

## Trois hochets

Jean-Michel Beudet

► **To cite this version:**

Jean-Michel Beudet. Trois hochets: Une si grande méfiance. Cahiers d'ethnomusicologie, Ateliers d'ethnomusicologie, 2011, Questions d'éthique, pp.67-81. <<https://ethnomusicologie.revues.org/1749>>. <hal-01657351>

**HAL Id: hal-01657351**

**<https://hal-univ-paris10.archives-ouvertes.fr/hal-01657351>**

Submitted on 6 Dec 2017

**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.

# Trois hochets

## Une si grande méfiance

JEAN-MICHEL BEAUDET

L'éthique générale en anthropologie constitue une question fondamentale et très vaste, présentée et débattue dans quantité d'ouvrages et de symposiums. La littérature traitant des questions d'argent, de droits de copie et de propriété intellectuelle est particulièrement abondante<sup>1</sup>. En ethnomusicologie, les références commencent elles aussi à être fournies (renvoyons notamment à Seeger 1992, Zemp 1996, Feld 2001, Aubert 2010). Je tenterai ici d'aborder ces questions sous l'angle du rapport entre les différents interlocuteurs de la relation ethnographique, entre les musiciens et l'ethnomusicologue. Cette note s'appuiera sur des exemples takana, weenhayek et chacobo, trois peuples des basses terres de Bolivie ; un quatrième exemple viendra des Kanaks de Kanaky, et j'ajouterai comme éclairages supplémentaires des anecdotes, des commentaires venant d'ailleurs.

### **Tumupasa 1992, « Miles de doláres »**

Un bon travail, une bonne ethnographie musicale dans ce village takana d'Amazonie bolivienne. L'accord des autorités du village et de l'ensemble de la population avait été donné au cours d'une « réunion civique » qui cherchait à organiser la résistance au pillage de la forêt par des entreprises d'abattage et d'exportation de bois. Les enregistrements et conversations musicologiques s'étaient déroulés de manière à la fois fluide et dense, grâce en particulier à la présence précieuse

---

<sup>1</sup> À commencer par le classique *Que sais-je ?* de Bernard Edelman (1989).

de Juan de la Cruz Amutari, musicien très complet et, comme les siens, soucieux de dresser un tableau fidèle de la musique de son village. Nous procédions répertoire après répertoire. Au bout d'un mois, Juan de la Cruz organisa une séance d'enregistrement de la *Diana*, répertoire pour ensemble de flûtes traversières en bambou, lié au calendrier religieux, et auquel musiciens et auditeurs accordaient une valeur particulière. C'était la nuit, tout se passait bien, lorsqu'entra en scène un homme un peu éméché, qui donna deux coups de coude dans les micros en marmonnant « robar nuestra música... miles de dólares... ». « Voler notre musique... des milliers de dollars... », il avait prononcé ces mots en espagnol, plutôt qu'en takana, sa propre langue ; il voulait s'assurer d'être bien compris de l'étranger qui manipulait l'appareil d'enregistrement. Les musiciens ont esquissé un sourire gêné, ont accompagné l'homme par la manche, l'ont fait asseoir, lui ont servi à boire, puis ont repris le morceau à son début. L'ethnomusicologue a souri aussi : gagner des milliers de dollars avec cette musique lui semblait tout simplement inconcevable. Dans les mois qui ont suivi, j'ai fait parvenir à plusieurs personnes du village et par différents canaux des copies des enregistrements et du mémoire présentant l'ensemble de la musique takana (Beudet 1992). Les enregistrements ont été archivés au Laboratoire d'ethnomusicologie du CNRS – Musée de l'Homme<sup>2</sup> ; à ce jour, aucun n'a été édité ni mis en ligne pour consultation.

En 1996, ce même laboratoire de recherche était confronté à une « Offre d'Achat » de 30 000 dollars proposés pour l'insertion de quelques secondes de flûtes du Rajasthan dans une publicité télévisée. Cet événement a été décrit et analysé avec précision par Hugo Zemp, alors directeur de la collection de disques édités par notre laboratoire (Zemp 1996). Un des points de discussion que cette affaire avait soulevés, et sur lesquels je reviendrai, était incontournable : l'homme takana un peu énervé avait de bonnes raisons de s'inquiéter. Sa musique pouvait et peut encore générer des profits de l'ordre de quelques milliers de dollars. Il savait très bien que depuis son village d'Amazonie, il avait très peu de chances d'avoir la moindre vue sur ces sommes, littéralement colossales pour lui. Reconnaissons-le, toute ethnographie, qu'elle soit respectueuse, consensuelle ou même engagée, comporte une part d'aliénation. Par le simple fait d'être enregistrée, cette musique allait changer de monde, une part d'elle-même devenant hors de portée des musiciens. Et je reste convaincu que l'homme takana, plus que par la rétribution proprement dite des musiciens, était surtout préoccupé par la possible « marchandisation »<sup>3</sup> d'une musique qui était pour lui et ses parents d'abord une parole religieuse. On voit ici que la question a été soulevée par un membre

---

<sup>2</sup> Aujourd'hui CREM (Université Paris Ouest Nanterre – La Défense)

<sup>3</sup> "Marchandisation" est un néologisme, très employé. Dans ce texte, il se distingue de commercialisation car l'acte qu'il désigne porte

explicitement sur des objets qui n'étaient pas destinés au commerce. Il s'agit du processus général et bien connu, maintes fois dénoncé, qui consiste à tout prendre pour en faire « une marchandise ».

