

## Quand la musique s'en mêle dans le Pacifique Sud. Enjeux et perspectives

Séminaire CREM

Lundi 25 janvier 2021

14h00 à 16h00

Stéphanie Geneix-Rabault (Membre associée, Eralo-UNC)  
& Monika Stern (CNRS, CREM-LESC)

### Propos introductif

Nous présenterons dans cet exposé, essentiellement l'introduction de cet ouvrage que nous avons écrites à quatre mains, pour présenter des thématiques et des idées principales qui se retrouvent dans les différents chapitres, écrits par divers contributeurs.

### Le monde vu du Pacifique

L'océan Pacifique est le plus vaste des Océans du monde.

L'Océanie composée de plus de 10 000 îles, est peu peulée. On recense actuellement autour de 42 millions d'habitants (Europe 749 millions, France 67 millions). Elle compte 25 pays et territoires dont 14 états indépendants représentés à l'ONU.

La situation linguistique océanienne est exceptionnelle, puisque sur l'ensemble des langues parlées dans le monde (entre 6000 et 7000 selon les critères retenus pour les comptabiliser), on estime que 25% d'entre elles (environ 1500) sont parlées en Océanie).

<http://press-files.anu.edu.au/downloads/press/p60461/mobile/ch02s02.html>.

<http://www.dynamicsoflanguage.edu.au/research/language-diversity/>

Si la PNG est recensée comme le pays ayant le plus de langues au monde, le Vanuatu est celui à la plus grande densité linguistique.

### Des musiques « exotiques » au *popular music studies*

« C'est au cours du tournage d'un film sur ces témoins d'un autre âge que l'auteur a enregistré ces paysages sonores. », la qualification des « hommes de pierre », « musiques premières » reviennent sans cesse que ça soit dans le livret qui l'accompagne ou dans la presse commentant ce disque.

<https://www.librairie-audio.com/fr/catalogue-complet/20-papouasie-nouvelle-guinee-chants-papous-747673101022.html>

Images exotisantes ont été construites par des Occidentaux dès la découverte de ces îles au 16<sup>e</sup> siècle. Les stéréotypes de la séduisante vahiné et de l'inquiétant cannibale apparaissent et persistent dans le tourisme, l'industrie des disques (des pochettes des disques, enregistrements), films, clips vidéo, publicités.

La science, notamment l'anthropologie et l'ethnomusicologie ont également participé à la diffusion de ces imaginaires.

Dans le monde anglo-saxon, l'anthropologie commence à s'intéresser aux transformations liées à la décolonisation et l'urbanisation, à partir des années 1930, notamment les africanistes (Ciavolella et Wittersheim 2016 : 79). L'anthropologie française ne le fera que quelques décennies plus tard avec les travaux précurseurs de Balandier. Les océanistes français ne problématiseront sérieusement le « fait colonial » qu'à partir de la période dite des Événements (1984-1988) en Nouvelle-Calédonie (Bensa 1995) et des revendications identitaires de pays mélanésiens en marche pour l'indépendance. Fondées sur les coutumes et cultures locales, ces revendications font émerger des questionnements et des débats sur la réinvention de la tradition et la construction des identités nationales dans le champ de l'anthropologie en général.

Pour l'ethnomusicologie, cette prise de conscience semble encore plus tardive (récemment des journées de la SFE y ont été organisées à ce sujet). Rappelons que Jaap Kunst qui a donné le nom à notre discipline, exclut dans sa définition initiale à la fois des musiques savantes occidentales et des musiques populaires « de divertissement ».

Les études sur des pratiques musicales contemporaines, le développement de l'industrie musicale et de la globalisation est bien ancrée dans les recherches anglophones depuis au moins des années 1980-90. Aux antipodes, deux articles, celui de la chercheuse australienne Margaret Kartomi et chercheur néo-zélandais, Allan Thomas publiés en 1981, ont joué un rôle de déclencheurs. Ils invitaient en effet, les musicologues et ethnomusicologues à considérer l'importance des musiques nées de contacts, à l'instar des pidgins et des créoles : langues associant la langue coloniale et langues vernaculaires. À partir du milieu des années 1990, l'institutionnalisation des études sur des musiques populaires (*popular music studies*) dans certaines universités australiennes et leur rapprochement avec l'ethnomusicologie, leur a permis de se faire une place légitime et de constituer un véritable champ disciplinaire (Bendrup 2013 : 54).

