes productions de bienfaisance mondiales : artistes avec micros, casques, paroles écrites sur les feuilles de papier ; on y voit Benson, devant sa table de mixage, qui passe rapidement à l'image, et Alcina qui dirige. L'émotion, la solidarité et la générosité sont mises en valeur.

Le caractère chrétien de la république du Vanuatu s'est fortement affirmé dans la crise. Durant le festival, une tente a été prévue pour les dons matériels et plusieurs boîtes de collecte d'argent ont circulé. Les organisateurs ont parlé

d'une collecte en espèces de 400 000 VUV (3 000 €) durant la manifestation, et les dons matériels (linge, ustensiles de cuisine, tentes ou bâches, filtres à eau, seaux d'eau, bidons, trousse de secours, etc.) ont été estimés à plus de 300 000 VUV (2 000 €) – le salaire minimum officiel étant de 30 000 VUV (200 €) par mois.

Dans un contexte plus global, là où l'industrie musicale est plus solide, les concerts de charité et leur objectif d'attendrissement sont souvent critiqués, car considérés comme une plateforme de publicité. Yasmine Carlet et Jean-Marie Seca (2005) opposent le caractère « sirupeux », « la sentimentalité "sucrée" » ainsi que le recours aux artistes commerciaux du *mainstream* aux manifestations plus contestataires, comme celles du rock. Au Vanuatu, depuis une vingtaine d'années, c'est le reggae qui occupe cette fonction contestataire, les jeunes les plus défavorisés s'en saisissant pour faire passer des messages politiques et s'engager dans l'activisme (Stern 2017). Leurs lieux de performance et de reconnaissance sont essentiellement des festivals : fête de la Musique et Fest'Napuan. Pour Benson, le VWVK est cependant moins commercial, car moins propice aux publicités des sponsors. Selon lui, le but principal de *Kivhan* était de chanter pour « *soften your heart to give, that's a purpose, it's to help you* ». Ainsi, la plupart des chansons de cet événement avaient pour but d'attendrir et de déstresser les gens. Les groupes de reggae les plus célèbres du pays comme Naio ou Stan & the Earthforce et d'autres musiciens de reggae y ont trouvé leur place. D'une manière générale, la programmation était plus diversifiée que dans d'autres festivals (nationaux), faisant intervenir des réseaux multiples comme les string bands, le gospel, la pop, le reggae, le hip-hop, et même quelques danses « traditionnelles » (*kastom*). Le Kivhan Festival a ainsi rassemblé une communauté de musiciens au-delà des frontières habituelles définies par différents styles musicaux. Pour Benson, très actif dans le développement du secteur de l'industrie musicale au Vanuatu, il s'agissait, à travers le festival, de rappeler que le monde de la musique était là, de valoriser l'image des musiciens, de montrer qu'ils pouvaient aussi aider matériellement, contrairement à la situation habituelle où ils sollicitent leurs fans pour l'achat de leurs CD :

« Moi, je vis de leur argent, alors, s'il n'y a plus d'industrie, moi, je suis mort. Je n'ai pas de racines, mes racines sont dans ma société, alors si la communauté et la société ne peuvent plus survivre, alors tout doucement ça va me toucher [...]. J'aimerais maintenir cette image où les musiciens

du Vanuatu et l'industrie musicale sont là, non seulement pour solliciter des dons, mais qu'on puisse aussi donner à notre tour, pas seulement les chansons que tu dois acheter mais aussi qu'on puisse donner quelque chose gratuitement [...].» (Entretien du 30 mai 2018)

