



**ARCHIVES SONORES DU GABON
POUR UNE NUMERISATION DURABLE DU FONDS PEPPER**

Introduction

Présentation de L'IRD Audiovisuel

Dans les années 1960 avec le même enthousiasme que les surréalistes dans les années 1920 et sans toutefois confondre information et propagande, Malraux prônait : "on ne doit pas négliger les arts autochtones. Il faut collectionner les musiques locales, les enregistrer. La France doit devenir le conservateur systématique du passé africain (...)." ¹

Cette nécessité de collecter, sauvegarder et valoriser est identifiée et opérée depuis un demi-siècle à l'initiative d'un homme visionnaire Herbert Pepper qui d'une institution publique de recherche scientifique engagée de longue date dans le "développement durable" des pays et populations du Sud : l'Orstom (l'Office de Recherche Scientifique et Technique d'Outre-Mer) devenue depuis une dizaine d'années l'IRD (Institut de Recherche pour le Développement).

Plusieurs pays d'Afrique sont désormais durablement bénéficiaires de tels travaux en particulier le Congo, le Gabon, la Centrafrique et le Sénégal avec pour ce pays et en son temps une attention particulière de son Président Léopold Sédar Senghor.

« En Afrique Noire, dans une civilisation non pas « en-deça », mais « au-delà » de l'écriture, l'art majeur est celui de la parole. La parole y exprime la force vitale, l'être du nommant et, en même temps, l'être du nommé. Elle possède une vertu magique, mais dans la seule mesure où elle est rythmée, devient poème. Or toute parole sociale, toute parole solennelle est rythmée en Afrique Noire, et toute parole rythmée devient musique (...) » ²

Le laboratoire audiovisuel de l'IRD est conçu pour développer le patrimoine scientifique de l'Institut, pour en favoriser l'accès aux chercheurs, aux pays partenaires de l'établissement ainsi qu'au public citoyen. Il offre une médiation privilégiée entre les scientifiques et le monde de l'audiovisuel. À l'origine de L'IRD Audiovisuel, le Ceto (Centre d'Etude des Traditions Orales) fondé en 1968, par Herbert Pepper. Ainsi, depuis près de 40 ans, au fil des années, un patrimoine scientifique s'est progressivement constitué dont l'exploitation a participé et participe, encore de nos jours, amplement à la mise en valeur des résultats de la recherche dédié au développement durable des pays du Sud. L'activité audiovisuelle apporte des réponses pertinentes à une gamme étendue de questions scientifiques - toutes disciplines confondues -, y compris dans le cadre de grands programmes internationaux, notamment en termes de valorisation et d'investigations scientifiques.

¹ Olivier Todd, *André Malraux, une vie*, nrf Gallimard, p 447, Paris 2001

² Léopold Sédar Senghor, « Le langage intégral des négro-africains », préface à *l'Anthologie de la vie africaine Congo-Gabon*, H. Pepper, 1958.

Grâce au patrimoine collectif capitalisé et un savoir-faire confirmé, la structure représente un potentiel fort en termes d'information scientifique et technique, de diffusion des connaissances, de valorisation et de formation.

À noter, par ailleurs, qu'avec l'évolution des technologies de l'information, le laboratoire audiovisuel a poursuivi à partir de 2002 sa mutation technologique en optant pour le passage progressif au "tout numérique" de son dispositif de production et de postproduction. Outre une facilité de manipulation et une qualité technique accrue dans le traitement de certains documents au stade de la collecte, cette technologie confère une grande souplesse dans les opérations de montage et de mixage, elle permet aussi de réduire en volume les stocks, de mieux assurer leur sauvegarde puis d'accélérer le transfert des productions vers les publics cibles du Nord et du Sud.

Audiovisuel et recherche : émergence d'un patrimoine scientifique

Considéré comme un outil producteur de connaissance et collecteur de données scientifiques, il est possible de concevoir l'audiovisuel en tant qu'observatoire scientifique. Du point de vue de la documentation scientifique, l'audiovisuel peut, en effet, s'entrevoir sous une double finalité : à la fois comme outil de recherche et d'investigation, mais aussi comme source de préservation méthodique des savoirs. Il permet, au moyen de ses multiples applications de révéler, recréer, redécouvrir, mémoriser des phénomènes visibles ou invisibles, ouïs ou inouïs, statiques ou dynamiques, prévisibles ou imprévisibles, réversibles ou irréversibles. Les procédés cinématographiques disponibles rendent possible l'intégration de quantités élevées d'informations, leur analyse, leur assimilation et cela dans un laps de temps réduit. Par ailleurs, le développement des connaissances scientifiques, de ses avancées et découvertes, quels que soient les secteurs de recherche, exige de réfléchir sur les modalités de leur transmission. En lien étroit avec l'information scientifique et technique (IST), les produits engendrés par l'audiovisuel scientifique n'ont ainsi de sens qu'à partir du moment où il sont accessibles, utilisables et donc valorisables.

L'intérêt qui se dégage de cette fonction d'observatoire réside dans la plus value qu'il confère à une donnée (un fait, un événement) en la faisant accéder au statut d'information représentative et signifiante.

À l'heure actuelle, le fonds audio-visuel de l'IRD, tous supports confondus et hors banque d'images fixes, est estimé à environ 17 500³ supports répartis en :

- 5 750 bandes audiophoniques originales
- 5 100 films et bandes-vidéo enregistrés (fonds documentaire)
- 6 676 bandes-vidéo diffusables.

Ce fond représente des milliers d'heures de sons et d'images. Bon nombre d'entre eux sont des originaux, uniques et inédits ; certains sont très anciens et tous ont été soigneusement conservés et répertoriés. Un système informatisé sous logiciel File Maker Pro, la « Base Alisée » a été mis au point en 1996-1997 pour en faciliter la gestion, la consultation et l'exploitation. Ce patrimoine audiophonique et audiovisuel, initié par l'Institut, est considéré

³ B. Surugue, projet « Images, sons & sciences pour un développement durable : ird@udiovisuel, 2005-2008 ».

en tant qu'outil de référence pour le dépôt légal en France et pour le partenariat institutionnel international en particulier vis-à-vis des pays qui ne disposent pas encore d'un système légal et fiable de dépôt. Il l'est également comme mémoire collective et ressource pour la diffusion de l'information scientifique et technique.

Collectés par des chercheurs de l'IRD ou par d'autres institutions dans des pays étrangers, le statut des documents audiophoniques, visuels, audiovisuels et multimédias détenus par l'IRD reste complexe. D'un point de vue déontologique, ces objets sonores, visuels et/ou audiovisuels devraient être - sous le contrôle des chercheurs qui en ont effectué la collecte - en partie édités sous une forme adéquate et dupliqués sur des supports stables afin de pouvoir être restitués dans les structures spécialisées des pays d'où ils proviennent. Les pays avec lesquels le laboratoire audiovisuel a eu des relations de coopération scientifiques et culturelles souhaiteront tôt ou tard le rapatriement de ces documents, car ils font partie intégrante de leur patrimoine national respectif.

Les missions statutaires actuelles du service audiovisuel de l'IRD en lien avec le patrimoine scientifique sont, de ce point de vue, très claires et consistent à :

Conserver, promouvoir et diffuser auprès du grand public et des publics spécialisés les fonds sonores et audiovisuels de l'IRD

Coordonner le transfert et l'intégration durable de ces fonds patrimoniaux aux Etats partenaires de l'IRD.⁴

Il s'agit donc pour ce service de mettre en œuvre une politique qui vise à identifier, préserver, traiter et consolider ce patrimoine. Action qui s'inscrit dans une politique globale de développement durable. La vocation transversale de cette activité reflète en grande partie l'objet de la mission scientifique et diplomatique de « recherche pour le développement » confiée à l'Institut.

Or, l'idée principale contenue en germe dans ces missions réside dans le fait que la conservation des archives n'est pas une fin en soi mais un moyen d'atteindre une fin : l'accessibilité permanente et « durable » des archives à la fois dans un but consultatif et restitutoire du savoir. De sorte que c'est aussi à travers la restitution des savoirs que l'audiovisuel emprunte une démarche scientifique du sujet. Autrement dit, à travers l'audiovisuel scientifique c'est aussi une véritable activité de valorisation et de « sauvegarde » du savoir scientifique et une mémoire de la recherche qu'il s'agit de mettre en œuvre.