### **Diminuer « l'angle mort » des recherches francophones en Océanie**

Nous espérons que le présent ouvrage comblera, en partie, certaines lacunes de l'ethnomusicologie francophone du Pacifique en initiant une réflexion commune et interdisciplinaire autour de ces questions pendant longtemps restées marginales.

Il nous tenait à cœur également, de signaler ici et aujourd'hui, le nombre très réduit de chercheurs francophones travaillant sur les musiques dans le Pacifique, ce que nous déplorons fortement. Cette réalité a été un véritable obstacle dans l'élaboration de cet ouvrage pour lequel nous avons donc fait appel aux chercheurs francophones non ethnomusicologues ou dont la musique n'est pas la spécialité principale, ainsi qu'aux ethnomusicologues anglophones dont nous avons fait traduire des textes en français.

Nous n'oublions bien sûr pas notre collègue et « modèle », en la personne d'Hugo Zemp qui a marqué fortement notre discipline par ses travaux d'une valeur inestimable, mais d'une part ses travaux s'inscrivent dans la tradition ethnomusicologique qui se concentre sur les musiques alors nommées et considérées comme « traditionnelles », d'autre part ses études sur le terrain aux Salomon datent des années 1970. N'oublions pas non plus notre collègue JM Beudet, qui a édité, dans les années 1980 un magnifique disque des musiques Kanak et accompagné sur le terrain des musiciens engagés dans la cause politique dans l'initiation de ce que deviendra alors la musique kaneka. Cependant, jusqu'à il y a environ une dizaine d'années, il n'existait presque pas d'études en français sur les musiques du Pacifique autres que classées comme « traditionnelles » ou dans une optique de problématiques contemporaines (exception la traduction de Steven Feld sur la berceuse collectée par Hugo Zemp). Raymond Ammann.

### **Rencontres musicales en début de la période coloniale**

Il nous semblait donc que pour comprendre l'importance de ces musiques nées de contacts et leur ancrage dans la région, l'aspect historique était essentiel. Dès le 18<sup>e</sup> siècle, les Occidentaux de passage ou qui s'installent dans le Pacifique, de plus en plus nombreux, apportent avec eux leurs pratiques musicales. Il existe peu de documentation sur les influences musicales durant les premiers contacts avec des explorateurs occidentaux (Webb 1993 : 3). Cependant, des écrits témoignent que déjà à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, des fanfares et des groupes utilisant des guitares et ukulélés se constituent et deviennent populaires dans certaines îles polynésiennes. Au début du 20<sup>e</sup> siècle des insulaires deviennent familiers avec des musiques de différentes puissances coloniales comme par exemple en Micronésie avec des chants populaires japonais (Dietrich, Freeman Moulin, Webb, 2011 :44-46). Dans les années 1950, la country music puis les premiers rythmes du rock américain divertissent les habitants (Kaeppler et al. 1998 : 126-127,

167). Plus tard, le reggae se diffuse dans toute la région dès les années 1980 suivi du hip-hop à partir de la fin des années 1990.

L'influence de musiques importées par les Occidentaux à Hawaï engendre l'émergence précoce de formes locales nouvelles (Thomas 2020). Celles-ci deviennent une source d'attraction touristique et se propagent dès la fin du 19<sup>e</sup> aux États-Unis (Stillman 2005 : 74). L'introduction d'instruments à cordes tels que les guitares ou les ukulele donnent naissance à un style qui sera précurseur de ce qu'on appellera plus tard la « pan-Pacific pop » et se répandra au début du 20<sup>e</sup> siècle dans de nombreuses autres îles océaniques (Kaeppler et al., 1998 : 127). Michael Webb (1993) décrit comment, dès le début de la colonisation (fin 19<sup>e</sup> siècle), des insulaires de Papouasie-Nouvelle-Guinée étaient recrutés sur des navires marchands, au sein des plantations, de la police ou du clergé. Les déplacements de populations (allers et retours parfois) qui en découlent, ont donné lieu à des interactions sociales et engendré des créations musicales. Les plantations et les navires étaient aussi des lieux de pratique musicales, où se rencontraient des musiciens d'horizons différents (Webb et Webb-Gannon 2017). Les exemples de musiques qui « voyagent » d'une région à l'autre de l'Océanie sont nombreux, sous l'influence de l'urbanisation, des Églises, des administrations coloniales, du tourisme ou du *revival* des traditions (Thomas 1981 : 190). Ces circulations et de rencontres entre musiciens se développent et persistent dans différentes expressions musicales de la région jusqu'aujourd'hui.