de la collectivité productrice de la musique au moment même de l'enregistrement, c'est-à-dire lors de l'échange ethnographique. Je crois que la situation s'est généralisée aujourd'hui : les questions d'argent, de droits d'auteur, d'éthique en général sont abordées en premier lieu par les interlocuteurs de l'ethnomusicologue, les musiciens eux-mêmes. Et l'ethnologue le mieux intentionné n'est pas toujours capable d'entendre ces inquiétudes. Autrement dit, le débat sur les questions d'éthique n'est pas un caprice ou une mode « démagogique »<sup>4</sup>. Il apparaît au contraire comme fondateur de notre démarche scientifique. Mais surtout, il n'est pas le fait de quelques chercheurs qui auraient choisi d'être plus progressistes que d'autres : cette discussion, scientifiquement nécessaire, nous est d'une certaine manière demandée, et même indirectement imposée par les musiciens qui nous pressent de contribuer eux-mêmes à définir l'ensemble de notre travail.

### **Périphérie de Villa Montes 1996, « ish ! »**

J'ai pu commencer à travailler dans le Chaco bolivien grâce au service chargé de la démarcation des terres indigènes, et dépendant à l'époque du Ministère de l'agriculture. Ce service était installé à Villa Montes, considérée comme la capitale militaire de la guerre du Chaco (1932-1935) et, à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, petite ville en perte de vitesse au profit de Yacuiba, la ville frontière avec l'Argentine. L'idéologie qui y dominait mêlait la nostalgie de l'époque de la guerre, la fierté d'éleveurs de bétail, l'admiration pour les régimes dictatoriaux et le racisme colonial. Loin du pouvoir central de La Paz, un *far west* déclinant. Néanmoins, la majorité des habitants, de toutes catégories sociales, avaient dû reconnaître la nouvelle force démographique et culturelle des Amérindiens de la région, et en premier des Weenhayek. Leur nom était en lui-même significatif de leur nouveau poids politique : anciennement appelés Matacos par tous, y compris par les ethnologues, ils avaient réussi à imposer cette autodénomination, pourtant plus compliquée à prononcer pour des hispanophones.

Pour commencer, j'avais été rattaché pendant quelques jours à l'équipe chargée du bornage des territoires weenhayek, équipe composée de plusieurs Amérindiens... C'était un travail émouvant, fort, cérémoniel : chaque borne coulée dans du béton comportait une marque en laiton au nom d'un chef de village chaque fois différent. Parfois, lorsque nous retournions voir comment l'œuvre avait séché, nous y trouvions les marques des balles tirées par les éleveurs de bétail. Ces quelques jours avaient aussi permis de nous entretenir longuement avec les responsables culturels weenhayek, notamment Benito Perez, et de définir les lignes

---

<sup>4</sup> Accusation portée par un de nos collègues ; voir Zemp (1996 : 42).

de notre travail. Enfin, une réunion fut organisée avec ces responsables culturels et les musiciens. Benito et moi y avons présenté notre programme de travail, et on me laissa tout le temps d'exposer, en espagnol, mes méthodes et principes d'ethnologue : je ne venais pas travailler sur eux mais avec eux et pour eux, les matériaux enregistrés seraient directement à leur disposition, et je participerais à leur diffusion suivant leurs souhaits et orientations. La plupart des hommes, une trentaine, qui me voyaient pour la première fois, me regardaient et m'écoutaient avec bienveillance. Ils m'ont laissé finir mon propos et l'un d'entre eux a demandé : « Combien vas-tu payer les musiciens ? » J'ai répondu qu'il s'agissait d'un travail de connaissance et d'action culturelle, que j'étais à leur service et que, donc, il n'était pas prévu de rémunération. La question fut répétée de manière tout aussi concise et nette. Alors s'est engagé un échange où j'essayais de faire valoir l'intérêt de notre coopération et du dialogue intellectuel. En fait, j'étais contrarié d'avoir à commencer le travail d'ethnographie musicale par un échange d'argent. À chacun de mes arguments, les musiciens répondaient de la même manière : nous sommes complètement d'accord sur les principes du travail, nous nous sommes réunis ici pour le commencer, mais tu dois rémunérer les musiciens. À chaque échange, ils affirmaient leur volonté de manière plus forte. Certains se sont levés, deux ou trois se sont même agités, d'autres se sont assombris. J'ai cédé :

- D'accord. Combien voulez-vous ?
- 200 pesos pour la danse de ce soir, et 10 pesos par chant<sup>5</sup>.
- Bien.
- Ish !

Ish !, « C'est bien ! », Ish ! Ish !, de partout les hommes approuvaient. La tension est tombée d'un coup, chacun est venu m'embrasser, et je répétais moi aussi les « Ish ! ». Puis je suis allé acheter à manger et à boire, nous avons déjeuné ensemble, nous sommes sortis de cette sorte de banlieue où était leur village et nous sommes allés enregistrer dans les bois secs et bas, à quelques mètres d'un gazoduc. Tout le monde était très ému et les interprétations étaient empreintes de cette qualité chaude.