Le problème de la collecte a finalement basculé d'une situation de famine à celle de surabondance. Le problème de la sauvegarde des collections s'est aussi déplacé : il ne s'agit plus seulement de trouver le matériel mais de préserver, diffuser et promouvoir ce qui a été trouvé, catalogué et stocké. Dans ce contexte, les archives doivent faire reconnaître la valeur de leurs collections, historique, culturelle, et ne pas se limiter à leur valeur commerciale ou promotionnelle très aléatoire qu'elles peuvent présenter. D'autant plus que, bien souvent, leur valeur intrinsèque est reconnue bien après leur disparition.

Les banques de données audio-visuelles restent, à l'heure actuelle, un outil essentiel et irremplaçable, non seulement de mémoire, mais aussi d'études diachroniques et comparatives. Aujourd'hui, avec la mise en place de réseaux de plus en plus performants, aucune institution n'est isolée d'une autre, de même qu'aucun pays n'est isolé du reste du monde.

Toute initiative susceptible de développer les ressources de documentation audiovisuelle et les banques de données inter-institutionnelles, notamment par la collecte

⁴ Rapport d'activités de l'IRD 2000.

systematique, le catalogage raisonné et la mise en réseau à l'échelle internationale est d'actualité et hautement souhaitable. Or, cette mise en réseau n'est possible que par une uniformisation des données audiovisuelles⁵ qui passe notamment par la numérisation des fonds déjà existant et, bien sûr, par la préservation des supports originaux. La mutualisation institutionnelle des efforts afin d'envisager des programmes scientifiques cohérents sur cette question s'impose.

Grâce à la mise en place de projets communs, les productions passées pourront être valorisées, ré-utilisées, ré-agencées en fonction de l'évolution des connaissances ou des demandes spécifiques des diffuseurs ou des chercheurs. Les archives sonores, filmiques autant que les images fixes pourront donc continuer à vivre, à s'enrichir sans avoir besoin d'engager de nouveaux coûts de production prohibitifs, leur stockage et leur accessibilité seront aussi facilités et mieux sécurisés.

Le fonds Pepper

Ces archives, mémoire à la fois de l'IRD et des pays partenaires de l'Institut au cours de son histoire est constitué par les fonds patrimoniaux d'informations scientifiques et techniques audiophoniques, audiovisuelles et multimédias capitalisés depuis plus d'un demi-siècle par le CETO (Centre d'Études des Traditions Orales) puis par le laboratoire audiovisuel. Ce patrimoine préservé depuis les années 1960 a été jusqu'à présent sauvegardé dans des conditions favorables sans avoir été rendu accessible et valorisé autant qu'il eût été souhaitable et ce, malgré des tentatives infructueuses. Le principe initial était de diffuser ces collections auprès des publics en premier lieu dans les pays "valorisés". C'est dans cet esprit que les archives culturelles du Gabon, puis le Musée des arts et traditions de Libreville, les archives culturelles du Sénégal, et autres ont été créés. Toutefois, les capacités de conservation de ces structures n'ont pas permis de sécuriser la totalité des fonds patrimoniaux constitués. La préoccupation majeure du Ceto, puis du service audiovisuel a été d'éviter que ce fonds ne sombre dans l'oubli, qu'il se disperse et que, petit à petit, inexorablement il ne se détériore.

C'est en 1968 qu'Herbert Pepper inaugure le Ceto (Centre d'Études des Traditions Orales) à Bondy⁶ (banlieue parisienne), laboratoire chargé de centraliser les archives recueillies dans les différents territoires et de donner un cadre aux méthodes d'enquête et de valorisation des documents.

Ce centre d'ethnomusicologie et d'archivage des traditions orales était, avant tout, destiné pour les scientifiques qui pouvaient ainsi y déposer, classer, archiver la documentation sonore, photographique, cinématographique recueillie sur le terrain. Le Ceto jouera dès lors ce rôle d'archives scientifiques audio-visuelles centrales de l'Orstom. Dès l'origine, ce centre fut conçu comme « instrument de conservation mais aussi en tant que laboratoire de recherche et d'organisme de diffusion, des travaux des chercheurs par le disque, la radio et la télévision. »⁷ H. Pepper précise par ailleurs que le programme des activités du Ceto s'efforçait d'apporter également une aide matérielle à toute initiative entrant dans la ligne de ces préoccupations. Effectivement, le projet à long terme de ce centre consistait à mettre sur pied, dans les

⁵ Le 27 octobre 1980, la Conférence générale de l'UNESCO adoptait la *Recommandation pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvement*, qui a représenté une avancée considérable pour la reconnaissance culturelle et juridique de l'archivistique audiovisuelle à l'échelle internationale.

⁶ En banlieue parisienne. Lieu actuel où se trouve le pôle audiovisuel de l'IRD.

⁷ Pepper H., « Rapport annuel des activités pour 1968 du Comité Technique d'Ethnologie, Histoire, archéologie, Muscologie, Linguistique et perspectives d'avenir », p.9.

sections d'ethnomusicologie des centres Orstom d'Outre-mer, des archives scientifiques audio-visuelles. L'aide en question était susceptible de revêtir deux formes : soit une aide individualisée accordée aux chercheurs, qu'ils furent ou non ethnomusicologues, par des conseils en matière de méthode de collecte, d'archivage et d'exploitation de leurs documents⁸, – le soutien voulait alors instaurer les bases d'une nouvelle épistémologie –, soit une aide à la mise en place d'Archives Culturelles Nationales, fruits d'une coopération réglée par convention entre l'Orstom et les autorités gouvernementales des pays intéressés. Cette seconde orientation s'intégrait dans des préoccupations liées à la coopération et au développement des anciennes colonies. Ainsi, une des tâches principales du Ceto fut de recevoir les enregistrements originaux outre-mer et d'en renvoyer une copie au lieu d'origine, ceci afin d'assurer une sécurité pour leur sauvegarde.⁹

Dans les années 1970, ce laboratoire a permis de soutenir les projets de recherche validés par le Comité technique d'Anthropologie, liés à l'approche " tradition orale " : de la préparation des enquêtes de terrain, l'organisation et la méthodologie de collecte, d'analyse et de traitement des matériaux, jusqu'à la publication.

L'ouverture des champs culturels de recherche a permis d'induire une dynamique stimulante en matière d'enrichissement des connaissances et d'ouverture vers des approches comparatives à caractère ethnologique, musicologique et linguistique. En tant qu'animateur de cette activité scientifique, Bernard Surugue, lui-même ethnomusicologue de formation et alors responsable du CETO a pu initier des travaux de valorisation des fonds mis en dépôt au CETO en éditant des publications "audio-visuelles" avec des collègues chercheurs sur des sujets et des régions très diversifiés.

Les premières productions éditoriales non conventionnelles de l'Orstom furent ainsi des études publiées sous forme de livres complétés par des illustrations sonores (disques 33tpm/17cm puis cassettes encartés), des disques-album 33tpm/30cm puis des cassettes audiophoniques accompagnées de notices ou de livrets bi- ou trilingues de descriptions ethnographiques comportant des transcriptions linguistiques et musicologiques. Ce programme a fait l'objet de nombreuses publications, coéditées avec la Selaf¹⁰ dans la collection « Tradition orale ». ¹¹ Bernard Surugue, à la suite de Pepper, dès 1973, a initié et mis en œuvre une politique de coédition des documents sonores visant à rendre accessible aux publics spécialisés et au grand public certains « trésors » issus des fonds d'archives de l'Orstom.

⁸ Qu'il s'agisse d'écoute à des fins de transcription, d'usage de visionneuses pour l'étude des films, de travaux de copie, etc. Cf. H. Pepper, *Manuel du collecteur-archiviste d'expression de culture orale négro-africaine (recueilli selon une méthode audiovisuelle)*, Orstom, 1960.

⁹ Etant convenu, dans les rapports entre l'Orstom et les Etats, que les originaux des documents audio-visuels resteraient la propriété de cet organisme et que des doubles ou épreuves seraient tirés pour les Etats.