### **La seconde guerre mondiale**

Un autre chapitre de l'histoire de la région, mieux documenté, a fortement influencé l'évolution des répertoires musicaux dans le Pacifique : celui de la Seconde guerre mondiale.

La présence de l'armée américaine dans la plupart des archipels océaniques à partir des années 1940 (Hawaï, îles Marshall, îles Salomon, Nouvelles-Hébrides (aujourd'hui Vanuatu), Papouasie-Nouvelle-Guinée, Fiji, Polynésie française et Nouvelle-Calédonie, etc.) n'a pas fait seulement connaître aux habitants le jazz, le swing, les musiques country et d'autres musiques américaines, c'est à cette période que les habitants ont été intégrés dans ces pratiques vocales, instrumentales et dansées.

Les conflits mondiaux, les mobilités de militaires et la présence américaine liée à la Seconde guerre mondiale coïncident avec le développement d'instruments technologiques de communication : « La mise en place d'un système de communication sophistiqué dans les bases insulaires, a fait entrer la musique du Pacifique dans l'ère moderne. Pendant la guerre, les musiciens locaux étaient diffusés à la radio, pour la plupart, pour la première fois (...) Les insulaires ont aussi rencontré d'autres nouvelles technologies musicales durant la guerre, comme les phonographes et les magnétophones. (...) Des instruments tels que l'harmonica, la guitare, le ukulélé et l'orgue électronique, se sont largement répandus. De nouveaux styles musicaux se sont fait entendre »

« The establishment of sophisticated communication system at island bases brought Pacific music into the modern era. During the war, local musicians were broadcast on radio, in most cases for the first time (...) Islanders encountered other new musical technology during the war, including phonographs and tape-recorders. (...) Instruments such as the harmonica, guitar, ukulele and electronic organ became more widely used. New musical styles were heard » (White et Lindstrom 1990 : 157).

**Les chapitres de notre ouvrage se rejoignent sur plusieurs thématiques que nous allons à présent rapidement passer en revue.**

### **Médias, musiques enregistrées et émergence de l'industrie musicale**

Les premiers enregistrements commerciaux des musiques du Pacifique ont été réalisés à Honolulu en 1905 (Kaeppler et al. : 921). Durant les années 1920-30, des musiques se diffusent

à partir d'Hawai'i, notamment par le biais des disques 78 tours circulant essentiellement dans les milieux d'expatriés (Crowe dans Kaeppeler et *al.* : 139). La radio a également, dès les premières décennies du 20<sup>e</sup> siècle, contribué par ses diffusions à une diversification des répertoires musicaux.

La diffusion des musiques européennes s'élargit et celles-ci deviennent ainsi accessibles dès les années 1930 à Fidji par exemple.

Les technologies d'enregistrement et de diffusion de la période du début du 20<sup>e</sup> siècle se mettent en place progressivement, et de manière contrastée d'une zone à l'autre en fonction de l'accessibilité des outils. Ainsi, à Tahiti par exemple, dès le début du 20<sup>e</sup> siècle sont créés les premiers labels d'industrie du disque (Colson 2016 : 81). En revanche, les enregistrements commercialisés de musiques en Papouasie-Nouvelle-Guinée débutent vers la fin des années 1940 (Niles et Webb 1987). Les possibilités de copies des musiques enregistrées sur support analogique ont favorisé leur expansion par des moyens parallèles tels que le piratage et l'échange libre. Ces supports dupliqués (cassettes, puis cartes mémoires, fichiers mp3, etc.) se partagent en dehors des circuits capitalistes usuels et permettent la diffusion musicale jusque dans les zones plus excentrées des archipels.

