



HAL
open science

Musik mas go het [la musique doit continuer]. La tradition numérique dans l'écosystème des pratiques musicales mélanésiennes

Denis Crowdy, Monika Stern

► To cite this version:

Denis Crowdy, Monika Stern. Musik mas go het [la musique doit continuer]. La tradition numérique dans l'écosystème des pratiques musicales mélanésiennes. Cahiers d'ethnomusicologie, 2022, 35, pp.151-168. hal-03916004

HAL Id: hal-03916004

<https://hal.science/hal-03916004v1>

Submitted on 30 Dec 2022

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.

Musik mas go het [la musique doit continuer]

La tradition numérique dans l'écosystème des pratiques musicales mélanésiennes

DENIS CROWDY et MONIKA STERN¹

En 2017, je² voyageais assis dans la benne d'un camion qui servait de transport aux villageois allant de Port Moresby à Irupara, un village situé à environ 120 km au sud-est de la capitale. Une *playlist* passait sur un lecteur MP3 de la cabine, connecté à une énorme enceinte placée à l'arrière. Parmi les morceaux, je reconnus la nouvelle version d'une vieille chanson que j'avais écoutée de nombreuses années auparavant. Elle était en langue hula (langue d'Irupara) et, d'après mes souvenirs, l'original avait été composé par quelqu'un du village. En arrivant à Irupara, je me suis renseigné sur cette version récente et sur l'endroit où je pourrais l'obtenir. Autrefois, la chanson faisait partie d'un album vendu sur cassette, dont il aurait été facile de se procurer une copie une fois de retour à Port-Moresby. Cette reprise en revanche n'avait pas été commercialisée. Le seul moyen de l'obtenir était de trouver quelqu'un qui en aurait une copie dans son téléphone et de lui demander de la partager, soit par Bluetooth, soit en utilisant une application locale de partage telle que ShareIt. Malheureusement, personne de mon entourage ne l'avait, et il me semblait déplacé de me promener dans le village en demandant une copie à des gens que je ne connaissais pas ou peu. Je n'ai finalement pas réussi à obtenir une copie de cette version, qui a simplement été produite sur l'ordinateur portable de quelqu'un (probablement à Port-Moresby) et mise en circulation grâce au partage informel. D'après les discussions que j'ai

¹ Nous remercions ici Emmanuelle Olivier qui coordonne ce numéro, ainsi que des relecteurs anonymes, pour leurs suggestions et commentaires précieux tout au long de ce travail. Nous sommes également très reconnaissants envers nos amis et interlocuteurs sur le terrain, en

Papouasie Nouvelle Guinée et au Vanuatu, pour leurs patience et confiance lors de nos enquêtes durant toutes ces longues années.

² Cette anecdote est rapportée ici par Denis Crowdy.

eues avec les musiciens, le personnel des radios locales et les auditeurs, c'est le moyen le plus répandu de circulation de la musique aujourd'hui.

Les industries des musiques enregistrées en Mélanésie sont apparues dans les années 1980 et reposaient initialement sur un modèle analogique, centralisé et urbain. La production était alors dans les mains de quelques studios d'enregistrement, et la distribution se faisait sous forme de cassettes vendues dans les magasins des centres-villes ou lors des lancements d'albums. Avec l'avènement du numérique, la reproduction de la musique est passée directement au format des fichiers dématérialisés, sans transition par le CD qui n'a jamais été un support courant de consommation. Une profusion de petits *home studios* se sont créés et la diffusion par téléphone mobile s'est imposée. L'histoire de la musique enregistrée en Mélanésie date ainsi de plus d'une quarantaine d'années et fait aujourd'hui partie intégrante des activités culturelles locales. En parallèle des diffusions commerciales, ces mêmes produits enregistrés ont, dès le début, circulé librement entre les individus sous la forme de copies de cassettes, et aujourd'hui sous celle de fichiers MP3. Ces pratiques de circulation se sont ainsi ancrées dans les usages quotidiens, sans que la plupart des personnes n'aient conscience de leur relative illégalité³.

À partir du début des années 2000, le marché des télécommunications s'ouvre à la concurrence internationale et connaît un développement sans précédent dans les îles du Pacifique. Le nombre d'abonnés à la téléphonie mobile double entre 2009 et 2014 : une croissance que plusieurs chercheurs ont qualifié de « révolutionnaire » (Cave 2012, Foster et Host 2018, Hobbis 2019). En 2019, 38% de la population du Pacifique sont abonnés à la téléphonie mobile : 30% en Papouasie-Nouvelle-Guinée et 57% au Vanuatu (GSMA 2019). Cependant, l'utilisation d'internet est nettement moins répandue. Au Vanuatu, seulement 26,2% de la population y a accès, selon le recensement national de 2020 qui prend pourtant en compte un très large échantillon de possibilités d'accès : connexions à domicile, dans les cybercafés, les hotspots, chez des amis ou en famille, ainsi qu'à travers des données mobiles et autres (VNSO 2020).

En Papouasie-Nouvelle-Guinée, le moyen le plus répandu pour accéder à internet est la connexion mobile. En 2019, pour une population d'environ 8 millions de personnes, on compte 2,8 millions de téléphones mobiles en service, dont près de 600 000 sont des smartphones, et 999 396 abonnés à l'internet mobile (Highet et al. 2019). Ainsi, seule une petite partie des populations accède

³ En Papouasie-Nouvelle-Guinée, la loi sur les droits d'auteurs, le Copyright Act, a été votée en 1978, mais elle n'est toujours pas appliquée. Le Copyright Act au Vanuatu, bien que rédigé en 2000, a été publié seulement en 2011, en prévision de l'adhésion du Vanuatu à l'OMC (Organisation Mondiale du Commerce) en 2012, et à la

Convention de Berne, signée également en 2012 (Forsyth 2013 : 165). Le VIPO (Vanuatu Intellectual Property Office) a également été créé en 2012. Dans les deux pays, aucun organisme de dépôt des œuvres n'est en fonction à ce jour, rendant l'application des lois impossible.