¹⁰ Société d'études linguistiques et anthropologiques de France.

¹¹ - *La mare de la vérité* (Niger), Nicole Tersis,
- *Voie noire, voie blanche* (Mauritanie), Michel Guignard
- *Baxtiari, nomades de la montagne* (Iran), Jean-Pierre Digard,
- *Raga du Sud Raga du Nord* (Inde), Tran Van Khê
- *Les Sama, nomades de la mer* (Philippines), Alain Martenot
- *Marquises et Tuamotu* (Polynésie française), Henri Lavondès
- *Les chants de l'Altai* (Mongolie), Alain Desjacques
- *Alep* (Syrie), Pierre Bois,
- *Initiation à la phonétique*, Georges -André Haudricourt et Jacqueline M.C. Thomas,

Numérisation du fonds d'archives sonores issu des collectes de l'Orstom par Herbert Pepper et Pierre Sallée

D'ores et déjà, certains supports audiophoniques et audiovisuels n'existent plus. L'urgence est donc manifeste de lancer un vaste programme de pérennisation de ces documents. D'autant qu'il n'y a qu'à travers cette pérennisation qu'une actualisation de ces œuvres est ensuite possible par la remise en accès des archives, la diffusion et la valorisation des collections éditées et des inédits.

Le projet de numérisation des archives sonores du Gabon dont il va être question à présent concerne un fonds constitué d'enregistrements effectués au Gabon au cours des années 1950/70 par deux ethnomusicologues, Herbert Pepper et Pierre Sallée, chercheurs de l'Orstom (Office de la recherche scientifique et technique outre-mer qui deviendra par la suite l'IRD). Sous l'égide d'une convention passée en 1960 entre le gouvernement Gabonais et l'Orstom, le travail de recherche mené par ces deux scientifiques a consisté dans la collecte, le décryptage, l'analyse, la transcription et la diffusion du patrimoine musical et de la « littérature » orale des différentes populations et ethnies du Gabon.

Le projet de numérisation des archives a été engagé en 2004, suite à une demande du gouvernement gabonais, par l'intermédiaire du ministre de la culture de l'époque, Pierre Amoughe Mba, soucieux d'avoir à nouveau accès aux enregistrements effectués à cette époque. Le projet s'intègre dans le cadre d'une convention SCAC France-Gabon aux termes de laquelle, il fut conclu que les originaux demeureraient à l'IRD afin de bénéficier de bonnes conditions de conservation, tandis que des copies numériques seraient envoyées au Gabon. Toutefois aucune source de financement n'était alors disponible.

Les élections présidentielles gabonaises approchant, le 2 mai 2005, une jeune femme mandatée par le Ministère gabonais de la culture arrive à Bondy. Gwenaëlle Dubreuil, muséologue de formation, est chargée par l'administration du Gabon de remettre en état le musée des arts et traditions de Libreville.¹² Le but de sa présence concerna les archives sonores du Gabon. En effet, sur les 1000 bandes d'enregistrement fournies par l'Orstom dans les années 1970 en copie au musée de Libreville, environ 400 avaient disparu.

Des sources de financement ayant été trouvées, un plan de numérisation démarra fin 2005 au service audiovisuel de l'IRD à Bondy. Actuellement, ce plan, supervisé par Bernard Surugue, chef du service audiovisuel, est très largement réalisé par Nolwenn Blanchard, qui vient de terminer un Master II de géographie « pays émergent » à la Sorbonne et s'apprête à poursuivre ses recherches par une thèse. Elle travaille depuis trois ans sur le fonds Gabon et a obtenu un Master I en ethnomusicologie à l'Université Paris X Nanterre (titre du mémoire).

Un point sur la Nature des archives sonores du Gabon

Les archives de l'IRD concernant le Gabon regroupent plusieurs fonds notamment celui d'Herbert Pepper¹³ qui se compose, à son tour, de plusieurs types de documents : des travaux écrits, des photos, un catalogue regroupant les données des enregistrements, des

¹² Le musée créé en 1967 sur le bord de mer, son sous-sol fut inondé à plusieurs reprises et de nombreux objets ont été abîmés en raison de manque de moyens financiers et techniques pour en assurer la conservation.

¹³ Herbert Pepper est décédé en 2001. Les petits-enfants de ce chercheur ont légué à l'IRD son patrimoine scientifique personnel afin que son œuvre ne soit pas dispersée.

bandes magnétiques accompagnées de notices et d'un film documentaire réalisé par l'ethnomusicologue en 1953 : *Harmonies Noires*.

Les travaux écrits contiennent les recherches bibliographiques de H. Pepper au sujet du Gabon, les informations ¹⁴recueillies auprès des populations ainsi que quelques transcriptions de contes et chants.

Les entretiens traitent, quant à eux, de divers sujets comme la généalogie, le déroulement de certaines cérémonies, l'histoire des populations locales ou encore de questions musicales. À partir de ces documents, nous pouvons assister à l'évolution du travail des chercheurs, qui, petit à petit, confrontent et recourent les données obtenues auprès de différents informateurs et entre les villages. Les analyses musicales sont très complètes et concernent plusieurs domaines rattachés notamment à l'organologie. Tout ce qui relève de la fabrication d'un instrument est bien décrit : choix des matériaux, analogies symboliques avec d'autres objets ou encore étapes de fabrication. Enfin, les différents sons que peuvent produire les instruments sont égrenés (les cordes une à une, les lames du xylophone, les différentes frappes d'un tambour, etc.).

Le deuxième type d'enregistrement sonore consiste en contes, chants, ou pièces musicales, exécutés pour l'enquête, à la demande des chercheurs. Ce procédé, bien que ne renseignant pas sur les occasions d'exécution habituelles, permet cependant une bonne qualité d'écoute et d'analyse, qualité rendue possible par des conditions d'enregistrement optimales. Parfois, l'exécution musicale est mêlée à des entretiens. C'est le cas notamment pour les instruments utilisés pour diffuser un message, du type des tambours à fente ou certains arcs musicaux. Dans ce cas, le musicien joue le message sur l'instrument, tandis qu'une autre personne traduit dans sa langue simultanément. Le chercheur obtient de cette manière les deux versions du message, en langage musical et langage parlé. D'un point de vue scientifique, ces enregistrements « à la demande » sont très enrichissants car ils permettent d'avancer dans la compréhension d'un système inconnu, grâce à l'interaction entre le chercheur et la personne détentrice du savoir.

Enfin, le troisième type d'enregistrement a été produit en contexte, sans intervention des chercheurs. Il s'agit souvent de cérémonies regroupant plusieurs personnes et se déroulant sur une longue durée. Ces situations sont difficiles à analyser au plan musical, car les bruits d'ambiance brouillent la netteté des exécutions ou des prises de parole. Mais il est nécessaire de les prendre en compte car ils font partie de l'esthétique recherchée lors des cérémonies et nous renseignent sur leur déroulement. Parfois, les chercheurs commentent ce qu'ils voient.

Genèse des archives

Herbert Pepper est à l'origine de la constitution de ces archives. Après avoir suivi les cours de linguistique négro-africaine, de l'École des Langues Orientales et Africaines, Pepper fut envoyé à Brazzaville, où le Gouverneur général, Félix Éboué le chargea de mission en 1941. Commence alors sa carrière de chercheur. Pendant quinze ans, il parcourt l'Afrique noire et l'Amérique dans une quête « passionnée et lucide de l'âme nègre à travers ses expressions sonores »¹⁵. Il entre en 1959 à l'Orstom en tant qu'ethnomusicologue de l'institut. Le Comité technique d'ethnologie, histoire archéologie, musicologie et linguistique, l'une des

¹⁴ Le dépouillement exhaustif des textes permettrait sans doute d'approfondir les données des enregistrements.

¹⁵ Léopold Sédar Senghor, « Le langage intégral des négro-africains », préface à l'*Anthologie de la vie africaine*, Herbert Pepper, Orstom, mai 1958.

quatre structures de référence des recherches de l'Orstom dédiées aux sciences humaines et sociales de l'époque, le chargea de créer un laboratoire de sciences humaines au Gabon.