Après coup, cette exigence de mes interlocuteurs weenhayek m'est apparue comme une bonne solution. Certes, pas la seule réponse possible aux problèmes complexes de commercialisation et de droits, mais une réponse simple : celui qui enregistre paye d'abord, et ainsi nous n'aurons pas besoin de chercher à contrôler le devenir de ces enregistrements. « Tu comprends, m'ont-ils précisé, il y a quelques années un homme est venu, d'Europe lui aussi, il nous a promis beaucoup de choses, a fait des photos, des enregistrements. Nous n'avons rien vu : il n'y a eu aucun retour. » Cette explication révèle une caractéristique

---

<sup>5</sup> À cette époque, un peso boliviano était équivalent à un franc français.

très importante de l'échange entre Amérindiens et non-Amérindiens dans la plus grande partie des trois Amériques : une très grande méfiance de la part de ceux qui accueillent l'ethnologue, l'envoyé d'une ONG, l'administrateur, le missionnaire, le commerçant ou l'exploitant agricole. Chacun de ces types d'arrivants a ses techniques particulières pour tenter de dissiper cette méfiance, mais elle est très profonde, car enracinée dans une histoire ancienne et récente, et renforcée par la plupart des échanges actuels : la colonisation n'est pas du tout finie.

Voici encore une anecdote, montrant cette fois que cette méfiance ne porte pas seulement sur les prises de vues et les enregistrements. Dans un des villages weenhayek, tôt le matin, j'étais assis seul face à la forêt basse, avec une tasse de maté et un cahier de notes. Des jeunes gens qui passaient par là, allant à la pêche, ont protesté : « Qu'est-ce que tu écris là ? Que nous prends-tu encore avec ton papier ? » C'était un grand village, les responsables politiques n'avaient pas encore informé tout le monde de ma présence et de mon travail. C'était désagréable, mais ça s'est arrangé<sup>6</sup>. La réponse, toute simple, m'est venue quelques années plus tard, ailleurs, au centre du Brésil, chez les Tikmũn'ũn Mas-hakali. Nous étions une petite équipe d'ethnomusicologues, le travail était engagé depuis quelques semaines, et tout se passait très bien. En plein milieu d'un rituel, alors que je prenais de rapides notes sur un petit carnet, des jeunes gens m'ont demandé avec un peu d'agressivité ce que j'écrivais. Je leur ai montré le carnet : « vous voyez : j'ai écrit qu'en ce moment même, il y a trois hochets en jeu. » Ils ont regardé, leurs visages se sont éclairés « Oui ! C'est vrai, il y a trois hochets. »

Revenons au Chaco et aux Weenhayek qui posent une question intéressante à l'ethnomusicologie générale, avec leur « vente de musique » : en effet, il est apparu par la suite que pour la plupart des musiciens weenhayek, dans une relation interculturelle de ce type, la musique pouvait être présentée comme un objet à vendre, comme l'était un objet d'artisanat, un sac tressé ou un panier : une chanson est vendue 10 pesos. Les hommes de ce peuple avaient la réputation d'être intéressés par l'argent, réputation qui leur venait autant des 'créoles' – des régionaux non amérindiens – que de leurs voisins amérindiens. Cette position – tout se vend, tout se marchande – m'était désagréable et parfois pénible ; une part de mon travail a consisté à passer d'une relation commerciale à un échange plus affectif, fait de respect mutuel, avec Ambrosio et sa famille, mes voisins dans le grand village, ainsi qu'avec les chamanes So'wiwi et Daniel Torres et le sculpteur Eleuterio. Avec ces derniers s'est même créé un vrai échange intellectuel, tandis que Benito, Elasto et Torres Sari me faisaient participer à leur réflexion et à leurs actions culturelles.

---

<sup>6</sup> Le simple fait d'écrire peut devenir inquiétant lorsque l'écrit s'associe à des rapports de force coloniaux.. Les exemples comme celui-ci sont très nombreux, voir entre autres Dehoux 1995, ainsi

que la photo retenue pour la couverture de l'ouvrage de Clifford, *Predicament of Culture* (1988) et sa traduction française, *Malaise dans la civilisation* (1996).



Fig. 1. «Homme blanc», Onyeocha, un personnage des danses de masques *igbo*. Amagu Izzi, sud-est du Nigeria, 1982. Photo Herbert Cole & Aniakor, dans Clifford 1988 et 1996.

Les prises de vue que j'avais réalisées, quoique payées, étaient considérées par les danseurs et les musiciens comme une possibilité de produire un document promotionnel: ils cherchaient un financement pour monter une sorte d'école itinérante de ce qu'ils nommaient leur «danse culturelle», et j'ai aussi participé à la rédaction de ce projet<sup>7</sup>. C'est une situation très commune, très répandue, du moins en Amérique du Sud: une partie du travail de l'ethnomusicologue ou de l'ethnologue consiste à aider au montage de projets culturels. Autrement dit, le travail de l'ethnologue est inclus par ses interlocuteurs dans leurs projets culturels ou politiques. De manière très modeste, ma participation avait été de déposer des copies de tous les enregistrements audio et vidéo chez certains chefs weenhayek, ainsi qu'à la bibliothèque de la ville et au siège local de l'organisme de gestion des territoires indigènes. J'ai également participé à diverses émissions de radio et de télévision à Villa Montes et à Santa Cruz, émissions traitant des transformations musicales dans la région. Une autre motivation, très forte et qui me semblait de première importance, était de contribuer à la constitution d'une mémoire historique locale<sup>8</sup>. En effet, ces sortes de *far west* que sont les fronts de colonisation en Bolivie, au Brésil ou ailleurs, sont soumis à la loi du profit à court terme<sup>9</sup>. Dans ces espaces faits d'entreprises champignons, de mouvements migratoires très rapides liés aux besoins ponctuels et changeants de main d'œuvre, l'histoire est inexistante. On m'avait ainsi raconté comment à Guajaramirim, une ville frontière du Brésil et de la Bolivie, il y avait eu une révolte sociale violente et violemment réprimée dont, vingt-cinq ans plus tard, plus personne, à part le curé, ne se souvenait. Et il ne s'agit pas là d'une occultation volontaire, fabriquée, mais d'un véritable oubli.