Fig. 1. Des enfants du village Irupara, dans la Province centrale de la Papouasie Nouvelle Guinée, regardent des films sur un téléphone portable, photo Denis Crowdy, 2018.



Fig. 2. Des jeunes filles de l'île de Mota-Lava au Vanuatu écoutent de la musique par une enceinte connectée, photo Monika Stern, 2019.

à la connexion internet, et moins encore à une connexion suffisamment puissante pour pouvoir pratiquer le *streaming*. Alors que le rapport de la IFPI (*International Federation of the Phonographic Industry*, 2021) est centré sur le *streaming*, force est de constater qu'environ un tiers de la population mondiale n'a pas accès à internet, ou en tout cas pas à une vitesse de connexion suffisante pour pouvoir se connecter en continu (ITU, 2021), sans parler du coût encore trop important pour bien des individus. Le numérique est néanmoins omniprésent dans la vie des Mélanésiens, tant ruraux qu'urbains, par le biais des téléphones portables, dont ils exploitent la technologie à leur manière, en « construisant leurs propres cultures numériques » (Hobbis 2019 : 547).

Cet article analyse des exemples de cette situation observés sur nos terrains d'études respectifs en Papouasie-Nouvelle-Guinée et au Vanuatu, en soulignant l'importance de la musique enregistrée dans la culture, bien que ses usages et son accessibilité soient très différents d'un pays à l'autre. En Mélanésie, les modes d'accès et de circulation existent en marge d'internet; la plupart des personnes accèdent au contenu musical indirectement, par des proches connectés par exemple. Une sorte d'interface en face à face s'installe avec ceux qui ont un accès direct au Web, formant des réseaux élargis de circulation des musiques enregistrées. Un individu connecté joue ainsi un rôle clé en agissant en ligne pour ceux qui n'ont pas d'électricité, de connexion, ou ne savent pas lire ni utiliser internet. En choisissant des contenus qu'ils partagent avec leurs proches via les téléphones portables, ils exercent une influence morale au niveau de la communauté (Hobbis 2019, Ketterer Hobbis et Hobbis 2020). Les téléphones et les cartes SD forment un outil qui procure une grande marge de liberté individuelle, aussi bien dans la gestion des contenus qui y sont stockés, que dans la manière de les partager et d'agir ainsi sur les relations sociales (Crowdy 2015, Hobbis 2019, Stern 2014). Ces pratiques témoignent également des problèmes occasionnés par le manque d'infrastructures et d'inégalités entre des régions et des personnes quant à l'accès aux produits de développement, et même à l'électricité.

Nous commencerons par contextualiser le développement de l'industrie musicale et de ses structures en Papouasie Nouvelle Guinée et au Vanuatu, avant de discuter de la valeur économique de la musique en Mélanésie, par opposition à d'autres valeurs. Il s'agira ensuite d'étudier comment les musiques enregistrées s'inscrivent dans la continuité culturelle des circulations des biens et des savoirs. Nous suivrons ainsi des idées déjà très présentes dans la littérature, qui mettent l'accent sur le pouvoir de la musique à produire et à consolider des relations sociales (Gillespie 2010, Leach et Stern 2020, Wilson 2014), notamment en tant qu'objet d'échanges et de dons. Les obligations du don pour initier ou confirmer des relations sociales s'expriment dans la manière dont sont traités des « objets » numériques, par exemple du crédit téléphonique ou des films (Kraemer 2018, Ketterer Hobbis & Hobbis 2020), ainsi que les musiques enregistrées qui circulent sur les cartes SD et des téléphones portables (Crowdy 2021 [2015],

Stern 2014, Wilson 2019). On verra alors comment la « véritable » industrie musicale s'efface avec le développement des technologies numériques, au profit des *industries de données*⁴ pilotées par les géants du Web et les opérateurs téléphoniques. Notre dernière partie sera ainsi consacrée à l'écosystème des pratiques musicales en régime numérique. En utilisant ce terme d'écosystème, nous voulons désigner l'émergence d'un système différent de l'industrie musicale focalisée pour l'essentiel sur le commerce et le capitalisme. Cet écosystème implique une approche globale d'un ensemble de pratiques autour des musiques enregistrées : la création, la production, la diffusion et la circulation. Il est éminemment lié aux technologies numériques qui permettent, selon Bates (2016), un prolongement de logiques locales plus anciennes, d'où l'utilisation de la notion de « traditions numériques » dans le titre de ce texte.

Un aperçu de la production et du partage des musiques enregistrées en Mélanésie

Vers une production privée et indépendante

Bates (2016 : 58) souligne comment les études sur la musique populaire, dont les origines et connexions sont sociologiques, se sont polarisées sur la musique en tant qu'industrie (Williamson et Cloonan 2007). Si cela s'est avéré pertinent dans le contexte global des pays dits « du Nord », avec leur longue histoire de musiques enregistrées commercialisées tout au long du XX^e siècle, cette approche repose néanmoins sur un certain nombre d'hypothèses qui ne correspondent pas toujours aux expériences vécues dans d'autres régions du monde. Comme Bates l'a remarqué à la suite de son étude ethnographique de la production musicale en Turquie, « l'un des problèmes des approches de la production de la culture est qu'elles semblent retenir un certain nombre d'hypothèses sur les finalités du travail (profit, innovation, et création de produits clairement délimités) qui ne peuvent être considérées comme acquises en Turquie » (2016 : 59)⁵. Les effets de la numérisation ont certainement été ressentis plus intensément avec l'apparition et l'essor de Napster, ce qui a donné lieu à un ensemble d'études selon lesquelles le numérique serait un élément de rupture de l'industrie (Hughes *et al.* 2016, Moreau 2013, Daniel 2019, Wikström et DeFillippi 2016). Si cela avait

4 Par *industries de données* (*data* en anglais), nous entendons ici les industries qui tirent profit de la collecte de données (comme Google) mais aussi les entreprises de télécommunications qui tirent leurs revenus de la vente de données (comme par exemple dans le crédit internet mobile prépayé).