En effet, l'un des problèmes majeurs évoqués par les représentants de l'industrie musicale est le fait que les gens copient et font circuler la musique sans se préoccuper des revenus des musiciens (voir Stern 2014). Ces dernières années, le comité du Fest'Napuan a fait face à des polémiques autour de la question de la gratuité du festival (volontariat des musiciens et gratuité du festival pour le public), et la question de la rémunération des musiciens demeure d'actualité en raison notamment de l'introduction de la loi sur les droits d'auteur, perçue par les acteurs du monde musical (musiciens les plus confirmés, associations et ONG, producteurs/ingénieurs du son, organisateurs des festivals, etc.) comme un soutien à l'industrie musicale. Dans le contexte post-catastrophe, la dimension de la gratuité et du don de la musique, présente depuis plus de vingt ans à travers la fête de la Musique et le Fest'Napuan, reprend de la valeur. Benson souligne néanmoins que l'argent de ses consommateurs est son seul moyen de survie. Cette affirmation est révélatrice de deux éléments importants : d'une part, c'est l'une des premières déclarations, dans nos entretiens, dans lesquelles un ni-Vanuatu ne fait plus allusion à sa terre et à ses ressources comme moyen de rester indépendant du système monétaire³⁰ ; d'autre part et en même temps, même si cela ne concerne pour le moment qu'un petit nombre de personnes, nous constatons que certains subsistent entièrement grâce à l'industrie musicale au Vanuatu. Pour Benson, la diffusion gratuite occasionnelle de la musique, soutenue par la générosité des spectateurs, contribuerait à donner au monde musical une image positive, généreuse et rémunératrice ; cela légitimerait les revendications de cette industrie et l'assurerait du soutien et de la compré-

30. En réfutant l'idée de la pauvreté du Vanuatu, de nombreux témoignages évoquent une présumée abondance du pays par le fait notamment que chaque habitant aurait une terre qu'il hérite de génération en génération de ses ancêtres, et qu'il peut toujours exploiter, restant relativement indépendant du système monétaire officiel. C'est un discours récurrent dans plusieurs de mes entretiens (Stern 2017 : 120), mais qui est, depuis quelques années, remis en question par quelques jeunes des deuxième et troisième générations nés en ville (Kraemer 2013). Benson confirme ici explicitement ce « nouveau » phénomène selon lequel avoir une terre n'est pas finalement si évident pour tous les habitants de la capitale.

hension du public. La catastrophe a ainsi enclenché la possibilité de greffer au monde de l'industrie musicale locale un aspect de la générosité chrétienne.

Conclusion

Jean-Pierre Sam : Le Kivhan Festival est actuellement le seul festival musical dans la région qui a pour but de récolter des fonds pour subventionner des projets communautaires. Il continue toujours sa campagne pour venir en aide aux communautés dans chaque province du Vanuatu. Avec les fonds récoltés, nous avons reconstruit à neuf un dispensaire, nous mettons en place un réseau de distribution d'eau, participons à des actions de collecte de fonds pour d'autres catastrophes (éruption du volcan de l'île d'Ambae), etc. Au-delà des montagnes, au-delà des mers... du nord au sud de l'archipel... la voix du Vanuatu Wan Voes Kivhan y est parvenue. Elle a redonné la joie, l'espoir et la force de se relever et de croire en soi, en notre capacité de faire face aux épreuves, aux désastres, l'espoir qu'une main sera toujours tendue vers ceux qui auront besoin.

Yoann Moreau s'oppose à la vision purement catastrophiste du désastre : il insiste sur les dimensions du plaisir et de la ressource (Moreau 2014). Une situation de crise peut en effet faire émerger des situations de créativité (*ibid.* : 302). À la Nouvelle-Orléans par exemple, après la tempête Katrina, certains chercheurs ont observé un boom extraordinaire de la créativité, de l'inspiration et de la productivité musicales (Le Menestrel et Henry 2010b ; McLeese 2008 ; Raeburn 2007). À Port-Vila, la mobilisation pour créer un festival de bienfaisance a également donné un nouveau souffle aux mondes musicaux de la ville :

Jean-Pierre Sam : Les activités ont repris depuis le cyclone et c'est une explosion positive que nous vivons actuellement. Parmi ces changements, je pourrais citer la coopération des artistes, des producteurs... Cette unité a permis de réaliser des festivals comme VWVK, DJ Festival... mais aussi l'émergence de jeunes artistes, l'apparition de multiples *home studios* dans la capitale, la remise en place de la Music Federation, la création de festivals de tous genres : culinaires, culturels, etc. Après le cyclone, tous, nous sommes ressortis plus forts que jamais. Peut-être que nous avons eu besoin de fêter la vie, de montrer que nous avons survécu.