### **Nouméa, Noël 1987, «Laisse-nous décalaminer un peu!»**

J'allais partir, quitter les amis kanaks avec qui j'avais travaillé pendant quatre ans, et rejoindre l'Hexagone. Les mois de décembre 1987 et janvier 1988 furent consacrés à préparer ce départ: avec mes collègues kanaks nous rendions visite aux différentes vallées où nous avons travaillé, je saluais, faisais mes adieux et, dans la perspective du CD qui était projeté, nous demandions les autorisations

---

7 Leur budget s'élevait à 20 000 pesos (3000 euros). C'était un montant qui me semblait assez facile à trouver, mais la difficulté qui freinait les éventuels financeurs était la question du contrôle des dépenses.

8 Pour les Weenhayek, j'avais rédigé un court document sur l'origine du nom et de la fondation de leur plus grand village, déposé chez les mêmes personnes, et qui avait également donné lieu à quelques émissions de radio.

9 Même si, comme l'ont montré les géographes de l'Université de Rio de Janeiro (Acselrad 2003 et 2006), ces fronts de colonisation suivent des séquences types s'étendant sur une plus longue période (chasseurs de peaux – mines – construction d'une route – déforestation et exportation du bois – petits exploitants agricoles – églises intégristes – grandes exploitations multinationales).



de publication aux musiciens et aux autorités coutumières. Nous étions allés à Kanala, à Gööpä, à Kwenyii, dans la vallée de Hienghène. Il restait l'île de Toka Nod ; mais, n'ayant plus le temps de m'y rendre, j'avais demandé à Louis Kotra Uregeï, secrétaire général de l'USTKE (Union Syndicale des Travailleurs Kanaks et des Exploités), originaire de cette île, de faire l'intermédiaire sur ces questions de droits sur les enregistrements. Je l'avais revu plusieurs fois, les semaines passaient, et il n'y avait toujours pas de réponse. Entre Noël et le Jour de l'an, je m'étais rendu au siège du syndicat pour insister, il ne restait plus beaucoup de temps avant mon départ. D'un grand geste, il désigna des camarades qui déchargeaient des caisses de bière : « tu auras la réponse, laisse-nous d'abord décalaminer un peu ! Mais, plutôt que de s'embêter avec des histoires de copyright chez un producteur-éditeur parisien, ne pourrions-nous pas nous autoproduire ? »

C'était en effet une solution, différente de celle des Weenhayek, mais en continuité complète avec le travail qui avait été réalisé les années précédentes. Le travail d'ethnographie musicale était inclus dans un grand programme d'ethnographie générale intitulé « Inventaire du patrimoine »<sup>10</sup>, auquel étaient associées une formation de jeunes gens à l'ethnographie, des publications et diverses opérations d'action culturelle. Tout cela formait un ensemble intégré, géré par l'Office Culturel Scientifique et Technique Canaque, lequel fut par la suite transformé, redimensionné, et scindé en deux institutions : l'Agence de Développement de la Culture Kanak, et le Centre Culturel Jean-Marie Tjibaou. Mais entre 1984 et 1988, cette institution locale qui fonctionnait entièrement sur fonds publics était déjà sous la responsabilité administrative, scientifique et politique d'hommes kanaks : Neko Hnepeune pour la direction administrative, Kamilo Ipéré, Léopold Jorédié et Jean-Marie Tjibaou pour les orientations générales, la programmation et le suivi du contenu.

C'était une période à la fois enthousiasmante et difficile, car la lutte pour l'indépendance et la répression du gouvernement français entraient parfois dans des phases dures, douloureuses. Cette période a redéfini ma manière de faire de l'ethnologie, et lorsque je suis retourné travailler en Amérique du Sud, j'ai mieux entendu l'affirmation multiple, omniprésente, des musiciens et des responsables politiques de vouloir prendre en main leurs affaires culturelles. De plus en plus, les travaux que nous, ethnologues, intégrons dans le champ de l'ethnologie, sont inclus par les membres des différentes cultures plutôt dans le registre de l'action culturelle, de la mémoire mémorisante (voir Surugue 2007) et de la prospective politique. Cette rencontre de perspectives différentes est une part de l'interculturalité, elle est fondatrice de l'ethnologie actuelle. Les exemples sont innombrables, aussi bien en Océanie que dans les trois Amériques, y compris cette vieille colonie qu'est la Guyane. Dans ce cadre-là, lorsque les gens sont pleinement acteurs des recherches et des publications sur leur propre culture, les questions d'éthique se posent de manière totalement différente, la confiance vis-à-vis

---

10 Par Roger Boulay et Kamilo Ipéré.

d'un ethnologue venant de l'extérieur ne pose plus de problèmes<sup>11</sup>. Celui-ci n'est plus considéré comme un « penseur sur », mais comme un expert apportant des techniques, une méthode, ce qui n'est pas sans poser de nouvelles questions. Le travail est immédiatement différent: il est plus lent, plus difficile, le « rendement » est plus faible, il faut trouver un langage commun, littéralement interculturel, nouveau et particulier à ce lieu, accepter que le résultat entre moins dans les canons de la présentation scientifique au sens strict.