5 « One problem with production of culture approaches is that they appear to hold certain assumptions about the purpose of work (profit, innovation, and the creation of clearly delimited products) that cannot be taken for granted in Turkey » (notre traduction).



Fig. 3. Téléphones et d'autres appareils numériques en charge au village d'Irupara, Papouasie Nouvelle Guinée, photo Denis Crowdy, 2017.

un sens au début du XXI^e siècle, ce n'est plus le cas quand l'élément perturbateur de l'industrie musicale – la numérisation – est fermement en place depuis plus de deux décennies. Les points de vue plus pertinents et pointus, comme ceux d'Arditi (2015, 2021), qui contestent ces approches, sont également centrés sur l'industrie et le commerce. D'autres travaux ethnographiques ont contribué à éclairer les pratiques musicales de la vie quotidienne (Cohen 1993, DeNora 2000), mais ils ont également tendance à se situer en relation ou dans le cadre de cette infrastructure industrielle caractéristique du Nord global.

Les possibilités de produire de la musique par ordinateur à domicile ont conduit à une augmentation du nombre de personnes qui enregistrent des musiques au Vanuatu et en Papouasie Nouvelle Guinée. Pour les instruments acoustiques et la voix, des microphones intégrés aux casques et des microphones USB sont les plus utilisés. Ou bien, c'est une combinaison de microphones dynamiques et à condensateur dans de simples interfaces audio, lesquels sont disponibles dans les magasins de musique et d'électronique locaux, ou achetés à l'étranger. Plus rarement, certains ont recours à des interfaces plus sophistiquées et professionnelles. Les claviers MIDI contrôlent les logiciels de stations audionumériques (Digital Audio Workstation, DAW), dont Reason, FL Studio and Adobe Audition sont les plus courants. Ils sont généralement «piratés» ou utilisés sans licence. Seuls des techniciens du son expérimentés, travaillant avec des groupes bien établis ainsi qu'avec la télévision et d'autres sociétés de production médiatique, utilisent des versions ProTools et Logic sous licence.

La musique : un secteur peu lucratif

Une fois les enregistrements effectués, ils sont le plus souvent distribués via WhatsApp, YouTube, ou encore par des liens vers les services de stockage en ligne (Cloud Storage) tels que Dropbox, qui sont partagés dans les publications sur Facebook. Ils circulent ensuite entre les cartes SD des téléphones par le biais des applications comme Bluetooth, ShareIt, CMTranfert, etc. Dans ces conditions, peu voire aucun revenu n'est généré par les musiques enregistrées. Parfois, des enregistrements sont transmis à des stations de radio. En effet, selon certains dires, nombre d'animateurs de radio se rendent sur les réseaux sociaux pour s'informer des nouveautés musicales. Ils cherchent ensuite à se procurer les enregistrements pour les diffuser dans leurs programmes, mais les royalties payées par les médias officiels sont inexistantes ou très rares. Les artistes ont recours de plus en plus souvent aux réseaux en ligne pour diffuser leurs musiques, ce qui leur permet ensuite de trouver des opportunités pour se produire sur scène plus facilement.

D'après nos entretiens, en Papouasie Nouvelle Guinée, la musique *live* constituerait une source de revenus beaucoup plus lucrative que les enregistrements. Ainsi en 2018, un groupe de musiciens originaires de la région du Sepik, mais résidant habituellement à Port-Moresby, animait une soirée dans un lieu nommé The Cosmopolitan qui leur offrait 90% des recettes provenant des entrées, pour ne garder que les bénéfices des ventes de boissons. Un seul concert leur avait ainsi rapporté environ 25 000 Kinas (équivalent à l'époque de 6 618 €). Il s'agit là d'un montant considérable, compte tenu du fait que le revenu national brut par habitant était alors de 2 600 USD (2 230 €) et le salaire minimum 140 Kinas par mois. Allan Aufamau, un musicien de rap de Papouasie Nouvelle Guinée connu sous le nom de scène de Spriggamek, décrit un scénario similaire lors d'un concert en *live* dans le même club, qui a prélevé seulement 10% des frais sur des entrées, laissant le reste des bénéfices aux musiciens.

Spriggamek fait partie du groupe Sorong to Samarai qui se produit dans des lieux et des festivals locaux et à l'étranger. Sorong to Samarai soutient activement l'autonomie et l'indépendance de la Papouasie occidentale⁶ et compte plusieurs musiciens papous de cette région dans son groupe. Très conscient des revenus qui peuvent être générés par les musiques enregistrées, Spriggamek est consterné de voir que de nombreux artistes locaux n'exploitent pas activement le streaming et d'autres possibilités de diffusion offertes par le numérique, tout en soulignant les difficultés rencontrées par les musiciens qui ne disposent souvent ni de compte bancaire ni de carte de crédit. Bien que faisant partie des

⁶ La Papouasie occidentale est la partie située à l'ouest de l'île de la Nouvelle-Guinée. Elle forme une des provinces de l'Indonésie. Les populations papoues qui l'habitent militent depuis des années