Pam nous a aussi ouvert les yeux sur les catastrophes naturelles et sur comment se relever après.

Suivant l'idée de Laborde (2014), nous pouvons affirmer qu'un festival ne se définit pas une fois pour toutes, même à l'intérieur d'une culture donnée. Il se « bricole » à chaque fois en fonction des interactions entre des personnes engagées, des situations, des infrastructures disponibles, etc. Même si les organisateurs et participants du *Kivhan* font partie des mêmes réseaux que ceux impliqués dans d'autres festivals de la capitale, non seulement l'objectif de collecte de dons, mais également la situation d'après-catastrophe, les liens qui ont pu être noués, le contexte particulier... ont fait de ce festival une manifestation unique. S'il répond aux modèles de charité internationaux et reprend certaines procédures d'action habituelles des ONG, il a été lancé et conduit par les habitants ni-Vanuatu, eux-mêmes victimes du cyclone. Par son côté émouvant, chrétien et national, il a incarné une symbolique du renouveau national et institué une nouvelle forme de festival inexistante jusqu'à présent au Vanuatu : celle du festival de bienfaisance. Si les sommes récoltées peuvent sembler dérisoires au lecteur occidental, elles ne sont pas insignifiantes à l'échelle locale ; aussi, l'impact de la manifestation a été reconnu par les institutions (médias, ONG et le gouvernement). Par ailleurs, le succès du festival se constate dans sa pérennité : depuis 2015, il multiplie ses actions de bienfaisance partout dans l'archipel.

Cet exemple d'une action musicale humanitaire endogène permet de porter un autre regard sur les concerts/chansons de bienfaisance. La plupart des analyses concentrent leurs critiques sur la dimension d'éloignement géographique, politique et économique entre les organisateurs/donateurs d'une part et les victimes d'autre part. Le VWVK, organisé par des personnes de la société concernée par la crise parmi lesquelles des victimes du cyclone, nous oblige à avoir une autre approche. Il ne s'agit pas ici d'une dépolitisation du problème, d'une récupération par quelques célébrités ou de procédés néolibéraux d'une industrie musicale et humanitaire capitaliste, mais de la capacité d'action des acteurs locaux face à la catastrophe et en réaction au déploiement de l'aide extérieure qui confine souvent la population dans une position passive ou du moins secondaire. Si, comme nous le rappellent Revet et Langumier (2013), des actions humanitaires s'efforcent d'inclure les savoirs locaux dans la gestion des catastrophes, ces valorisations s'orientent

plutôt actuellement vers les savoirs dits « traditionnels »³¹. C'est sur ceux-ci que les expertises, qui restent d'ailleurs extérieures, se concentrent, et le « grand partage » persiste ainsi à travers les décisions sur ce qui est « bon » ou non à exploiter. Ici, le cyclone a fait émerger un nouveau moyen pour les musiciens ni-Vanuatu de participer à la vie sociale, culturelle et nationale. Cette participation ne s'appuie pas sur la mobilisation et la mise en scène des « savoirs traditionnels », comme certaines organisations internationales pourraient s'y attendre, ou comme ce fut le cas lors de l'indépendance, mais permet aux musiciens de mettre à profit leurs savoirs locaux urbains, avec comme objectif d'aider le pays à se relever.