Ainsi, un principe n'a eu de cesse d'orienter les recherches de Pepper : l'utilité de la collecte des traditions culturelles en rapport avec le développement des pays.¹⁶ Dans le contexte politique de la décolonisation, Herbert Pepper, alors directeur de recherches à l'Orstom, prévoyait dès avril 1959 dans un rapport intitulé : « Projet de création dans les pays d'outre-mer de centres de documentation culturelle et sociale » la réalisation de centres devant permettre aux Etats d'Afrique nouvellement indépendants de recueillir et de conserver méthodiquement leurs expressions traditionnelles. Il y proposait également l'existence à la Direction Générale de l'Orstom d'un service chargé d'étudier l'exécution de ce projet, d'archiver en France les originaux de la documentation recueillie outre-mer et de former des spécialistes. Après diffusion de ce rapport, plusieurs États, dont le Sénégal, la République Centrafricaine, Le Gabon, Madagascar, entre autres, répondirent à son appel. À défaut de pouvoir, faute de personnel, faire face à toutes ces demandes, seul fut donnée satisfaction au Gabon dans un premier temps.

Ainsi, en 1960, une convention, passée entre le gouvernement gabonais et l'Office de la recherche scientifique et technique outre-mer, chargea Herbert Pepper, de recueillir et d'étudier les expressions traditionnelles du Gabon afin de créer un musée. De sorte que les collections de documents sonores, photographiques et de manuscrits s'accumulèrent.

Dès 1965, les membres du Comité technique d'anthropologie insistaient sur l'urgence des collectes des traditions orales au sens où la perte de ce capital spirituel serait humiliante pour les nations touchées et appauvrissante pour l'humanité dans son ensemble. « Il importe, devant une disparition parfois rapide, d'inventorier au plus vite ce qui existe, de rechercher ce qui a existé et de révéler, par des livres, des images ou des disques, ces civilisations qui en sont dignes. »¹⁷ Aussi, cette collecte devait-elle s'appuyer par des enquêtes ethnographiques et, dans la mesure du possible, par des recherches multidisciplinaires. Ces recherches, ayant pour principe une collecte quasi systématique, avaient lieu prioritairement en Afrique, dans ce qui formait à l'époque le « champ colonial ». Au Gabon, un effort particulier était fait pour enregistrer et transcrire une forme de récit épique : le mvèt fang.

D'autres chercheurs en sciences humaines rejoignirent Herbert Pepper dans ce laboratoire et participèrent à la collecte et à l'étude de ce fonds. Jacques Binet, sociologue, mena des recherches sur le *Bwiti* des Fang, ainsi que sur leurs danses. Hubert Deschamps, alors directeur des sciences humaines à l'Orstom, entreprit de collecter tout ce qui relevait des

¹⁶ [*Digression informative* :

l'IRD est créée en 1943 sous le nom d'Orsc (Office de la Recherche Scientifique des Colonies), l'office de la recherche coloniale, dépendait du ministère des colonies et de la coopération. Une série de paradigmes d'approche était alors consacrée : prospecter, observer, identifier, mesurer, classer, décrire. Pour être menés à bien, et s'inscrire sur de larges territoires, les inventaires conduisirent à la mise en place de réseaux d'observatoires et de stations de mesure, à l'élaboration de méthodologie d'enquête et d'investigation.

À partir des années 1960, une seconde période voit le jour et s'étendra jusqu'à la fin des années 1970. Cette période prend source dans la décolonisation, l'ORSC est alors rebaptisé Office de la recherche scientifique d'Outre-Mer (Orsom) qui deviendra rapidement l'Orstom, l'appellation gagnant l'adjectif « technique ». Les programmes de recherche mis en œuvre par l'Office s'affirment alors comme « un moyen d'assistance au développement des nations du Tiers-Monde ». Cette expression même de pays du « Tiers Monde » apparaît en France dans les années 1950 et reste profondément associée au temps des indépendances post-coloniales.]

¹⁷ Cf. Rapport Activité Orstom 1965.

traditions historiques orales en vue de contribuer à une ethno-histoire³² du Gabon. Peu après le début des collectes au Gabon, ce fut au tour de Pierre Sallée et de Louis Perrois de rejoindre l'équipe. L. Perrois travailla essentiellement chez les Fang, dont il étudia les statuaires en fonction de leurs morphologies et de leurs styles esthétiques. Quant à P. Sallée, ethnomusicologue, il travailla en étroite collaboration avec H. Pepper à partir de 1964, en participant aux collectes d'enregistrements. Il s'intéressa particulièrement à la musique du *bwiti* des Mitsogho, sujet de son film « Dissoumba »³³. L'arrivée de nouveaux chercheurs en développant la collecte sur le terrain a contribué à augmenter considérablement les collections à la fois d'objets, les documents d'archives sonores et, dans une moindre mesure, filmique. Ainsi fut créé en adjonction aux Archives Culturelles Nationales du Gabon, le musée des Arts et Traditions nommé ainsi selon le vœu du président Léon Mba, inauguré officiellement le 24 novembre 1967. Herbert Pepper participa également au projet du musée Barthélémy Boganda en République Centre-Africaine (inauguré en 1966). Les travaux de l'ethnomusicologue intéressèrent ensuite le Sénégal qui demanda en 1967 le concours de l'Orstom afin d'organiser la collecte et l'archivage de ses propres expressions culturelles. H. Pepper, proche du Président Léopold Sedar Senghor, aux termes d'une autre convention Orstom-Sénégal, partit alors à Dakar où il créa et dirigea les Archives Culturelles du Sénégal à l'IFAN (Institut Fondamental d'Afrique noire) de 1967 jusqu'à sa retraite en 1972.¹⁸

Les scientifiques se donnaient pour tâche de rassembler et interpréter le maximum de documents, témoins non seulement du présent, mais aussi du passé, lointain avec l'archéologie, plus proche avec l'histoire. Les expressions patrimoniales collectées étant principalement orales, le problème du support de leur collecte et de la transcription se posa. Ainsi, très rapidement, les appareils photographiques et d'enregistrement sonore s'avérèrent des outils précieux pour garder une trace matérielle de ces traditions orales. Toute une réflexion d'ordre épistémologique s'est développée concernant les protocoles d'enquête (définition des critères de description des objets enregistrés) ; les techniques et les moyens audio-visuels (différents types de matériels¹⁹ pour permettre de standardiser l'ensemble des travaux des chercheurs). De sorte qu'une réflexion nouvelle sur les modes de conservation des objets et des archives a émergé en prolongement logique de ces activités.²⁰

C'est dans cette optique, qu'Herbert Pepper, publie dès 1960, un *manuel du collecteur-archiviste d'expressions de culture négro-africaine recueillie selon une méthode audiovisuelle*. Il y fait mention de la nécessité pour l'enquêteur de faire usage de l'audiovisuel en tant qu'outil moderne d'investigation scientifique.²¹

« Dans ces conditions, notre enquêteur jugera qu'il ne pourra pas accomplir un travail d'inscription scientifique s'il utilise simplement un crayon et un papier. Il lui faudra se

¹⁸ Par ailleurs, il est à noter qu'en sa qualité de musicien, il a composé les hymnes nationaux du Sénégal et de la République Centrafricaine.

¹⁹ Dès 1972, des travaux furent effectués pour mettre en place une structure capable d'assumer la réalisation et le montage de films professionnels, sonorisés. Les techniques de prise de vues en son synchrone même stéréophoniques étaient au point. La systématisation des réalisations filmiques au sein de l'Orstom commença d'ailleurs à être très souhaitée.

²⁰ De nombreux travaux ont été réalisés tout au long de cette période, notamment des publications traitant des procédures de collectes avec l'emploi de l'outil audiovisuel.