1960 pour leur indépendance, une cause sensible soutenue par de nombreuses populations mélanésiennes, notamment à travers des chansons engagées.

musiciens les plus connus de Papouasie Nouvelle Guinée, il ne se consacre à plein temps à la musique que depuis peu. En effet, il a longtemps été obligé de garder un emploi plus lucratif parallèlement à ses activités musicales, afin de subvenir aux besoins de sa famille. Même si des opportunités de concerts, comme celle suscitée par The Cosmopolitan, peuvent se présenter ponctuellement, en Papouasie Nouvelle Guinée comme au Vanuatu, il est rare de vivre exclusivement de sa musique, car les revenus sont trop irréguliers et faibles par rapport à ceux des emplois de bureau ou dans le commerce. D'après nos observations, les seuls musiciens qui ont une source de revenus provenant de leurs enregistrements sont un ensemble papou de gospel chrétien qui bénéficie d'un soutien et d'un public à l'étranger. Le groupe a sorti des chansons via les services de streaming et de téléchargement de musique d'Apple, et est en contact avec de grandes églises telles que Hillsong en Australie.

Au Vanuatu, quelques rares artistes parmi les plus connus se sont inscrits à la SACENC et/ou à l'APRA⁷, mais leurs revenus sont minimes dans la mesure où ils proviennent de diffusions en dehors de leur pays, alors que la plupart de leurs fans sont établis au Vanuatu. Les bénéfices des dépôts en ligne comme Youtube sont également infimes car, là encore, le nombre de vues n'est pas significatif dans ces régions où peu d'habitants accèdent au streaming. À notre connaissance, les seuls musiciens qui subviennent entièrement à leurs besoins grâce à la musique sont ceux sous contrat dans les hôtels et restaurants de Port-Vila.

Avec le développement d'internet et la signature des traités internationaux de protection des droits d'auteurs, de nombreux magasins de disques (qui vendaient des originaux très onéreux et des copies à moindre prix) ont disparu. À Port-Vila, il est aujourd'hui possible d'acheter quelques albums locaux (ou régionaux) dans les magasins qui vendent aussi d'autres articles, notamment pour les touristes. Cependant, la plupart des ventes s'effectuent lors des lancements des albums, à l'initiative des groupes eux-mêmes. Récemment, nous avons eu l'écho d'un groupe de string band qui a lancé des préventes avant la sortie de l'album en téléchargement, mais cette pratique est assez inhabituelle. Le paiement des produits téléchargeables peut se faire depuis peu, en passant par des opérateurs téléphoniques comme Digicel qui permet de prépayer des forfaits pour le streaming directement par une application téléphonique. Peu sont ceux qui détiennent des cartes de crédit leur permettant d'acheter en ligne, mais certains rentrent de l'étranger avec des CDs originaux. Ils deviennent ainsi des personnes ressources pour la copie et la distribution de musique, bien qu'aujourd'hui les voyageurs rentrent plutôt avec des sélections musicales (*playlists*) sur leurs cartes SD ou sur d'autres supports numériques.

⁷ SACENC : Société des Auteurs Compositeurs et Éditeurs de Nouvelle-Calédonie et APRA : Australasian Performing Right Association.

Entre une professionnalisation globale et des valeurs locales

La commercialisation des enregistrements de musiques populaires émerge au Vanuatu dans les années 1980. Les premiers studios d'enregistrement apparaissent à ce moment-là : Vanuata Production créé par l'expatrié français Paul Gardissat, et Vanuwespa par le groupe originaire de Papouasie occidentale, les Black Brothers (Hayward 2012). Les premiers groupes locaux de musiques pop amplifiées se forment alors, et certains acquièrent une renommée régionale (Tropic Tempo, Naio, Vanessa Quai). Si la plupart des groupes très actifs dans la capitale du Vanuatu ne tirent pas de profits financiers de leurs albums car le marché est trop restreint, les musiciens trouvent sens à leur activité ailleurs que dans le bénéfice monétaire qu'ils peuvent en obtenir (Stern 2014, 2017). Nos enquêtes récentes montrent cependant un changement important de paradigme au Vanuatu. Après de longues années, les campagnes de sensibilisation et d'actions pour l'information menées par des associations régionales (APRA et SACENC par exemple) et internationales (WIPO) en partenariat avec des structures locales comme le festival Fest'Napuan portent leurs fruits. Certains musiciens urbains commencent à adopter une vision plus globale, où le revenu financier deviendrait un objectif principal de leur activité. Il s'agit là du discours des musiciens les plus renommés à l'échelle nationale, qui souhaiteraient vivre exclusivement de leur musique. Ils s'engagent ainsi dans des revendications fortes de professionnalisation de la musique avec un revenu à la clé⁸, à l'inverse de ceux qui refusent toujours des revenus monétaires, clamant leur idéologie anticapitaliste et faisant circuler librement leurs enregistrements. Nous pouvons voir ainsi que les actions de sensibilisation engagées depuis de longues années, associées à une nouvelle conjoncture où des législations sur le copyright ont été mises en œuvre à travers de nombreux traités internationaux et la création de VIPO (Vanuatu Intellectual Property Office), encouragent le développement de l'industrie musicale sur un modèle global et international. Celui-ci repose sur l'idée que la valeur de la musique est avant tout économique, alors que les réalités locales ne vont pas forcément dans ce sens.

8 Plusieurs manifestations récentes en témoignent : marches pour le soutien des musiciens et des copyrights (février 2021 : «Protektem Lokol Musik») suivie d'une campagne de sensibilisation au droit d'auteur : www.facebook.com/nabangagroupsvanuatu/photos/a.14475105736

6740/225934845915027/?type=3&theater. On peut lire de nombreux échanges allant dans ce sens sur les réseaux sociaux comme Facebook. En outre, une pétition a été écrite en 2019 par les représentants des musiciens et adressée au gouvernement.