Un exemple tout de même: le Museu Kuahi de la petite ville d'Oiapoque, à la frontière entre le Brésil et la Guyane. Les contenus et la réalisation des expositions sont le fait de gens venant des territoires amérindiens (assistés d'universitaires issus des grandes capitales du sud du pays, São Paulo notamment). Les choix peuvent être très différents de ceux qu'auraient faits des professionnels des musées; mais indéniablement, la force que donne le sentiment de faire soi-même de tels ouvrages culturels compense de très loin la maladresse et les éventuelles erreurs. On peut avoir une idée de ces travaux en consultant le livre *Turé dos povos indígenas do Oiapoque* (collectif 2009). Livre agréable et intéressant, qui apporte des données nouvelles sur ces cérémonies du bas Oiapock. Les quelques erreurs et lacunes ne peuvent égratigner le sentiment de sûreté que l'on a devant des données transmises dans une relation familiale (un grand-père décrit par exemple des manières de faire à sa petite fille). Dans le même registre et dans la même région, les chercheurs<sup>12</sup> wayãpi produisent avec l'association *Iepé* des livres sur différents domaines de leur culture. Ils choisissent les contenus, font les dessins, rédigent les textes en langue wayãpi. Méthodes et objectifs sont présentés dans ces mêmes livres: « [...] La recherche est très importante pour nous. Elle est importante parce que nous voulons fortifier notre histoire et l'histoire de nos ancêtres. Nous voulons aussi enseigner et transmettre ces connaissances pour nos fils et petits-fils dans le futur.

La recherche produit des matériaux didactiques pour l'école et des livres à lire dans les villages; elle aide à organiser les connaissances et aussi à comparer les manières de vivre des Wayãpi et des autres groupes; elle sert aussi à donner de bonnes explications aux non-Amérindiens qui travaillent avec les Wayãpi, pour que régressent les préjugés, et pour défendre les intérêts des Wayãpi<sup>13</sup>.

Revenons à notre CD kanak: il a finalement été coproduit<sup>14</sup> par le CNRS – Musée de l'Homme et l'Agence culturelle kanak (Beudet, Tein, Weiri 1990). L'Office Culturel Canaque avait déjà produit trois cassettes audio entre

---

11 Encore que... le passif colonial est tel qu'il est parfois nécessaire de redire, de redéfinir plusieurs fois les positions de chacun en cours de travail.

12 « Chercheurs », c'est ainsi que ces jeunes gens wayãpi ont choisi de s'appeler, s'appliquant ainsi à se positionner au même niveau que les ethnologues, linguistes, muséologues, etc.

13 Dans Collectif s.d.: *Jane reko mokasia, organização social wajãpi*. Ce texte de présentation est écrit en portugais; ma traduction.

14 Pour les basses terres d'Amérique du Sud, on peut considérer que le disque Suya a constitué une coproduction pionnière (Seeger and a Comunidade Suya 1982).

1984 et 1987, tandis que par la suite, l'ADCK a produit et coproduit plusieurs CD audio<sup>15</sup>. Je dois avouer que la coproduction avec l'ADCK nous a libérés<sup>16</sup> d'un problème épineux : comment répartir les avances sur royalties entre les différentes personnes qui avaient chanté ou joué, et comment leur faire parvenir ces petites sommes ? À l'époque, l'équivalent de 2000 euros à répartir entre une cinquantaine de personnes, des solistes et des chœurs, demeurant dans huit villages différents, certains étant particulièrement sensibles aux questions de droits, d'autres ne demandant que le plaisir d'être présents sur le CD. Devant la complexité du problème, pour des rétributions somme toute relativement faibles, Gilbert Kaloombat Tein avait proposé sa solution : « avec la somme totale, faisons fabriquer des T-shirts sur lesquels on imprime la couverture du CD. Puis on les distribue à tous les participants. » C'était peut-être une bonne idée mais je n'ai pas été d'accord, et finalement c'est à l'ADCK qu'est arrivée l'avance sur royalties.