Le cinéma a également joué un rôle de premier plan dans la diffusion de musiques océaniques. Connell et Gibson (2008 : 55) rappellent que la période située entre 1930 et 1960, a été considérée comme un « âge d'or » qui a permis aux musiques hawaïennes de faire le tour du monde.

Plus récemment, le développement du numérique a entraîné de profonds changements au sein de l'industrie musicale. L'internet et les technologies numériques facilitent l'accès aux musiques mais aussi à la possibilité de les produire (voire les autoproduire) et de les diffuser par soi-même. Aujourd'hui, les musiques peuvent être produites et mises en ligne aisément, puis diffusées et écoutées presque instantanément partout dans le monde. Parfois, les moyens numériques de circulation, non-commerciaux, ont remplacés ou se sont installés en parallèle des marchés jusque là considérés comme officiels (*cf. chapitre de Denis Crowdy*).

Ainsi, le chapitre de **Denis Crowdy**, le seul de l'ouvrage qui est une « reprise » traduite et pas l'original, met en valeur des aspects physiques du numérique à travers la création et la distribution de la musique populaire enregistrée en Papouasie-Nouvelle-Guinée. Dans ce contexte, où l'internet n'est pas largement accessible, c'est par le biais des cartes mémoires SD et des téléphones portables que la musique circule. L'analyse de corpus musicaux diffusés sur ces cartes, combinée à l'étude fine des métadonnées qui l'accompagnent, révèle un changement de pratiques musicales : « un retour du global vers le local, du professionnel vers l'amateur ou du commercial » Il souligne alors l'enjeu pour les ethnomusicologues d'adapter leurs méthodes et modalités de collectes aux vues de ces nouvelles circulations musicales en jeu.

Les technologies numériques contribuent à pluraliser les accès aux musiques océaniques, quel que soit leur statut, et à diversifier le champ de la production musicale.

La question de l'industrie musicale dans le Pacifique touche aussi, comme partout ailleurs, les questions de droits d'auteurs et/ou de copyrights (Niles, 1996). Dans la mesure où plusieurs États du Pacifique ont rejoint ces dernières années l'OMPI (Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle), cela sous-entend une universalisation des lois de ces traités internationaux sur toutes les musiques. En pratique, les choses sont bien plus complexes : des formes de propriété sur les savoirs locaux existaient dans cette région avant la colonisation et les circulations musicales répondent encore aujourd'hui à des lois coutumières de la propriété (McLean 1999 ; Stern 2013). Les contradictions qui émanent de ces traitements différents et le manque d'adaptation des traités aux réalités locales, sont bien souvent révélatrices des enjeux de pouvoir et de domination entre les différents pays et institutions (Geismar 2013, Leach/Stern 2020, Forsyth et Haggart 2014) (*cf. chapitre d'Aurélié Condevaux*).

Ainsi le chapitre d'Aurélie Condevaux examine la question de la « propriété intellectuelle » et des enjeux de la protection des savoirs locaux, notamment danses et musiques « traditionnelles » à Tonga. Celles-ci font objet d'un traitement particulier dans l'établissement des lois officielles face à leur diffusion et commercialisation. L'auteure soulève les questions des rapports ambivalents entre la législation internationale et pratiques ancrées de longue date dans l'archipel. Elle met en lumière, à travers les discours des acteurs, la divergence de perception de ce qu'est un « droit d'auteur » et des enjeux économiques et de pouvoir que la commercialisation ainsi que des politiques de patrimonialisation impliquent.

### **Tourisme et festivals**

Parallèlement à l'enregistrement, le secteur touristique et la multiplication des festivals ont contribué au développement de la mise en scène des spectacles culturels.

La musique et la danse font d'ailleurs partie intégrante des politiques de tourisme au sein de nombreux États d'Océanie aujourd'hui.

La fabrique d'une image paradisiaque, d'une sexualité libre incarnée par le personnage central de la *vahiné* sur fond de décor de vie simple et heureuse découle des premiers contacts avec les Européens. Cette image s'est vite propagée à l'ensemble des îles de la Polynésie et Micronésie (Dietrich, Freeman Moulin, Webb, 2011).