Ce n'est qu'en laissant le libre arbitre aux initiatives locales que les populations concernées pourront gérer les crises de l'intérieur. Les musiciens du VWVK empruntent et s'approprient des outils de l'humanitaire international, mis en place la plupart du temps par des organisateurs lointains des pays « riches », pour les utiliser à leur manière. Ils se saisissent des procédés des années 1980-2000, aujourd'hui moins utilisés dans le genre humanitaire, afin de créer leur propre forme musicale de bienfaisance. Dans cet espace musical laissé vacant par le gouvernement et par de nombreuses actions humanitaires développées dans le pays, les musiciens ont gardé, à travers nombre de festivals où ils sont fortement engagés depuis des années, une certaine autonomie. Cette appropriation du genre musical humanitaire est un acte politique en ce qu'il est clairement explicité comme une prise en main du problème par les acteurs face aux aides extérieures, marquant ainsi en quelque sorte leur autodétermination. C'est également une action démocratique car, même si elle a été lancée par quelques personnages clés du milieu de la musique de la capitale, elle n'est pas centrée sur quelques stars : tous les musiciens (ou du moins ceux qui font partie du milieu des musiciens de la capitale) ont pu y participer, peu importe leur style musical, qu'ils aient eu ou non du succès médiatique ou réalisé un album. Enfin, si cette action n'est pas dénuée d'intérêt pour l'avenir du secteur de l'industrie musicale locale, par ailleurs fragile, l'objectif immédiat des organisateurs a été le don et l'apaisement de la population par la musique. Le procédé de promotion, sans être absent, n'est donc pas non plus déguisé, puisqu'il fait partie du discours des organisateurs : le VWVK met en avant l'image des musiciens de tous styles comme étant représentative de l'industrie musicale. Ce festival

31. Par exemple, pour la valorisation de l'architecture « traditionnelle » comme réponse au cyclone, voir Christie (2017).

leur permet d'agir en générant des revenus matériels pour le bien de la société et en espérant un retour le moment venu. Les organisateurs, donateurs et bénéficiaires n'ont pas forcément des rôles fixes et sont loin du rôle passif qu'attribuent nombre d'autres manifestations de ce type à la fois au public et aux bénéficiaires. Ici, tous sont à la fois victimes et aidants, donateurs et bénéficiaires, participants et public; nous pouvons donc considérer cette action comme une « expression agissante » dans la mesure où tout le monde y trouve une place active à un moment ou un autre.

Bibliographie

- BECK Ulrich, 2001 [1986].** *La Société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*, Paris, Flammarion (Champs).
- BOLTANSKI Luc, 1993.** *La Souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Métailié (Leçons de choses).
- BOLTON Lissant, 2002 [1999 pour la version en anglais].** «La radio et la redéfinition de la *kastom* au Vanuatu», in Christine Hamelin et Éric Wittersheim (dir.), *La Tradition et l'État*, Paris, L'Harmattan : 161-184 (Cahiers du Pacifique sud).
- , **2003.** *Unfolding the Moon. Enacting Women's Kastom in Vanuatu*, Honolulu, University of Hawai'i Press.
- CALANDRA Maëlle, 2017.** *Jardins de terre, jardins de mer à Tongoa (Vanuatu). Une anthropologie de la nature domestique dans un milieu affecté par la catastrophe*, thèse de doctorat en anthropologie, Paris, EHESS, sous la direction de Philippe Descola et Pierre Lemonnier, vol. 1, 565 pages.
- CARLET Yasmine et SECA Jean-Marie, 2005.** «Vingt ans de Live Aid : comment le *charity rock* a-t-il transformé l'engagement politique en musique populaire ? », *Cahiers de psychologie politique*, vol. 7, en ligne : <<http://odel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1164>> [dernière consultation avril 2020].
- CHOULIARAKI Lilie, 2010.** «Post-humanitarianism: Humanitarian communication beyond a politics of pity», *International Journal of Cultural Studies*, vol. 13, n° 2 : 107-126.
- , **2013.** *The Ironic Spectator. Solidarity in the Age of Post-Humanitarianism*, Cambridge, Polity Press.
- CHRISTIE Wendy, 2017.** *Safeguarding Indigenous Architecture in Vanuatu*, Paris, UNESCO Office Apia, en ligne : <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000248144>> [dernière consultation avril 2020].
- DE PRACONTAL Michel, 2015.** «Marc Tabani : "C'est un tsunami économique qui ravage Vanuatu"», *Mediapart*, 17 mars 2015, en ligne : <<https://www.mediapart.fr/journal/international/170315/marc-tabani-cest-un-tsunami-economique-qui-ravage-vanuatu>> [dernière consultation avril 2020].
- ERIKSEN Annelin, 2009.** «Healing the Nation: In search of unity through the Holy Spirit in Vanuatu», *Social Analysis*, vol. 53, n° 1 : 67-81.
- GARCIA Manon, 2017.** *Dans le sillage du cyclone Pam. Quand la catastrophe fait quotidien au Vanuatu*, mémoire de master 2, Paris, EHESS, sous la direction d'Éric Wittersheim, 173 pages.
- GIDDENS Anthony, 1991.** *Modernity and Self-Identity*, Stanford, Stanford University Press.
- GOVERNMENT OF VANUATU, 2015.** *Humanitarian Action Plan, Tropical Cyclone Pam*, en ligne : <<https://reliefweb.int/report/vanuatu/humanitarian-action-plan-tropical-cyclone-pam-1-may-2015>> [dernière consultation avril 2020].