On le sait (Seeger 1992, Zemp 1996, Pimenta de Faria 2006, Aubert 2010), ces questions de droits d'auteurs posent des problèmes techniques (les musiciens peuvent être décédés, éparpillés, etc.), des problèmes légaux (droit international sur les musiques de tradition orale), des problèmes anthropologiques : l'auteur peut ne pas être clairement défini, ou bien ce peut être une collectivité (un village, un clan), une collectivité mouvante (une classe d'initiation), ou la propriété peut être par nature conflictuelle (bien symbolique enjeu de factions rivales). Enfin, ces questions juridiques sont dans le même temps des questions artistiques. Elles posent des problèmes de création<sup>17</sup>, qu'on en juge par le simple exemple des musiciens de Moldavie, tel que nous le rapporte Stoichiță : « [...] Beaucoup de *lăutari* insistent sur le fait que les meilleures idées sont celles qui viennent des autres, et il est d'ailleurs proverbial que pour apprendre le métier, il faut le « voler » [...] » (2008 : 61). Si voler des contenus, des idées musicales, est une qualité des musiciens, comment ceux-ci pourraient-ils comprendre l'obsession du droit d'auteur ? Toutefois, ne l'oublions pas, ce « vol » se réalise dans ce cas à un même niveau, entre gens de la même catégorie sociale, il n'est pas associé à une hégémonie. Comme le raconte Zemp (1998 : 50-53), ces questions avaient donné lieu à des débats intenses au sein de notre laboratoire d'ethnomusicologie du CNRS. Sur un aspect au moins, ma position a toujours été simple, et pour moi évidente si on considère le point de vue des gens avec qui nous travaillons : dans tous les cas, ces questions de droits d'auteurs concernent les musiciens et seulement les musiciens. Car l'ethnomusicologue n'est ni l'auteur ni l'interprète de la musique qu'il contribue à faire connaître. Même si sa participation à la fabrication d'un CD est un vrai travail, le fait qu'il touche une part des droits d'auteur serait de l'ordre de la déraison.

---

<sup>15</sup> Notamment *Danses et musiques kanak*, CD AIMP XLVIII/VDE 923 (Ammann 1997).

<sup>16</sup> « Nous », c'est-à-dire les réalisateurs du CD : Gilbert Kaloombat Tein, Lionel Weiri et moi, ainsi que le directeur de collection, Hugo Zemp.

<sup>17</sup> Quel artiste occidental a dit « Si la création est un champ, le droit d'auteur en est la clôture » ?...

## Riberalta, 1993, Marito Moreno

Riberalta est une ville de l'*Oriente*, au nord-est de la Bolivie. Avec Marito Moreno, nous étions assis à une terrasse de café d'un quartier populaire, buvant une bière, engagés dans une conversation préparatoire au travail d'ethnomusicologie que j'allais réaliser dans son village, Tapaya (Alto Yvon). J'y avais été invité par l'ethnologue Philippe Erikson qui y avait résidé pendant une année avec sa famille. Marito était un homme politique important du peuple chacobo, et il allait devenir quelque temps plus tard le président du CIRABO (Central Indígena de la Región Amazonica de Bolivia), une de ces associations si nombreuses aujourd'hui dans les basses terres d'Amérique du Sud, associations qui sont à la fois porte-voix, centres de ressources, leviers d'actions politiques locales, plaques tournantes des financements gouvernementaux ou d'ONG (voir Albert 2000). C'était un homme fin, intelligent et souriant, il voulait simplement savoir qui j'étais et ce que je comptais faire. La conversation était tranquille, aimable. Et puis, il me demanda :

— Combien coûte ton matériel d'enregistrement ?

— Environ 2000 pesos, mais il n'est pas à moi, il appartient à l'institution scientifique qui m'envoie, le Musée de l'Homme – CNRS de Paris. C'est là que seront archivés les enregistrements.

— C'est aussi cette institution qui paie ton billet d'avion jusqu'ici ?

— Oui.

— Tu comprends... Ton travail me semble intéressant, et tu as une bonne tête, j'ai confiance en toi. Mais comment pouvons-nous savoir ce que vont vraiment devenir les documents qui vont être rassemblés ?

La question sous-jacente – il était trop courtois pour la poser – aurait pu se formuler de la manière suivante : quel est l'intérêt de cette institution et, plus généralement, du gouvernement français qui la finance, dans cette opération qui consiste à enregistrer des musiques chez un peuple d'Amazonie bolivienne ? Autrement dit, quelles que soient notre bonne foi et nos bonnes intentions, nous ne sommes pas seuls. Aujourd'hui, l'ethnomusicologue ne peut prétendre avoir un réel contrôle sur les documents qu'il réalise (voir Feld 2001). L'utilisation d'une berceuse 'are'are pour un tube commercial ou d'un air de flûte du Rajasthan pour une publicité ne sont que des exemples illustrant le courant actuel très puissant de marchandisation de la connaissance et de privatisation de la culture. Le musée du quai Branly est en France un pionnier de cette marchandisation (voir Clifford 2007) ; un exemple : le MQB a récupéré la photothèque du Musée de l'Homme. Ces photographies ont été réalisées pour la plupart par des chercheurs lors de missions financées sur fonds publics. Du temps du Musée de l'Homme, on pouvait obtenir des reproductions de ces clichés, soit gratuitement, soit pour un montant modique correspondant aux frais de reproduction. Aujourd'hui, ces mêmes reproductions doivent être commandées à une entreprise privée sous-traitante,

et qui les vend très cher (environ 150 euros la reproduction), même pour une exposition dans une institution publique (musée ou bibliothèque de collectivité locale par exemple). C'est littéralement transformer un objet de connaissance en marchandise, générer des profits sur un bien public: une privatisation. Une photographie qui a été prise dans le cadre d'un échange ethnographique fondé sur la confiance est détournée pour réaliser du profit. Comment, dans ces conditions, dans ce cadre actuel, continuer à travailler, à faire de l'ethnologie ?