²¹ « Sur les problèmes de collecte sur le terrain, l'enquêteur devra chercher tout d'abord un moyen d'inscription adapté à la nature de l'expression à recueillir. Celle-ci ne se présente pas sous l'aspect de langages codifiés qu'une écriture verbale ou musicale pourrait fixer aisément, mais à l'état exclusivement sonore et gestuel. » H. Pepper, Notes sur l'anthologie culturelle gabonaise. Les quelque mille bandes qui existent encore aujourd'hui sont le fruit de ce travail. Grâce à ce travail méthodique de renseignements minutieux, le contenu des bandes peut être aisément identifiable.

procurer des appareils reproducteurs d'expressions sonores (magnétophone) et visuelles (photographiques et cinématographiques). »²²

Lui-même a utilisé cet outil bien avant 1960 et réalisa au cours de ses travaux de recherche un film conçu à la fois comme outil d'investigation et de restitution de savoirs : *Harmonies Noires*, tourné en mars-avril 1953 chez les Babembés du Moyen-Congo en collaboration avec un cinéaste danois Jorgen Bitsch. Réalisé en couleur, 16 mm et sonorisé, ce film est aujourd'hui détenu par les archives administratives du siège de l'IRD à Paris.²³

Les archives du Gabon aujourd'hui

Quel est aujourd'hui le statut des archives sonores détenues à l'IRD ? Que sont-elles devenues au cours du temps ? Quel avenir leur est proposé aujourd'hui ?

« À quoi a servi l'Orstom puis l'IRD jusqu'à présent ? C'était une fonction de gardien du temple d'une certaine manière, d'une simple préservation en attendant que cette conscience de la mémoire revienne chez nous mais aussi là-bas dans ces pays. L'épisode gabonais est de ce point de vue très intéressant. C'est récemment qu'on a vu arriver le ministre gabonais de la culture qui a envoyé un émissaire encore plus récemment. Donc là, il y a un intérêt manifestement. Mais c'est tout récent, c'est tout frais. Le principal mérite de la maison de ce point de vue-là, c'est de s'être contenté de cette fonction de conservation pendant aussi longtemps. Aucune institution dans les pays considérés n'aurait été capable d'assurer cette conservation jusqu'au moment où les consciences soient prêtes à accepter la mise en valeur de ce patrimoine-là. »²⁴

Les activités passées entreprises par le Centre d'étude des traditions orales pour sauvegarder et préserver le patrimoine oral des pays partenaires de l'Orstom peuvent se résumer jusqu'à récemment à une forme de fixation sur pellicule, microsillons et bandes magnétiques d'images animées et de sons représentant une sorte d'instantané des recherches menées au sein de ce laboratoire. Le projet d'investigation scientifique et de mémoire patrimoniale entrepris par le Ceto semble finalement être resté au stade d'une démarche de mémoire instantanée, peu réactualisée. Nombreuses sont les images prises au cours de la fin des années 1960 par les membres du Ceto restées à l'état d'épreuves. Des matériaux bruts qui ont servi pour l'analyse, pour des publications classiques et des communications scientifiques.²⁵

²² « La collecte de la forme globale de l'expression d'une femme broyant des bananes en chantant au rythme des percussions de son pilon dans son mortier, se fera par la prise de son de son aspect sonore (voix et rythme), la prise de vue cinématographique de son aspect gestuel (synchronisée si possible avec son aspect sonore), la prise de vue photographique de son aspect humain et plastique (image du sujet dans son cadre, de l'objet sonore : ici le pilon et le mortier), par l'attention prêtée enfin à son aspect linguistique (transcription et traduction des paroles enregistrées) », H. Pepper, *Ethnomusicologie et tradition orale*.

²³ L'écriture cinématographique de Pepper avait pour but de faire comprendre que l'expression musicale ne se trouve que rarement à l'état pur. Elle s'intègre le plus fréquemment dans des formes dont l'unité se manifeste s'exprime à travers les multiples expressions émanant du corps de l'homme : sa voix (parlée, chantée, criée, etc.), le claquement de ses mains, ses mimiques, la danse, les objets sonores prolongeant le mouvement corporel (hochets, sonnailles de chevilles, tambours, racleurs, pilons, etc.). Le scénario du film *Harmonies Noires* fonctionne ainsi selon un procédé analogique entre les expressions musicales des Babembés et le corps humain, son anatomie, son cycle de vie, ses moyens, ses œuvres. « Des mécanismes corporels naissent les chants, les airs de marches, de jeux, de travaux, etc.

²⁴ Entretien avec Emile Lebris, géographe de l'IRD réalisé en 2005.

²⁵ Cf. Pierre Sallée, Deux études sur la musique du Gabon : première étude : un aspect de la musique des Batéké : le grand pluriarc Ngwomi et sa place dans la danse Onkila : essai d'analyse formelle d'un document de musique africaine. Deuxième étude : un musicien chez les Nkom, ORSTOM, Paris, 1978 ; « Les arts musicaux », in Perrois, Louis; Blankoff, B. (collab.); Ekogamve, E. (collab.); /Sallée, Pierre (collab.) - Gabon : culture et techniques : Musée des arts et traditions, ORSTOM, Libreville, 1969, p. 47-67 ; Un aspect de la musique des

Les archives sonores et visuelles font partie intégrante de la mémoire des pays dans lequel elles ont été constituées et collectées durant la période coloniale et post-coloniale. Toutefois, il convient de manipuler avec précaution et respect les informations et le contenu des traditions collectées depuis plus d'un demi-siècle, en étant particulièrement attentif aux attentes actuelles des pays, dans lesquels ces traces de cultures ont été assemblées.

En effet, jusqu'à présent, la représentation des cultures des peuples africains s'est faite essentiellement dans des musées aussi bien en Afrique (musées nationaux issues des colonies) qu'en Europe. Mais, alors que les musées coloniaux étaient surtout fondés sur la différenciation entre groupes ethniques, l'idéologie nationale post-coloniale des dirigeants africains visait plus à gommer ces différences afin de présenter une vision homogène de l'État nouvellement indépendant. L'ouvrage d'Anne Gague est, à ce sujet, très instructif. Il présente les raisons pour lesquelles le musée africain joue un rôle important dans le processus de légitimation de la nation²⁶. C'est le musée qui fournit un cadre de représentation de la nation. Pour Louis Perrois²⁷, collaborateur de Pepper dans les années 1960, la première forme de patrimonialisation au Gabon fut amorcée par l'inauguration du musée des Arts et Traditions du Gabon grâce à la présentation d'objets culturels (masques et autres) dans le pays de leur création. Toujours selon Perrois, le processus de patrimonialisation est orienté et est intimement lié à la recherche scientifique et donc aux préoccupations occidentales de l'époque. Effectivement, dans ces sociétés où la transmission de la culture se fait encore de façon orale, le rapport au temps est vécu différemment et donc le rapport au passé aussi. En Afrique, bon nombre d'objets anciens ne sont conservés que s'ils ont une utilité dans le présent, et la transmission entre générations concerne plus les savoirs et pratiques que la matérialité des objets matériels. Certains objets comme les masques, par exemple, en raison de leur caractère sacré et dangereux, étaient même destinés à être détruits une fois leur fonction rituelle accomplie. C'est pourquoi la problématique qui se pose en matière d'archives de la nature de celles dont il est question dans la présente communication consiste à parvenir trouver les conditions de possibilité d'une conciliation entre les attentes des pays détenteurs des archives avec celles des pays producteurs du savoir. Comment éviter d'en arriver à l'idée d'une patrimonialisation comme leurre ?

En effet, d'un côté que la redécouverte de ce patrimoine culturel africain, qu'il soit de nature matériel ou immatériel vienne souligner la diversité du monde c'est positif. C'est l'occasion de reconnaître la valeur de certaines traditions, notamment celles issues de minorités culturelles. Toutefois il est nécessaire de prendre garde à ce qu'à travers la redécouverte de ce « patrimoine », on ne re-fabrique pas des valeurs originelles qui n'existent plus ou pire qui n'aient jamais existé.

Batéké du Gabon : le grand pluriarc Ngomi et sa place dans la danse Onkila : essai d'analyse formelle d'un document de musique africaine, ORSTOM, Libreville, 1966 ; Un musicien gabonais célèbre Rampano Mathurin : sa place dans la musique traditionnelle Nkomi, ORSTOM, Libreville, 1966. Par ailleurs, les images réalisées par Pierre Sallée sur les traditions orales du Gabon sont demeurées de simples instantanés visuels et sonores figés depuis plus de trente ans sur les bobines d'origine. À l'époque, le Ceto ne disposait pas de banc de montage 16 mm ; impossible donc de post-produire des films. Le seul film réalisé par Pierre Sallée fut Dissoumba, produit en 1969 par le SEDDAV, appellation du pôle audiovisuel du CNRS. Ce film de 52 minutes traite des rites de la vie initiatique de la Confrérie des Bwété au Gabon.