D'une industrie musicale vers une industrie de données

L'industrie de la musique enregistrée a toujours très bien fonctionné en Mélanésie : les scènes semblent florissantes, même en dehors d'un quelconque système capitaliste et avec peu d'infrastructures industrielles. Néanmoins, ce dernier point mérite d'être nuancé car, en réalité, il existe bien des structures et du commerce, mais qui ne sont pas directement liés à la musique : le commerce concerne les téléphones portables et les données (data) qui impliquent du crédit.

Plus petits, facilement portables et finalement plus accessibles financièrement que les magnétophones à cassettes, les téléphones portables ont été très vite adoptés pour écouter et faire circuler de la musique. Si l'industrie musicale locale existe depuis longtemps, le marché et les ventes sont et ont toujours été très modestes. En revanche, la circulation des musiques n'a jamais été limitée, dans la mesure où les copies circulaient en grand nombre, dès que les cassettes analogiques sont apparues.

Avec l'avènement du numérique et surtout le développement de la téléphonie mobile, cette circulation libre s'est encore amplifiée. En Mélanésie, comme dans d'autres régions du monde, la valeur de la musique n'est pas seulement économique (Leach et Stern 2020). Les musiciens organisent souvent des collectes de fonds, par exemple pour financer un enregistrement d'album ou une tournée. Après le cyclone Pam, qui a ravagé en 2015 une partie du Vanuatu, la musique a aussi été utilisée pour apaiser les tensions et le stress, et pour collecter des fonds pour la reconstruction du pays. C'est ainsi que le Vanuatu Kivhan Festival a été créé, qui, depuis, continue à être organisé par des musiciens locaux dans le but de collecter des fonds pour aider des communautés en détresse (Stern et Sam 2021).

L'échange et le don constituent un sujet classique en anthropologie océanienne et les nombreuses manières de faire circuler des objets ont été abondamment étudiées (voir par exemple Malinowski 1922, Munn 1986, Weiner 1992, Godelier 1996). Avec des produits importés, de nouvelles valeurs « modernes » ou « contemporaines » s'incorporent dans les logiques locales plus anciennes. Ainsi l'argent liquide circule dans les échanges traditionnels depuis les premiers contacts, mais des biens plus récents y sont aussi progressivement intégrés. Daniela Kraemer (2018) analyse par exemple comment le crédit téléphonique est devenu une valeur échangée et donnée, permettant d'entretenir des relations sociales dans un environnement urbain. Stéphanie Hobbis et Geoffrey Hobbis (2020) étudient la manière dont des contenus numériques, tels que des fichiers vidéo, sont offerts en guise de dons entre les membres d'une même famille. Nous-mêmes avons étudié ailleurs (Stern 2014, Crowdy 2021 [2015]) la circulation des musiques sur les cartes mémoires et d'autres supports numériques, parallèlement à d'autres objets comme l'alcool, les cigarettes ou le cannabis. Les principes de partage et de dons sont donc centraux



Fig. 4. Yanki Woleg et le dispositif d'écoute sur son vélo (l'île de Mota-Lava, Vanuatu).
Photo Monika Stern, 2018.

dans la manière dont s'échangent les musiques enregistrées (Wilson 2019, Abels 2021).

S'il y a probablement des milliers de musiciens qui publient leurs enregistrements en Papouasie Nouvelle Guinée, la nature des communications et des infrastructures rend quasi impossible l'estimation, même approximative, de leur nombre exact. Nous n'avons pas pu réaliser d'enquête quantitative sur les différentes situations économiques des musiciens, ou sur leurs différents statuts – de l'amateur au professionnel (si toutefois ces termes ont un sens dans ce contexte). Cependant, même les musiciens les plus reconnus peinent à avoir des revenus réguliers provenant d'enregistrements. Il est également difficile de vérifier si le nombre de personnes impliquées dans la musique enregistrée a augmenté. Bien que l'industrie de la cassette ait été centralisée, elle s'appuyait sur des artistes originaires de l'ensemble du pays, souvent soutenus lors de sessions d'enregistrement par un noyau de musiciens employés des studios. L'un des auteurs de cet article (Denis Crowdy) a enseigné la musique à l'université de Papouasie-Nouvelle-Guinée dans les années 1990, et se rappelle avoir été surpris par le grand nombre d'étudiants et de candidats au programme de musique qui avaient contribué à enregistrer des cassettes commerciales. Au Vanuatu, il était plus difficile pour les musiciens éloignés de Port Vila de participer à la réalisation

d'enregistrements. Mais dans les deux cas, bien que le nombre de personnes impliquées dans la musique enregistrée ait augmenté, l'activité est encore essentiellement urbaine et implique des connaissances spécialisées sur les logiciels et la production musicale.

Les petits groupes, version mélanésienne des « musiciens cachés » de Finnegan (2013), opèrent dans de nombreux espaces urbains et périurbains. Ils créent de la musique à l'aide d'une technologie et avec des influences issues d'un système d'enregistrement commercial aujourd'hui désuet (pour la Papouasie Nouvelle-Guinée), ou qui n'a jamais été dominant (pour le Vanuatu). De nos jours, le commerce de la musique enregistrée est basé sur la téléphonie mobile et les données numériques. La consommation concerne l'acquisition des téléphones, l'achat des données et des ordinateurs portables, etc. Cependant, il n'existe pas vraiment d'industrie cohérente en ce qui concerne l'enregistrement et la musique elle-même. Celle-ci est un produit, dans la mesure où elle prend la forme d'un contenu numérique déplacé physiquement ou par le biais de réseaux. Elle génère également des données sous la forme de discussions via les plateformes de réseaux sociaux. Comme nous l'avons écrit ailleurs (Crowdy et Horst 2022), la musique incarne le contenu, mais ce sont les données qui matérialisent la marchandise.