Aujourd'hui, les festivals sont des espaces où les habitants peuvent s'auto-représenter et entrer en contacts les uns avec les autres. Ce sont des lieux de rencontre et d'observation mutuelle. Ainsi dans son chapitre, Brian Dietrich, dans le prolongement de l'étude de Denis Crowdy sur des questions des circulations musicales par les moyens numériques, analyse la représentation en ligne du 12<sup>e</sup> Festival des Arts du Pacifique qui s'est tenu en 2016 à Guam. L'originalité de ce chapitre porte sur l'analyse des outils numériques et des médias sociaux : le site web officiel du festival, des réseaux sociaux : *Facebook* et *Twitter* (que l'auteur considère comme des espaces de promotion et de partage virtuel d'expérience) et la plateforme *YouTube* (analysée comme « l'archivage social »). Ces espaces d'engagement critique et culturel au-delà du lieu physique de l'événement sont révélateurs des représentations sociales et échanges d'informations en ligne, sur les pratiques qui y sont mises en scène.

### **Musiciens locaux & initiatives innovantes**

Les chapitres rassemblés dans notre ouvrage examinent des pratiques musicales, tout en tenant compte d'aspects historiques, politiques et économiques liés à leur développement : les processus de production et de distribution, l'utilisation et la place des technologies, le rôle des médias et l'impact de l'industrie musicale... Les politiques culturelles y ont aussi leur place à travers les interrogations autour des statuts du musicien et les processus d'institutionnalisation, ainsi que les actions protectionnistes impliquant l'élaboration des lois autour des musiques. Les festivals de musique organisés dans la région forment également des espaces privilégiés de circulation, de représentation et de performance musicale. Toutes ces questions décèlent des dimensions d'ordre politique, avec d'une part l'héritage colonial, et d'autre part, les mouvements du *revival* (ou de renaissance culturelle) amorcés autour des indépendances des pays océaniques dans les années 1970-80.

### **Situation géographique des chapitres**

Les différentes contributions rendent compte de la diversité des alternatives et des stratégies musicales déployées au sein d'espaces du Pacifique : à Guam, Tonga, au Vanuatu, en Nouvelle-Calédonie, en Papouasie-Nouvelle-Guinée ou au Japon. Cette perspective permet de dépasser une approche clivante entre les études de différents répertoires musicaux qui seraient plus ou

moins « authentiques », en se concentrant sur les dynamiques sociales qui entourent leur création, production, et le rôle des moyens technologiques dans leurs circulation et diffusion.

### **Au menu de notre ouvrage collectif**

La transformation de la musique en un produit potentiellement commercial implique tout un éventail de problématiques actuelles et en constante évolution, comme la professionnalisation ou la législation des droits, dont certains chapitres nous donnent ici un aperçu. L'ouvrage s'ouvre ainsi sur deux chapitres questionnant les aspects économiques de la musique. Face à sa commercialisation, son exportation, son succès ou sa patrimonialisation, se posent des nouveaux besoins de gestion. Le potentiel économique de ces expressions culturelles et des mises en place des cadres légaux et institutionnels, déclenchent des discours et sentiments mitigés, des enjeux de pouvoir, d'appartenance et de propriété.

Deux contributions présentent le rôle des technologies numériques dans le partage et la circulation des musiques, ou d'images et des représentations du festival du Pacifique. Que ça soit par le biais des téléphones portables et des cartes SD, ou en participant aux différents réseaux sur internet, les habitants des îles du Pacifique y accèdent à des nouvelles possibilités d'échanger des musiques sous forme de fichiers audio et vidéo, de participer à des festivals d'une manière virtuelle (à distance ou décalée dans le temps), mettre leurs propres productions en ligne, etc. Les frontières entre la production et la consommation, mais aussi entre la production professionnelle et amateur sont ainsi atténuées.

Trois chapitres de l'ouvrage sont consacrés au rôle des institutions dans les développements du secteur musical. La mise en place de différentes politiques culturelles par la création de différents dispositifs éducatifs ou associatifs, structurent et formatent le domaine de la musique en conjuguant les modèles globaux et réalités locales.

Enfin, les deux dernières contributions prennent forme de retour d'expérience ou d'entretien.