Mais la marchandisation n'est pas seule en cause, les pratiques hégémoniques du néolibéralisme peuvent aussi prendre les voies de l'idéologie gestionnaire (Legendre 1996). Il y a quelques mois, je suis entré personnellement en conflit avec l'éditeur du livre *Nous danserons jusqu'à l'aube* (2010). Cet ouvrage est signé «Jean-Michel Beaudet, avec la participation de Jacky Pawe». Il était pour nous de première importance que les deux auteurs figurent sur la couverture, mais l'éditeur en a décidé autrement, alléguant des raisons formelles («l'usage veut que...») et refusant toutes les solutions que je lui proposais. Jacky Pawe est présent en page de titre mais pas sur la page de couverture. Une vraie bataille, que j'ai perdue. Jacky Pawe est le principal danseur du haut Oyapock et un des chefs coutumiers de cette vallée. Il mène la plupart des danses et m'a appris presque tout sur les danses de son peuple. Qu'il signe cet ouvrage, qu'il apparaisse clairement sur la couverture comme signataire de ce livre était une évidence pour les gens de ces villages. Mais tel quel, le livre leur apparaîtra comme «un de plus qu'on a écrit sur nous».

Pour conclure, il n'est évidemment pas question d'édicter une morale, des injonctions, et encore moins une morale unique, ce qui ne serait tout simplement pas possible. De plus, ce serait se placer sous l'essentialisme kantien, Kant définissant l'humanité par son universalité morale. Les ethnomusicologues l'ont bien montré, la musique n'est pas un langage universel; de même, il n'y a pas une déontologie, une morale valable partout, mais autant de démarches à trouver. C'est une des raisons pour lesquelles j'ai choisi de présenter cet article selon des paragraphes «localisés» (Tumupasa, Villa Montes, Noumea, Riberalta). Dans notre métier, la morale se pose souvent en termes très concrets (argent, noms d'auteurs, etc.) et les solutions sont souvent autant techniques qu'éthiques. On remarque aussi que, dans les exemples ici décrits, ce sont chaque fois les musiciens ou leurs parents qui ont soulevé ces questions et apporté une solution<sup>18</sup>.

Enregistrer des chansons, parler de musique en buvant une calebasse de bière de manioc, peuvent se transformer inopinément ou systématiquement en actes frontières. Des actes qui sont des rencontres entre deux ou plusieurs

---

<sup>18</sup> Réponse parfois humoristique. Je ne peux m'empêcher ici de renvoyer à une délicieuse chanson de blues, *I'm gonna copyright your kisses*, enregistrée sous le joug blanc le 23 Avril 1941 à

Chicago: Lil Green, voc. Simeon Henry, p. Big Bill Broonzy, g. Ransom Knowling, sb. (Kamilo Laks Martínez, comm. pers. février 2011).

morales, plusieurs langages juridiques, religieux, créateurs. Et j'ai toujours été surpris par la vivacité de mes interlocuteurs musiciens dans ces domaines. Ainsi, chez les Chacobo d'Amazonie bolivienne encore, nous étions en expédition de chasse, à plus d'une journée de marche du village principal et, suivant la proposition des principaux musiciens, j'avais emporté mon matériel d'enregistrement. La nuit, après la journée de chasse, Mouran, un notable-musicien, un musicien notable, ouvre l'entretien musicologique. Il s'assure que le magnétophone est bien enclenché, et dit en s'adressant à ses beaux-frères, frères et neveux : « nous allons parler, nous pouvons lui parler, expliquer les chants et la musique pour flûtes de Pan, jouer pour lui ». Ainsi, l'accord formel qui ouvrait le travail, comme un contrat, était donné oralement et enregistré avant toute autre chose.

Aujourd'hui, il ne s'agit pas seulement pour l'ethnologue de participer à des projets définis sur place et menés de plus en plus par les gens avec qui il travaille. Ces projets s'inscrivent pour la plupart dans des structures politiques que se construisent les « acteurs locaux » (les peuples « autochtones », par exemple) pour répondre aux pressions des différents envahissements (entreprises multinationales, mafias, États nations, églises intégristes, etc.). De plus en plus, le travail anthropologique, l'échange ethnographique, devient aussi une réflexion commune, la recherche d'un langage, d'abord bilatéral et équilibré, mais aussi multiple et dansant. Ici, une nouvelle question fondatrice apparaît : dans ce mouvement entre les fronts de colonisation et les résistances ou les adaptations créatrices, s'agit-il, ainsi que le diraient certains philosophes comme Deleuze, d'inventer de nouveaux concepts, ce qui procéderait d'un discours progressiste sur le monde ? Ou bien, de reconnaître ces anthropologies locales (et aussi ces politologies locales), de reconnaître leur multiplicité, de décrire ces rencontres (administratives, militaires, ecclésiastiques, commerciales...), de qualifier des devenirs, c'est-à-dire de mettre en regard des valeurs de transformations ? Signe d'une avancée notable sur ce chemin (notable, c'est-à-dire notée par les acteurs locaux), l'anthropologie se définit moins aujourd'hui comme une connaissance que comme une démarche de reconnaissance.