Cette évolution s'inscrit dans un phénomène mondial beaucoup plus large. Ceux qui tirent le plus grand profit de la circulation du contenu, à savoir les entreprises de télécommunication, ne s'intéressent pas spécifiquement au type de contenu qui circule sous forme de données. Leur intérêt réside dans la quantité et la fréquence de l'activité : plus les gens utilisent de données et plus cela augmente les ventes de la bande passante⁹. Nous ne suggérons pas ici qu'en raison de cet effacement des aspects commerciaux de la musique, la situation est idéale sur nos terrains respectifs. Les réponses aux problèmes de justice économique dans la musique sont loin d'être suffisantes et leur quête a constitué une part importante de la recherche collaborative que nous avons récemment entreprise¹⁰. Ce qu'il convient également d'ajouter, c'est que depuis de nombreuses années, les musiciens expriment leur inquiétude quant au manque de revenus provenant de la musique enregistrée. À l'époque analogique, quand l'enregistrement était la source principale de revenus possibles (car il y avait encore moins

⁹ Emmanuelle Olivier (2017) a également décrit la manière dont les entreprises de télécommunication au Mali génèrent leurs revenus en imposant leur propre politique culturelle en matière de streaming (incluant la production, la promotion et la distribution des musiques locales) et comment le marché des technologies numériques essaie de faire rupture dans le système informel de la musique en place (2020). Si dans les cas étudiés ici, les opérateurs téléphoniques participent

effectivement au financement des grands événements musicaux (festivals et concerts) ou sponsorisent parfois des groupes, ils n'exercent pas (encore ?) de véritable contrôle sur ce secteur, qui est fondé majoritairement, malgré les tentatives d'institutionnalisation, sur un système informel.

¹⁰ Australian Research Council Linkage Grant LP150100973, « Music, Mobile Phones and Community Justice in Melanesia ».

d'opportunités de spectacles vivants), ces critiques avaient tendance à cibler les principaux studios d'enregistrement. Les musiciens, payés une fois les ventes réalisées, n'avaient aucune visibilité sur le nombre d'albums vendus, et trouvaient leurs profits insuffisants. La situation a aujourd'hui changé, puisqu'il n'y a plus vraiment de cible centralisée pour ces critiques.

Vers un écosystème des pratiques musicales

Nos observations des pratiques musicales au Vanuatu et en Papouasie Nouvelle Guinée trouvent un écho dans les travaux réalisés dans d'autres endroits du monde. Alexandrine Boudreault-Fournier (2017) fait ainsi une analyse comparative au Canada et à Cuba, en montrant les différences de circulation et de consommation des musiques sous forme numérique dans ces deux pays. Au Canada, la musique est écoutée plutôt en streaming et circule en ligne. À Cuba, au contraire, les téléchargements illégaux donnent lieu à « la distribution physique de données numériques par le biais d'un réseau efficace de circulation de la main à la main »¹¹. Ces réseaux d'échanges s'opèrent entre amis ou voisins, connaisseurs et fans d'un certain type de musique, ou encore en prenant la forme de ventes de CDs et DVDs dans les rues, qui ont été relayés par des disques durs, des clés USB et d'autres dispositifs portables. Ainsi, contrairement au Canada, à Cuba les contacts physiques sont nécessaires pour se procurer et partager de la musique (Boudreault-Fournier 2017 : 346). C'est également ce que nous avons observé en Mélanésie.

Reily et Brucher (2018) mettent quant à eux l'accent sur les processus de fabrication et de partage de la musique en régime numérique, ce qui permet d'observer des exemples de musiquer local. Mais Bates (2016), à travers ses descriptions ethnographiques et ses analyses des arrangeurs, des musiciens et des ingénieurs travaillant dans des studios d'enregistrement en Turquie, va encore plus loin. En affirmant que des pratiques plus anciennes se reflètent d'une manière évidente dans l'utilisation des technologies récentes telles que des logiciels de stations audionumériques, il propose la notion de « tradition numérique ». Celle-ci « résume les moyens par lesquels la musique traditionnelle est ré-imaginée numériquement et les façons dont les logiques numériques s'articulent avec le travail¹² » (2016 : 23). Cette notion permet de réfléchir à l'utilisation des stations audionumériques dans la création musicale au Vanuatu et en Papouasie Nouvelle Guinée, et aux types de partage que les fichiers numériques et les

¹¹ «The physical distribution of digital data through an effective hand-to-hand network of circulation» (notre traduction).

¹² «Encapsulates the ways in which traditional music is reimagined digitally and the ways in which digital logics intersect with work» (notre traduction).

téléphones portables facilitent. Nous pouvons ainsi suivre Bates en affirmant qu'il s'agit bien de « traditions numériques », dans la mesure où elles correspondent davantage aux anciennes pratiques mélanésiennes de participation musicale, de socialité et d'échange qu'aux structures commerciales existantes quand le système industriel prédominait. Ceci confirme également nos hypothèses sur la continuité des modèles locaux de circulations musicales au Vanuatu (Stern 2014) et en Papouasie Nouvelle Guinée (Crowdy et Horst 2022).