²⁶ Anne Gague, *Les états africains et leurs musées: la mise en scène de la nation*, Paris: L'Harmattan, 1997.

²⁷ Louis Perrois, « Le rôle des musées et des centres d'archives culturelles dans l'étude des problèmes esthétiques en Afrique noire », *Cahiers ORSTOM*, série sciences humaines, vol VIII, n°4, 1971, pp. 339-348 ; 1999 « La formation d'un patrimoine du sud: le musée des Arts et traditions du Gabon », *Ethnologie française*, XXIX, pp. 345-354.

Dans le phénomène de patrimonialisation, un concept est fondamental : la reconnaissance. Or ce concept s'établit à plusieurs niveaux. Le premier est celui de la conscience de la personne, qui vit en fonction de son savoir et de son savoir-faire et qui est parfois animateur et transmetteur du patrimoine vivant. Le second niveau est celui de la communauté, qui doit pouvoir reconnaître, au moins de façon implicite, ses pratiques et ses traditions afin de se les approprier et de les transmettre. Enfin, le troisième niveau concerne les États et les organisations internationales. Ce n'est qu'à ce stade que s'articulent les politiques et les instruments d'appareils, qui peuvent chercher à promouvoir le patrimoine ou à le célébrer pour mieux le préserver.

La notion de patrimoine culturel ne s'est développée que très récemment dans les pays d'Afrique subsaharienne. Ainsi, comme le souligne Anne Gaugue, parmi les chefs d'États africains désireux de construire leurs nations, certains avaient également la volonté de mettre en avant l'unité africaine au delà des frontières des États nouvellement constitués. C'est le cas notamment pour le Sénégal où Léopold Sédar Senghor re-baptisa l'IFAN (Institut Fondamental d'Afrique Noire)²⁸, un centre d'étude sur les civilisations noires. Avec une portée plus restreinte, le CICIBA (Centre International des Civilisations Bantou) de Libreville tente de mettre en valeur l'unité du monde bantou. À travers ces initiatives, c'est la réalité d'une patrimonialisation fondée par un regard africain et non européen qui émerge progressivement pour mettre en valeur et pérenniser les cultures traditionnelles du continent.

La confrontation du sens et l'utilité du concept de patrimonialisation en fonction de ses acceptions en Occident et en Afrique se pose donc eu égard la conservation des archives issues des collectes scientifiques coloniales et post-coloniales ? Pour qui conserver cette mémoire ? À quelles fins ? Le débat est complexe aussi bien d'un point de vue idéologique que pratique. Nous ne disposons malheureusement pas d'assez de temps pour développer et débattre de ces problématiques dans la présente communication. Toutefois, soulever la question est fondamentale s'agissant de la valorisation et de l'avenir proposée à ces archives.

Dans le domaine de l'art, de nombreux pays réclament une restitution des œuvres qu'ils estiment comme étant des éléments constitutifs de leur identité. Étant données les différentes implications juridiques, économiques, politiques et éthiques, la question peut difficilement être tranchée. Dans le cas de l'Afrique, l'évaporation du patrimoine matériel durant la période coloniale (sous la forme de pillage) et sa dispersion à travers le monde est une réalité, une réalité également la valeur inestimable que représentent actuellement certains de ces objets sur le marché de l'art. À l'échelle internationale, il est pour le moment accepté que la conservation matérielle de ce patrimoine soit assurée par les pays occidentaux. Un des arguments avancé par l'UNESCO est que ces œuvres font partie du patrimoine mondial, et à ce titre, elles méritent d'être conservées dans de bonnes conditions. Il est vrai que le manque de moyens appropriés de conservation ne permet pas d'envisager la restitution prochaine de ces objets. Une solution souvent adoptée est l'envoi de copies aux pays créateurs, tandis que les originaux restent conservés et sécurisés en Occident.

La conservation des archives ne fait pas partie des priorités économiques des pays en développement. De plus, légalement, les droits appartiennent généralement aux scientifiques qui ont effectué les collectes, c'est-à-dire une majorité de pays occidentaux. Si la copie d'œuvres plastiques est difficile et coûteuse, dans le cas d'archives sonores ou audiovisuelles, la copie est plus aisée, notamment grâce aux moyens modernes de numérisation. En

²⁸ Issu de l'IFAN : Institut français d'Afrique Noire que dirigea Théodore Monod.

conséquence, on peut légitimement se poser la question de l'archivage de ce patrimoine et de son accessibilité au sein de ces pays. Est-ce une fonction auto-gérable aujourd'hui dans les pays les plus démunis ? Faut-il toujours s'orienter vers des solutions mêmes transitoires de substitution ou de délégation ?

Le transfert de ce patrimoine ne serait ainsi d'aucun effet si les pays bénéficiaires ne disposaient pas de structures propres à les accueillir et les valoriser en les mettant à disposition de leurs utilisateurs. Les pays partenaires de l'IRD se sont déjà souvent engagés dans la voie de la création de leurs infrastructures documentaires nationales. Ils le font et l'ont déjà entrepris avec l'aide des organisations internationales et de quelques programmes bilatéraux.²⁹ Comme le met en évidence la disparition progressive des copies du fonds sonore du Gabon au sein même du musée des Arts et Traditions de Libreville, les résultats en termes de préservation ne sont malheureusement pas toujours à la hauteur des espérances.

De ce point de vue, la technologie numérique présente des atouts tout à fait considérables en matière de sauvegarde, de conservation et de diffusion des archives. La numérisation de divers objets collectés a fait ses preuves et représente un élixir de vie capable de restituer aux peuples les dimensions de leur mémoire-sonore ou de leur mémoire-image. Il y va de la diversité du monde, du maintien des identités comme de l'indispensable transmission aux générations futures.

Toutefois, l'effort financier conditionne souvent la réponse, ou plutôt l'absence de réponse en matière de pérennisation du patrimoine archivistique audio-visuel. Les ressources sont souvent insuffisantes pour initier des solutions technologiques chères, notamment pour les pays du Sud, - public-cible pas toujours solvable. Pendant plusieurs dizaines d'années encore, il continuera de se créer des clivages entre les sociétés industrielles du Nord, lieux à forte densité de réseaux haut débit, quelques niches favorisées de pays en développement, et des zones géographiques entières exclues de ces technologies³⁰. C'est pourquoi, il est indispensable de réduire les inégalités entre pays développés et pays en développement en permettant à ces derniers de pouvoir exercer une persévérance dans leurs actions patrimoniales. Le président du Sénégal, Abdoulaye Wade propose le concept de « solidarité numérique comme une stratégie ayant pour but la résorption du fossé numérique ».

À partir de ce constat, il semble nécessaire de renforcer la coopération et la solidarité internationales pour permettre à tous les pays, en particulier aux pays en développement et aux pays en transition, d'assurer la conservation de leur patrimoine numérique et l'accès continu à celui-ci, par la mise en commun des expériences, la diffusion des résultats et des meilleures pratiques et la conclusion d'accords internationaux. La recherche d'une mutualisation des moyens et une coordination des institutions doit être menée en parallèle avec une collaboration active au sein des regroupements internationaux des acteurs déjà investis dans la conservation des données numériques.

Les objectifs de restitution et de diffusion des archives sonores prônés par l'IRD Audiovisuel n'ont pas une finalité commerciale. L'institut se doit vis-à-vis des communautés d'utilisateurs ciblés, de rendre accessible et utilisable les résultats des collectes et recherches conduites en partenariat avec les pays. « Pour cela, il est indispensable de développer des

²⁹ Cf. la création du Musée des Arts et Tradition du Gabon et les programmes de constitution des Archives Culturelles Nationales du Gabon et du Sénégal, etc.