Si l'on considère le versant qui serait plutôt celui de l'ethnologue ainsi que le versant pratique, il me semble que les questions d'éthique se posent de manière croissante en termes de nécessités ; en termes de nécessités locales plutôt que de modes intellectuelles ou d'injonctions morales. Si l'on considère le versant qui serait plus politique et plutôt celui des acteurs de leurs propres cultures, ou des musiciens, les questions d'éthique apparaissent alors comme un nouveau problème de civilisation. Le premier versant pourrait suivre l'anthropologie interprétative de Geertz, le second serait à prendre selon la définition que Jaulin donnait de la civilisation : un ensemble de solutions à des problèmes aussi divers et cruciaux que l'alimentation de base, la jalousie des hommes, le plaisir de danser, l'invasion coloniale... Sur la ligne de partage des eaux entre ces deux versants, marche, funambule scientifique, l'ethnologue. Le travail d'ethnographie

musicale pose plus particulièrement le nouveau problème de la circulation des biens culturels lorsque cherchent à s'imposer des routes hégémoniques fondées sur le profit.

Enfin, Marito Moreno avait, me semble-t-il, résumé l'ensemble de ce débat en demandant à l'ethnologue (en général); «Quelle motivation profonde, c'est-à-dire politique, vous amène ici? Que venez vous faire parmi nous?»

## Références

ACSELRAD, Henri

2003 «Sustentabilidade e Território – a distribuição espacial do desenvolvimento brasileiro no Plano Plurianual 2004-2007». *Ciência Hoje*, Rio de Janeiro, v. 34, n° 200: 40-45.

2006 «Sustentabilidade, território e desregulação no Brasil». *Confluências*, Niterói, vol. 5: 22-32.

ALBERT Bruce

2000 «Associações indígenas e desenvolvimento sustentável na Amazônia brasileira», in Ricardo, Carlos Alberto (ed.): *Povos Indígenas no Brasil, 1996-2000*. São Paulo: Instituto Socioambiental: 197-207.

AMMANN Raymond

1997 *Dances et musiques kanak*. CD AIMP XLVIII/VDE 923.

AUBERT Laurent

2010 «Woodstock en Amazonie et la superstar du ghetto de Kingston. Les droits patrimoniaux et le droit moral face aux réalités du terrain». *Gradhiva* 12: 142-159.

BEAUDET Jean-Michel

1992 *Las Músicas de Tumupasa* (rapport de mission chez les Takana de Bolivie). Sucre: ASUR et Paris: CNRS – UMR 9957.

BEAUDET Jean-Michel, Kaloombat TEIN et Lionel WEIRI

1990 *Chants Kanaks, cérémonies et berceuses*. CD. Paris: Collection C.N.R.S. Musée de l'Homme, A.D.C.K.

CLIFFORD James

1988 *Predicament of Culture*. Cambridge: Harvard University Press.

1996 *Malaise dans la culture*. Paris: Ensba.

2007 «Quai Branly in Process», *October* 120: 3-23.

COLLECTIF

s.d. *Jane reko mokasia, organização social wajãpi*. Macapa: Iepé – Conselho das aldeias waiapi Apina, Rio de Janeiro: Museu do Índio – Funai – Lasa – Unesco.

COLLECTIF

2009 *Turé dos povos indígenas do Oiapoque*. Rio de Janeiro: Iepé – Museu Kuahi.

DEHOUX Vincent

1995 «Saveurs de savane». *Cahiers de Musiques Traditionnelles* 8: 115-135.

EDELMAN Bernard

1989 *La propriété littéraire et artistique*. Collection *Que sais-je?* Paris: PUF.

FELD Steven

2001 «A Sweet Lullaby for World Music». *Public Culture* 12(1): 145-171.

LEGENBRE Pierre

1996 *La Fabrique de l'homme occidental*. Texte du documentaire réalisé avec G. Caillat et P-O. Bardet en 1996. Paris: Mille et une nuits – Arte éditions.

PIMENTA DE FARIA Victor Lúcio

2006 «Algumas Questoes sobre Direitos Autorais no Contexto do Congado Mineiro», in Caixeta de Queiroz, Ruben et Rosângela Pereira de Tugny (Org.) *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. UFMG: 93-97.

SEEGER Anthony

1992 «Ethnomusicology and Music Law». *Ethnomusicology* 36(3): 345-59.

SEEGER Anthony et a Comunidade Suya

1982 *Música indígena: a Arte vocal dos Suya*. São João del Rei, Tacape 007.

STOICHIȚĂ Victor

2008 «Ruse, système et opportunité». *Cahiers d'ethnomusicologie* 21 : 51-65.

SURUGUE Bernard

2007 *Archives sonores du Gabon. Pour une numérisation durable du Fonds Pepper*. Texte de communication IRD Audiovisuel / Congrès IFLA – Durban.

ZEMP Hugo

1996 «The/An Ethnomusicologist and the Record Business». *Yearbook for Traditional Music* 28: 36-56.

RÉSUMÉ. Dans les exemples ici décrits, ce sont chaque fois les musiciens ou leurs parents qui ont soulevé les questions d'éthique et apporté une réponse. Pour l'ethnomusicologue, il s'agit aujourd'hui de mieux entendre l'affirmation multiple, omniprésente des musiciens et responsables politiques de vouloir prendre en main leurs affaires culturelles. De plus en plus, les travaux que nous, ethnologues, incluons dans le champ de l'ethnologie, sont plutôt, pour les membres des différentes cultures concernées, du domaine de l'action culturelle, de la mémoire vivante et de la prospective politique. Cette confrontation de perspectives différentes est une part de l'interculturalité, elle est fondatrice de l'ethnologie actuelle.