La musique enregistrée est un élément important de la culture publique pour les habitants de Papouasie Nouvelle Guinée et du Vanuatu et elle continue de prospérer, même si la plupart des structures commerciales qui ont permis son émergence ont aujourd'hui disparu. Il nous appartient donc de rendre compte de différents types de pratiques dans des contextes culturels qui intègrent des technologies, qu'elles soient liées ou non à des situations industrielles révolues, sans recourir à des récits de rupture de l'industrie ou aux impératifs commerciaux qui ne sont plus pertinents. Nous suggérons ici qu'une approche par l'écosystème des musiques enregistrées pourrait mieux contribuer à cartographier les développements et l'utilisation des technologies, ainsi que les interactions des participants et des histoires, dans différentes situations de création, de production et de circulation.

Conclusion : *Musik mas go het* [la musique doit continuer]

« *Wok mas go het* » (tokpisin), ou « *wok mas gohed* » (bislama)¹³ est une expression qui apparaît régulièrement dans les médias sociaux locaux et qui exprime une sorte de dévouement pour continuer un travail ou un projet entamé, malgré les obstacles. Dans le titre de ce texte, nous avons mentionné cette expression avec l'intention de montrer comment la musique enregistrée continue à être créée malgré la raréfaction, voire même l'absence des circonstances sociales et des infrastructures qui l'ont accompagnée à ses débuts. La musique enregistrée circule, elle est diffusée à la radio, partagée, discutée via les réseaux sociaux, jouée pour divertir, passée dans les bus, de la même manière qu'elle l'a toujours été. La musique, et notamment la musique enregistrée, est partout (comme le disent souvent nos interlocuteurs) et les contenus locaux continuent à être enregistrés. Son économie créative ne s'est pas effondrée en raison du manque ou de la rareté des revenus directs qu'elle génère. Les facteurs qui la maintiennent en Papouasie Nouvelle Guinée et au Vanuatu sont fondamentalement sociaux. À travers la notion d'écosystème, nous avons voulu montrer que ce qui fait vivre aujourd'hui

¹³ Le tokpisin (Papouasie Nouvelle Guinée) ou le bislama (pour le Vanuatu, langue nationale) sont des langues véhiculaires, des *lingua franca* permettant la communication entre les habitants, locuteurs de langues différentes.

la musique enregistrée en Mélanésie n'est plus forcément un système industriel, mais un système social complexe, impliquant le partage, l'écoute, la discussion, ainsi que la reconnaissance et la formation de l'identité. Nous avons pu ainsi mettre en avant les valeurs multiples de la musique enregistrée, qui circule en dehors des modèles économiques capitalistes. Cette analyse du rôle de la musique comme « ciment social » n'empêche pas les discussions sur ses possibilités et ses utilisations économiques, mais cela ajuste nos priorités et permet d'envisager la musique comme un système plus large : un écosystème qui repose sur des phénomènes sociaux essentiels, à l'œuvre dans les cultures mélanésiennes depuis longtemps.

Références

- ABELS Birgit
2021 « Sound Ties, 'Rising from the Depths of Brine and Regions of Fire Deeper Still': Knowing through Popular Music in the Western Pacific Island World », *Journal of World Popular Music* 8(2): 236-254.
- ARDITI David
2015 *iTake-over: The Recording Industry in the Digital Era*. Lanham, Maryland; Boulder New York; London: Rowman & Littlefield.
2021 *Streaming Culture: Subscription Platforms and the Unending Consumption of Culture*. Bingley: Emerald Group Publishing.
- BATES Eliot
2016 *Digital Tradition: Arrangement and Labor in Istanbul's Recording Studio Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- BOUDREAULT-FOURNIER Alexandrine
2017 « The Fortune of Scarcity: Digital Music Circulation in Cuba », in Larissa Hjorth, Heather Horst, Anne Galloway and Genevieve Bell, dir.: *The Routledge Companion to Digital Ethnography*. London: Routledge: 344-353.
- CAVE Danièle
2012 *Digital Islands: How the Pacific's ICT Revolution is Transforming the Region*. Sydney: Lowy Institute for International Policy.
- COHEN Sara
1993 « Ethnography and Popular Music Studies », *Popular Music* 12(2): 123-138.
- CROWDY Denis
2007 « Studios at Home in the Solomon Islands: A Case Study of Homesound Studios, Honiara », *The World of Music* 49(1): 143-154.
2021 [2015] « Les aspects physiques du numérique et le partage de fichiers en ethnomusicologie », in Stéphanie Geneix-Rabault et Monika Stern, dir.: *Quand la musique s'en mêle dans le Pacifique Sud. Création musicale et dynamiques sociales*. Paris: L'Harmattan: 111-133.
- CROWDY Denis et Heather A. HORST
2022 « We just "SHARE it": Smartphones, data and music sharing in urban Papua New Guinea », in Daniela Kraemer et Monika Stern, dir.: *The Australian Journal of Anthropology*.
- DANIEL Ryan
2019 « Digital Disruption in the Music Industry: The Case of the Compact Disc », *Creative Industries Journal* 12(2): 159-166.
- DENORA Tia
2000 *Music in Everyday Life*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.

FINNEGAN Ruth

2013 *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

FORSYTH Miranda

2013 «The Developmental Ramifications of Vanuatu's Intellectual Property Commitments On Joining The World Trade Organization», *Pacific Studies* 36(1/2): 157-172.

FOSTER Robert J. et Heather A. HORST

2018 «Introduction», in Robert J. Foster et Heather A. Horst dir.: *The Moral Economy of Mobile Phones: Pacific Islands Perspectives*. Canberra: Australian National University Press: 1-17.

GILLESPIE Kirsty

2010 *Steep Slopes: Music and Change in the Highlands of Papua New Guinea*. Canberra: ANU E Press.

GODELIER Maurice

1996 *L'énigme du don*. Paris: Fayard.