³⁰ 2. 605 millions d'internautes en mai 2002, à peine 10% de la population mondiale (0,39% en 1995) : Europe 31%, Asie Pacifique 31%, Amérique du nord 30%, Amérique latine 5,5%, Afrique 1%, Moyen Orient 0,8% (Sources nua.com/surveys).

outils adaptés, didactiques et transférables : la numérisation généralisée des textes, des images et des sons ouvre cette perspective. »³¹ Encore une fois, il est important de souligner que ces démarches s'intègrent indubitablement dans des préoccupations de coopération et de partenariat pour un développement durable avec les pays les plus démunis.

Protocole de numérisation et de gravure sur CD du fonds sonore du Gabon

La première action du plan de numérisation du fonds sonore du Gabon initiée dès 2005, a consisté à faire l'inventaire des bandes présentes au département audiovisuel de l'IRD de Bondy, en s'appuyant sur le catalogue de référencement établi par Herbert Pepper lors de ses recherches. Nous avons conclu à l'existence d'environ 1000 bandes sonores enregistrées entre 1954 et 1966 par Herbert Pepper et entre 1964 et 1970 par Pierre Sallée

L'étape suivante a consisté à intégrer informatiquement les données présentes dans le catalogue, qui, par un classement par thèmes, donne une présentation générale du contenu des bandes. Nous avons donc constitué une base de données afin de faire une première analyse de ce fonds sonore.

Le procédé a permis de déceler un décalage entre le référencement du catalogue et la réalité matérielle des bandes. Certaines bandes sont répertoriées, mais absentes, tandis que d'autres sont présentes mais non répertoriées. Au final, quelques 800 bandes sont présentes matériellement dans les archives IRD, dont 200 ne sont pas répertoriées, tandis qu'il semble manquer 200 autres bandes identifiées dans le catalogue, *a priori* différentes des premières.

Une base de donnée qui tend à l'exhaustivité a été créée (sous file Maker Pro) afin notamment d'identifier les données à numériser. Elle permet, par ailleurs, d'effectuer des recherches multicritères bien plus précises que ne le permet le catalogue papier. Recherches effectuées en fonction des circonstances d'enregistrement (année, lieu, noms de villages), du contenu des bandes (type de musique, d'instrument, titre des pièces musicales) et des caractéristiques techniques des enregistrements (qualité du support original, déformations sonores). À ce jour, seules les 800 bandes citées dans le catalogue de Pepper figurent dans la base de donnée. Elle sera complétée au fur et à mesure de la numérisation des bandes restantes. Le recoupement des informations selon plusieurs critères conduit, par conséquent, à une meilleure connaissance de ce fonds.

Par suite, il s'est agi d'élaborer un processus de numérisation des bandes en prenant en compte les besoins d'une conservation pérenne : conditions d'accessibilité du support numérique ; de lisibilité des contenus d'un point de vue matériel et logistique ; organisation et classement de la duplication ; Réflexions diverses sur l'usage post-numérisation des archives (prise en compte des besoins des utilisateurs).

Cette stratégie a été développée en définissant une politique de formation et d'information interne et externe au laboratoire audiovisuel en impliquant, autant que faire se peut, tous les acteurs concernés [chercheurs pluridisciplinaires (ethnomusicologie, géographie, anthropologie, cartographie), conservateurs ou archivistes (partenariat avec la Bibliothèque Nationale de France), techniciens en informatique et audiovisuel, (formation de deux stagiaires gabonais prévue initialement fin 2007)].

³¹ B. Surugue, projet « Images, sons & sciences pour un développement durable : ird@udiovisuel, 2005-2008 ».

La conversion des bandes analogiques en fichier numérique a démarré en février 2006. Nous nous sommes basés sur les recommandations de la BNF pour tout ce qui concerne les normes techniques et documentaires³². La numérisation nous a permis de vérifier et compléter le catalogue original du fonds Pepper grâce aux éléments d'informations présents sur la notice accompagnant chaque bande. À ce jour, plus de la moitié des bandes du fonds Gabon (environ 500) a été numérisée.

Lors de la numérisation, les différentes plages des bandes magnétiques originales ont été la plupart du temps repérées sur le fichier numérique. Les fichiers ainsi constitués sont par la suite gravés en plusieurs exemplaires sur CD, en stricte conformité avec les sources initiales.³³ La première copie, de sauvegarde, est destinée à être, à son tour, archivée et conservée à l'IRD. Une autre devient un support de consultation disponible au centre audiovisuel de Bondy à tous ceux qui en feront la demande. Enfin, la troisième copie sera envoyée au musée des Arts et traditions de Libreville au Gabon qui en assurera la conservation et la consultation. Le pays disposera ainsi d'une reproduction intégrale de ce fonds sonore sur support numérique.

Un premier lot de 100 CD correspondant aux années 1964/65 et 66 a déjà été gravé pour être envoyé, accompagné d'un document informatif pour utilisation. Ce travail de duplication numérique du fonds sonore s'achèvera vraisemblablement d'ici fin 2007.

Une fois terminé le processus d'archivage numérique, toute une série de réflexion est à mener en lien avec l'utilisation de ces archives constituées. Car s'il existe un moyen de leur donner une pérennité, c'est en les valorisant et en les rendant accessibles au public. Or, cette valorisation doit elle aussi emprunter une démarche scientifique.

Quel avenir pour les archives numérisées ?

Le musée virtuel des Arts et traditions du Gabon

Une nouvelle révolution technologique est en marche qui bouleverse depuis quelques années le paysage médiatique mondial. Après le passage aux outils numériques de production, la généralisation des supports numériques est une nouvelle étape dans la convergence et la fusion des divers médias existants (textes, images fixes, sons, images animées, audiovisuel) et de l'informatique. L'Internet haut débit et le DVD offrent des écrans derrière lesquels se tiennent la puissance de l'ordinateur et l'ouverture sur le réseau. Le réseau tisse son espace, il offre de nouvelles capacités d'expression, de formalisation de la pensée et de création humaine. Il conduit à d'autres façons de penser les dispositifs de production et de réception des œuvres. Des œuvres qui explorent les possibles de l'interactivité, de la connectivité, de l'hybridation des supports.

Fort de ces attributs et innovations, Internet trouve donc naturellement sa place dans le champ de la culture et de l'éducation, modifiant durablement les circuits d'accès à l'information et à la connaissance tout en favorisant l'éclosion de nouvelles pratiques

³² La numérisation a été effectuée selon les conditions préconisées en 96 kHz et 24 bit. Puis les fichiers convertis en 44 kHz et 16 bits pour la gravure CD.

³³ Seule des plages sur les CD ont été créées afin de permettre une meilleure consultation et d'accéder rapidement aux informations recherchées. Le son, quant à lui, n'a pas été retravaillé via les logiciels informatiques. Le temps imparti et l'absence de personnel compétent ne le permettant pas.

culturelles. Ils contribuent, par la démultiplication des accès aux œuvres et aux expositions qu'ils proposent, par l'organisation de dispositifs muséaux pédagogiques tirant parti de l'interactivité et de l'hypermédia, à renouveler les modes d'appropriation et de compréhension des biens culturels. En réduisant la barrière de la distance géographique et en permettant l'éclosion de nouvelles pratiques culturelles. Ces nouveaux circuits constituent de puissants appuis aux politiques de démocratisation de la culture.

Le numérique est un atout extraordinaire de diffusion et de démocratisation en permettant le développement très large d'une fonction de représentation de l'œuvre, en ligne ou sur support multimédias développant un appareillage critique, ou même localement quand elle est devenue trop fragile pour être présentée.

Le Gabon l'a bien compris et à entrepris, à l'initiative du Président de la République du Gabon et du Ministère de la Culture, des Arts et de l'Éducation Populaire, la création d'un projet de musée virtuel, inauguré le 30 novembre 2006 à l'Unesco.³⁴ Premier pays au monde à proposer une telle innovation virtuelle, le Gabon a créé en trois dimensions son Musée des Arts et Traditions du Gabon fondé par Herbert Pepper en 1967.