- HAYWARD Philip, 2012.** « A place in the World: Globalization, music, and cultural identity in contemporary Vanuatu », in Bob W. White (dir.), *Music and Globalization. Critical Encounters*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press: 52-74.
- HAZELGROVE-PLANEL Lucie, 2015.** « Cyclone Pam from the field: Adapting to climate change? », *Anthropology Today*, vol. 31, n° 6: 20-21.
- HOWARD Michael C., 1983.** « Vanuatu: The myth of Melanesian Socialism », *Labour, Capital & Society*, vol. 16, n° 2: 176-203.
- JOLLY Margaret, 1992.** « Specters of inauthenticity », *The Contemporary Pacific*, vol. 4, n° 1: 49-72.
- JOLLY Margaret et THOMAS Nicholas (dir.), 1992.** *The Politics of Tradition in Pacific*, n° spécial de la revue *Oceania*, vol. 62, n° 4.
- JOURDAN Christine, 1994.** « Créolisation, urbanisation et identité aux îles Salomon », *Journal de la Société des océanistes*, vol. 2, n° 99: 177-186.
- KEESING Roger M. et TONKINSON Robert (dir.), 1982.** *Reinventing Traditional Culture: The Politics of Kastom in Island Melanesia*, n° spécial de la revue *Mankind*, vol. 13, n° 4.
- KRAEMER Daniela, 2013.** *Planting Roots, Making Place: An Ethnography of Young Men in Port Vila, Vanuatu*, thèse de doctorat, Londres, Department of Anthropology of the London School of Economics and Political Science.
- LABORDE Denis, 2014.** « Méthodologie de l'enquête et ontologies musicales. Enquête sur deux festivals de musiques du monde (Berlin, Aubervilliers) », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 27: 117-132.
- LEACH James et STERN Monika, 2020.** « The value of music in Melanesia: Creation, circulation, and transmission under changing economic and intellectual property conditions », in Anna Morcom et Timothy D. Taylor, *The Oxford Handbook of Economic Ethnomusicology*, Oxford, Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190859633.013.33>.
- LE MENESTREL Sara et HENRY Jacques, 2010a.** « "Sing Us Back Home": Music, place, and the production of locality in post-Katrina New Orleans », *Popular Music and Society*, vol. 33, n° 2: 179-202.
- , **2010b.** « Figure du survivor: gestion de la catastrophe et mémoire en Louisiane après les ouragans Katrina et Rita », *Ethnologie française*, vol. 3, n° 40: 495-508.
- McLEESE Don, 2008.** « Seeds scattered by Katrina: The dynamic of disaster and inspiration », *Popular Music and Society*, vol. 31, n° 2: 213-220.
- MOREAU Yoann, 2014.** « Anthropological approach of vulnerability and major hazards », in André Monaco et Patrick Prouzet, *Vulnerability of Coastal Ecosystems and Adaptation*, Londres/Hoboken, Wiley/Iste: 263-306.
- OLIVIER DE SARDAN Jean-Pierre, 2011.** « Aide humanitaire ou aide au développement ? La "famine" de 2005 au Niger », *Ethnologie française*, vol. 3, n° 41: 415-429. <https://doi.org/10.3917/ethn.113.0415>.
- PERETTI-WATEL Patrick, 2005.** « La culture du risque, ses marqueurs sociaux et ses paradoxes. Une exploration empirique », *Revue économique*, vol. 2, n° 56: 371-392. <https://doi.org/10.3917/reco.562.0371>.
- RAEBURN Bruce Boyd, 2007.** « "They're Tryin' to Wash Us Away": New Orleans musicians surviving Katrina », *The Journal of American History*, n° 94: 812-819, en ligne: <<http://archive.oah.org/special-issues/katrina/Raeburn.html>> [dernière consultation avril 2020].
- REVEY Sandrine et LANGUMIER Julien, 2013.** « Introduction », in Sandrine Revey et Julien Langumier (dir.), *Le gouvernement des catastrophes*, Paris, Karthala: 9-30 (Recherches internationales).
- SAHLINS Marshall, 1993.** « Goodbye to Tristes Tropes: Ethnography in the context of modern world History », *The Journal of Modern History*, vol. 65, n° 1: 1-25.
- STERN Monika, 2014.** « "Mi wantem musik blong mi hemi blong ewriwan" ["I want my music to be for everyone"] : Digital developments, copyright and music circulation in Port