Le chapitre d'**Aurélie Condevaux** examine la question de la « propriété intellectuelle » et des enjeux de la protection des savoirs locaux, notamment danses et musiques « traditionnelles » à Tonga. Celles-ci font objet d'un traitement particulier dans l'établissement des lois officielles face à leur diffusion et commercialisation. L'auteure soulève les questions des rapports ambivalents entre la législation internationale et pratiques ancrées de longue date dans l'archipel. Elle met en lumière, à travers les discours des acteurs, la divergence de perception de ce qu'est un « droit d'auteur » et des enjeux économiques et de pouvoir que la commercialisation ainsi que des politiques de patrimonialisation impliquent.

Les enjeux économiques sont également au cœur du chapitre signé par **Jane Freeman Moulin** qui étudie la circulation transnationale de la danse '*ori tahiti*, entre les îles du Pacifique et le Japon. Jane Freeman Moulin est professeur d'ethnomusicologie à l'Université d'Hawai'i. Elle-même ancienne danseuse et chanteuse de différentes troupes professionnelles tahitiennes, elle mène des recherches sur les musiques et danses des îles Marquises et de Tahiti depuis de nombreuses années. Elle a écrit plusieurs ouvrages et de nombreux articles.

Dans son chapitre, elle part du film japonais intitulé *Hula Girls* comme source de l'engouement pour les danses polynésiennes au Japon. Si la danse et musique hawaïennes sont très populaires au Japon depuis des années 80-90, ce film lance la mode de la danse tahitienne. Le chapitre traite de la transmission et appropriation de la danse tahitienne au sein des écoles de danse au Japon. La problématique de la globalisation est traitée ici d'une manière originale, car multi-située, incluant dans l'analyse d'autres points de contact comme le rôle de la diaspora tahitienne à Hawai'i. En effet, Hawai'i est "un puissant

« lieu de passage » du flux culturel et d'enseignement artistique", "un important lieu de connexion active et d'interactions dans la circulation des performances culturelles tahitiennes – spécialement vers les îles d'Hawai'i, le continent américain ou le Japon." L'analyse des développements commerciaux des pratiques culturelles, met au jour des stratégies

soigneusement élaborées dans le but de s'approprier et de se reconnaître à travers les arts des autres.

**Denis Crowdy** enseigne à l'Macquarie Université à Sydney. Il a vécu en PNG pendant de longues années pendant lesquelles il a enseigné à l'Université. Ses travaux portent sur différents répertoires de PNG : les string bands, musiques populaires (amplifiées de divertissement), l'industrie musicale et politiques identitaires post-coloniales. Ces dernières années il a concentré ses recherches autour des technologies numériques et leur rôle dans le domaine musical.

Le chapitre de **Denis Crowdy**, le seul de l'ouvrage qui est une « reprise » traduite du journal *Equinox*, et pas l'original, met en valeur des aspects physiques du numérique à travers la création et la distribution de la musique populaire enregistrée en Papouasie-Nouvelle-Guinée. Dans ce chapitre, décrivant un contexte, où l'internet n'est pas largement accessible, c'est par le biais des cartes mémoires SD et des téléphones portables que la musique circule. L'analyse de corpus musicaux diffusés sur ces cartes, combinée à l'étude fine des métadonnées qui l'accompagnent, révèle un changement de pratiques musicales : « un retour global vers le local, du professionnel vers l'amateur ou du commercial vers l'indépendant » entraînant cependant des inégalités économiques, car si la musique circule librement, le matériel nécessaire profite aux entreprises étrangères. Il souligne alors l'enjeu pour les ethnomusicologues d'adapter leurs méthodes et modalités de collectes aux vues de ces nouvelles circulations musicales en jeu.

Parallèlement à l'enregistrement, le secteur touristique et la multiplication des festivals ont contribué au développement de la mise en scène des spectacles culturels.

La musique et la danse font d'ailleurs partie intégrante des politiques de tourisme au sein de nombreux États d'Océanie aujourd'hui.

Aujourd'hui, les festivals sont des espaces où les habitants peuvent s'auto-représenter et entrer en contacts les uns avec les autres.

**[Vidéo Festival des Arts du Pacifique] (3')**

<https://www.youtube.com/watch?v=et286RRVmmY>

Les festivals sont des lieux de rencontre et d'observation mutuelle. Ainsi dans son chapitre, **Brian Dietrich**, dans le prolongement de l'étude de Denis Crowdy sur des questions des circulations musicales par les moyens numériques, analyse la représentation en ligne du 12<sup>e</sup> Festival des Arts du Pacifique qui s'est tenu en 2016 à Guam.