GSMA (Global System for Mobile Communications Association)

2019 *The Mobile Economy Pacific Islands*, https://www.gsma.com/mobileeconomy/wp-content/uploads/2020/03/GSMA_MobileEconomy2020_Pacific_Islands.pdf

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 and Indianapolis: Indiana University Press: 52-74.

HIGHET Catherine, Michael NIQUE, Amanda H.A. WATSON et Amber WILSON

2019 *Digital Transformation: The Role of Mobile Technology in Papua New Guinea*. London: GSMA.

HOBBIS Geoffrey

2019 «New media, new Melanesia?», in Eric Hirsch and Will Rollason dir.: *The Melanesian World*. London: Routledge: 546-560.

HUGHES Diane, Mark EVANS, Guy MORROW et Sarah KEITH

2016 *The New Music Industries: Disruption and Discovery*. New York: Springer International Publishing.

IFPI (International Federation of the Phonographic Industry)

2021 *Global Music Report*: https://www.ifpi.org/wp-content/uploads/2020/03/GMR2021_STATE_OF_THE_INDUSTRY.pdf

ITU (International Telecommunication Union)

2021 Measuring Digital Development Facts and Figures: <https://www.itu.int/en/ITU-D/Statistics/Documents/facts/FactsFigures2021.pdf>

KETTERER Hobbis Stephanie et Hobbis GEOFFREY

2020 «Non-/Human Infrastructures and Digital Gifts: The Cables, Waves and Brokers of Solomon Islands Internet», *Ethnos*, DOI: 10.1080/00141844.2020.1828969

KRAEMER Daniela

2018 «'Working the mobile': Giving and spending phone credit in Port-Vila, Vanuatu», in Robert J. Foster et Heather A. Horst, dir.: *The Moral Economy of Mobile Phones: Pacific Islands Perspectives*. Canberra: Australian National University Press: 93-106.

LEACH James et Monika STERN

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, dir.: *The Oxford Handbook of Economic Ethnomusicology*, Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190859633.013.33>.

- MALINOWSKI Bronisław
1922 *Argonauts of the Western Pacific*. London: Routledge and Kegan Paul.
- MOREAU François
2013 «The Disruptive Nature of Digitization», *International Journal of Arts Management* 15(2): 18-31.
- MUNN Nancy
1986 *The Fame of Gawa: a Symbolic Study of Value Transformation in a Massim Papua New Guinea Society*. Cambridge: Cambridge University Press.
- OLIVIER Emmanuelle
2017 «Les opérateurs téléphoniques comme nouveaux opérateurs culturels. Politiques de la musique au Mali», *Politiques de communication* Hors série 1: 179-208.
2020 «Ce que la téléphonie mobile fait à la musique ouest-africaine. Le projet ZikMali: un nouveau modèle de distribution musicale?», *Réseaux* 219: 71-104.
- PHILPOTT Malcolm
1995 «Developments in Papua New Guinea's Popular Music Industry», *Perfect Beat* 2(3): 98-114.
- REILY Suzel A. et Katherine BRUCHER
2018 «Local Musicking: An Introduction», in Suzel Reily et Katherine Brucher, dir.: *The Routledge Companion to the Study of Local Musicking*. London: Routledge: 1-12.
- STERN Monika
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: <https://journals.uic.edu/ojs/index.php/fm/article/view/5551/4130>.
2017 «Le *reggae*, remède contre la marginalisation? Construction de la jeunesse urbaine à travers la musique (Port Vila, Vanuatu)», *Journal de la Société des Océanistes* 144-145: 117-130.
- STERN Monika et Jean-Pierre SAM
2021 «Après la catastrophe, la musique. Le cas du festival humanitaire Vanuatu Wan Voes Kivhan», in Luis Velasco Pufleau et Laetitia Atlani-Duault, dir.: *Lieux de mémoire sonore. Des sons pour survivre, des sons pour tuer*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. Le (bien) commun: 107-135.
- VANUATU National Statistics Office (VNSO)
2020 National Population and Housing Census, Basic Tables Report, Vol. 1: https://vnso.gov.vu/images/Pictures/Census/2020_census/Census_Volume_1/2020NPHC_Volume_1.pdf
- WEINER Annette B.
1992 *Inalienable possessions. The paradox of keeping-while-giving*. Berkeley: University of California Press.
- WIKSTRÖM Patrik et Robert DEFILLIPPI
2016 *Business Innovation and Disruption in the Music Industry*. Cheltenham et Northampton: Edward Elgar Publishing.
- WILLIAMSON John et Martin CLOONAN
2007 «Rethinking the Music Industry», *Popular Music* 26(02): 305-322.
- WILSON Oli
2014 «Ples and Popular Music Production: A Typology of Home-Based Recording Studios in Port Moresby, Papua New Guinea», *Ethnomusicology Forum* 23/3: 425-444. <https://doi.org/10.1080/17411912.2014.975142>.
2019 «From Home-Studios to Mobile Phones: Recent Trends in Popular Music Recording and Sharing in Papua New Guinea», *Journal of World Popular Music* 6(2): 133-150.

RÉSUMÉ Cet article explore le rôle du numérique dans la création, le partage et l'utilisation de la musique enregistrée au Vanuatu et en Papouasie Nouvelle Guinée. Il souhaite montrer que ce qui formait jadis une série de processus associés à une industrialisation de la musique, peut être mieux perçu aujourd'hui comme un écosystème de pratiques musicales possédant ses propres spécificités. Ceci montre bien l'importance que la musique enregistrée revêt pour de nombreuses personnes dans le cadre de leurs pratiques musicales quotidiennes.

On abordera des questions sur les politiques technologiques et du «développement» et on analysera les continuités et les discontinuités des pratiques musicales locales dans des conditions de changements technologiques et sociaux.