Vila, Vanuatu», *First Monday*, vol. 19, n° 10, en ligne : <<https://journals.uic.edu/ojs/index.php/fm/article/view/5551/4130>> [dernière consultation avril 2020].

—, **2017**. «Le *reggae*, remède contre la marginalisation ? Construction de la jeunesse urbaine à travers la musique (Port Vila)», *Journal de la Société des océanistes*, vol. 1-2, n° 144-145 : 117-130. <https://doi.org/10.4000/jso.7803>.

STREET John, 2012. *Music and Politics*, Cambridge, Polity Press.

TABANI Marc K., 2000. «Walter Lini, la coutume de Vanuatu et le socialisme mélanésien», *Journal de la Société des océanistes*, vol. 2, n° 111 : 173-194. <https://doi.org/10.3406/jso.2000.2133>.

VACHETTE Astrid, KING David et COTTRELL Alison, 2017. «Bonding, bridging and linking social networks: A qualitative study of the emergency management of cyclone Pam, Vanuatu», *Asia Pacific Viewpoint*, vol. 58, n° 3 : 315-330. <https://doi.org/10.1111/apv.12150>.

VANDEPUTTE-TAVO Leslie, 2014. *D'une fonction véhiculaire à une fonction identitaire : trajectoire du bislama au Vanuatu (Mélanésie)*, thèse de doctorat en anthropologie, Paris, EHESS, sous la direction d'Alban Bensa et Marie Salaün, 514 pages.

VANUATU NATIONAL STATISTICS OFFICE, 2009. *National Population and Housing Census. Basic Tables Report*, vol. 1, en ligne : <<https://vnso.gov.vu/index.php/component/advlisting/?view=download&fileld=1996>> [dernière consultation mai 2020].

VELASCO-PUFLEAU Luis, 2013. «Chansons humanitaires, dépolitisation des conflits et moralisation des relations internationales à la fin de la guerre froide», *Relations internationales*, vol. 4, n° 156 : 109-123. <https://doi.org/10.3917/ri.156.0109>.

WITTERSHEIM Éric, 1999. «Les chemins de l'authenticité. Les anthropologues et la renaissance mélanésienne», *L'Homme*, 151 : 181-205. <https://doi.org/10.3406/hom.1999.453625>.

—, **2006a**. *Après l'Indépendance. Le Vanuatu, une démocratie dans le Pacifique*, La Courneuve, Aux lieux d'être.

—, **2006b**. *Des sociétés dans l'État. Anthropologie et situations postcoloniales en Mélanésie*, La Courneuve, Aux lieux d'être.

—, **2015**. «C'est le Vanuatu qui doit nous aider», *Le Monde.fr*, 18 mars 2015, en ligne : <https://www.lemonde.fr/idees/article/2015/03/18/c-est-le-vanuatu-qui-doit-nous-aider_4596060_3232.html> [dernière consultation avril 2020].