Brian enseigne l'ethnomusicologie à l'Université Victoria de Wellington, en Nouvelle-Zélande. Il préside actuellement le groupe de travail sur la région d'Océanie à ICTM. Il s'est spécialisé sur les musiques de Micronésie, même si nombreux de ses travaux concernent les musiques et les danses des îles du Pacifique plus généralement et ces derniers temps l'utilisation des moyens numériques par les communautés micronésiennes sur place ou des diasporas originaires de ces îles.

L'originalité de son chapitre porte sur l'analyse des outils numériques et des médias sociaux : le site web officiel du festival, des réseaux sociaux : *Facebook* et *Twitter* (que l'auteur considère comme des espaces de promotion et de partage virtuel d'expérience) et la plateforme *YouTube* (analysée comme « l'archivage social »). Ces espaces au-delà du lieu physique de l'événement sont révélateurs des représentations sociales et échanges d'informations en ligne, des pratiques qui y sont mises en scène.

Dans notre contribution commune, nous engageons une analyse comparative des évolutions institutionnelles de deux archipels voisins, aux statuts politiques différents : Nouvelle-Calédonie, (collectivité française) et Vanuatu (État indépendant). Nous analysons les effets des politiques culturelles des pouvoirs publics locaux et des aides internationales, sur les discours des artistes et des institutions. La mise en place des structures de formation musicale et des

associations, avec quelques potentialités lucratives apportés par le développement d'une industrie musicale, mais sans un véritable statut professionnel à temps complet, multiplient la variété de parcours possibles pour des musiciens. Cette tentative de professionnalisation du secteur musical dans un contexte présentant pourtant un faible potentiel économique, permettent de nombreuses stratégies et passerelles entre les secteurs formels et informels.

Le duo porté par **Elatiana Razafimandimbimananana** et **Soufiane Karim** met en scène le hip hop calédonien au sein de l'université. L'originalité de cette co-écriture se présente sous la forme d'un carnet ethnographique (toujours) en cours entre une chercheuse, sociolinguiste et un artiste chorégraphe danseur de hip-hop. Le hip hop entre en scène à l'université comme moyen d'inclusion et de reconnaissance des diversités sociales auprès de jeunes étudiants. Leur éclairage polyphonique explore la façon dont les approches pluriartistiques peuvent se développer en contexte formatif. Il est présenté sous forme d'un dialogue mêlant ainsi le regard réflexif de l'enseignante-chercheuse, à celui du chorégraphe ainsi que d'étudiantes et étudiants ayant participé au projet. Cette analyse met en perspective, à travers ce récit à deux voix, la place du hip-hop dans le continuum de la création-production-diffusion-industrialisation en contexte universitaire de NC.

L'avant dernier chapitre se présente sous forme d'un entretien mené par Monika Stern avec Georges Cumbo. À travers ses témoignages, le récit relate l'initiation de la Fête de la Musique dans le paysage festivalier urbain et l'engagement de l'Alliance dans d'autres activités, comme par exemple le soutien de différents groupes locaux dans la production d'albums. Le regard de ce passionné sur plus de vingt ans d'histoire de la musique à Port-Vila, apporte un éclairage précieux sur le monde de la musique tout en présentant un regard réflexif sur le rôle de cette institution française dans l'archipel indépendant depuis 1980.

Le dernier chapitre d'**Eric Wittersheim** va interroger comment la musique illustre la manière dont les Océaniens se réapproprient les codes culturels venus d'ailleurs. "Ils ne font pas que subir les changements sociaux et économiques introduits depuis les débuts de la colonisation. Ils se les réapproprient et en re-définissent le sens (reggae, rap) à partir de logiques et d'enjeux locaux. Ils expriment ainsi une attirance pour un certain cosmopolitisme, qui déjoue les conceptions simplistes sur l'authenticité ou sur l'acculturation pour révéler des formes d'hybridité qui correspondent à leur goût pour les autres musiques, qui ne dévalue pas leur rapport à leur propre tradition musicale."