Cette initiative s'inscrit dans un vaste programme de conservation et de valorisation du patrimoine culturel gabonais et incarne la première « pierre » d'un vaste projet gabonais de culture vivante sur Internet : «Le Parc Virtuel de la Culture » qui intégrera aussi « le Pavillon Virtuel du CICIBA » et celui des « Arts Contemporains du Gabon ». Le musée virtuel a pour vocation de diffuser et d'offrir au public gabonais et international, aux étudiants et aux chercheurs la possibilité de consulter les représentations 3D des objets, sculptures, masques, statuettes, tableaux, exposés au sein du musée des Arts et Traditions de Libreville, ainsi que d'avoir accès à toutes les fiches d'inventaire informatisées concernant ces collections.³⁵

La visite interactive du musée en 3D interactive comprend actuellement cinq salles consacrées aux origines du pays, à l'archéologie, aux rites, au culte des ancêtres et à la vie quotidienne. Une sixième salle viendra bientôt s'y ajouter : la médiathèque. La salle « archéologie » présente les premiers témoignages de la vie humaine au Gabon, les objets trouvés se trouvant assimilés à la nationalité gabonaise. La salle « rites » montre l'importance de l'oralité et du sacré chez les peuples du Gabon, que l'on retrouve dans divers objets, (masques, statues, etc.). La salle « culte des ancêtres » explique qu'il s'agit d'un hommage particulier rendu aux ancêtres, présent chez tous les peuples. Enfin, dans la salle « vie quotidienne » se trouvent divers objets, représentant des préoccupations matérielles, spirituelles et esthétiques des peuples de Gabon. Il est à noter qu'à travers son musée, le Gabon s'inscrit dans une représentation thématique et non ethnographique de ses objets culturels. Il s'agit de montrer combien les peuples et ethnies se ressemblent par leurs pratiques et coutumes, les différences étant plutôt considérées comme des formes esthétiques spécifiques.

Par ailleurs, comme il est précisé dans le dossier de presse, ce musée virtuel permet au Gabon d'initier une démarche pour le retour des œuvres dispersées dans le monde, sous une

³⁴ La production et la réalisation de ce musée ont été confiées à l'agence de production multimédia interactive NOVACOM Associés.

³⁵ À l'heure actuelle, le site web présente plus de 250 œuvres. Les collections présentées sont en premier et pour 80% d'entre elles celles du fonds du Musée National des Arts et Traditions de Libreville actuel. Les 20% restant sont à la discrétion de collectionneurs privés.

forme numérique dans un premier temps³⁶, et ainsi de "créer un nouveau « droit à la culture » des générations futures dans un espace numérique unique, le Musée Virtuel des Arts et Traditions du Gabon, au sein de la Médiathèque."³⁷

Actuellement en construction, cette médiathèque permettra à l'internaute d'accéder à l'ensemble du fonds documentaire, grâce au moteur de recherche. Il pourra consulter divers ouvrages et documentaires, visualiser les œuvres du Musée et leurs fiches descriptives, vidéos et films, ainsi que ceux des collectionneurs et institutions publiques ou para-publiques de par le monde. On peut imaginer qu'à terme le fonds sonore du Gabon détenu à l'IRD en cours de numérisation complètera cette collection virtuelle. Même si aucun d'accord de diffusion du fonds n'a, à ce jour, été évoqué.

Le projet de Nolwenn Blanchard : valorisation scientifique du fonds numérisé par le SIG

La musique peut se caractériser par plusieurs dimensions : l'espace social en tant qu'élément culturel identitaire, l'espace temporel - elle se transmet entre générations, et l'espace géographique en étant présente sur une étendue particulière. Ainsi, parallèlement au chantier de numérisation, Nolwenn Blanchard qui vient de soutenir en juin dernier un Master II en géographie à la Sorbonne a choisi d'élaborer une démarche scientifique de valorisation des archives sonores. À partir du travail qu'elle effectue à l'IRD Audiovisuel sur le fonds sonore du Gabon, elle a récemment entrepris une analyse des données musicales de manière géographique. Une nouvelle approche pluridisciplinaire de la musique prometteuse qui propose une représentation spatiale des expressions musicales dans le but d'en étudier l'évolution et la diffusion. Le résultat de ces recherches est pour le moment présenté sous la forme d'un support multimédia : un CDROM prototype qui propose un ensemble de modélisations par cartes interactives d'une partie du fonds Pepper.

Étapes du processus de représentation spatiale du fonds sonore du Gabon

Comme nous le soulignons dans le processus de numérisation du fonds Pepper, une base de données exhaustive a été élaborée afin de présenter et décrire au mieux les contenus des bandes sonores.

L'étape suivante a consisté dans la recherche de cartes géographiques du Gabon comportant les villages visités par H. Pepper. Par chance, un grand chantier de repérage du territoire gabonais eu lieu dans les années soixante, qui mena à la réalisation de plusieurs dizaines de cartes au 1/50.000 couvrant tout le pays. Ces cartes ont ensuite été numérisées à leur tour puis géoréférencées, étape cruciale qui permet par la suite de pouvoir positionner toutes les données ajoutées ultérieurement de manière précise, conformément aux distances réelles du terrain.

La première question qui s'est posée dans l'élaboration de la spatialisation musicale a été la détermination du type d'échelle à employer en fonction de ce que nous souhaitons représenter. Rapidement, le point d'attache géographique qui s'est manifesté a été les villages où H. Pepper et P. Sallée ont effectué leurs enregistrements.³⁸ Point d'ancrage qui permet de

³⁶ Les musées du monde entier et les collectionneurs privés ont la possibilité de « restituer » des œuvres, quelle que soit leur forme : photos, vidéos, sons, textes.

³⁷ Dossier de presse.

³⁸ Une liste détaillée des villes et villages visités par H. Pepper, qui compte 132 noms, dont 23 chef-lieu de districts. Nous avons fait un repérage dans les cartes numérisées, qui nous a permis d'en identifier environ 90.

spatialiser l'ensemble des données culturelles et musicales. Il semblait donc important de placer ce niveau « village » au centre du CDRom afin de mettre en avant le caractère très localisé des enregistrements.³⁹

Les éléments principaux du Système Informatique Géographique sont donc constitués, avec d'un côté la base de données et, de l'autre, le référencement géographique des villages. Le cœur du SIG consiste ensuite à associer ces différentes informations et à relier des données entre elles, grâce à leur référencement spatiale. Il devient alors possible de faire des recherches précises à partir de requêtes combinant plusieurs champs d'investigation, le logiciel de SIG se charge d'afficher sur la carte les lieux et contenu médiatique correspondants. Il est par exemple possible d'effectuer une recherche en combinant l'année de collecte à un instrument de musique particulier utilisé par une ethnie spécifique. Le SIG affiche alors les quelques villages qui correspondent aux critères sélectionnés, ce qui permet de saisir immédiatement la répartition spatiale de recherche demandée.⁴⁰

Cette nouvelle approche scientifique n'étant qu'à ses débuts, n'ont été créées pour le moment que cinq cartes générales correspondant à cinq thématiques qui ont été développées. La première, qui correspond au thème « village », est la plus simple car elle présente le Gabon en fonction de ses régions administratives. Nous n'avons pas associé d'autres caractéristiques pour celle-ci afin de garder la possibilité à l'utilisateur de faire son choix par le seul critère géographique, s'il se pose des questions par exemple au sujet du nombre de villages visités dans une région particulière, ou du type d'expressions que l'on peut découvrir dans une autre. Les quatre autres cartes conservent aussi le découpage administratif pour des raisons de lisibilité, mais y associent par contre un thème particulier. Pour les thèmes « répertoire » et « instrument », nous avons repris les critères et valeurs de la carte générale, mais en leur associant des symboles. De cette façon, par exemple, un utilisateur peut choisir la pièce qu'il va écouter en fonction des signes disposés près des noms de villages. Lorsqu'il choisit l'un d'entre eux, une fenêtre s'ouvre qui présente la liste des enregistrements existant à ce lieu, ce qui renseigne au passage sur le nombre de fois où le village a fait l'objet de collecte. Le choix d'un titre musical permet alors d'accéder à son écoute et à sa description en fonction des différents documents associés. Pour le moment, nous avons pu associer des photos qui, lorsqu'elles existent, permettent de présenter l'image de l'instrument, associée au son qu'il peut produire. Il est possible, et même souhaitable dans l'avenir, d'associer d'autres types de

Certains villages comptent parfois très peu d'habitants et ont pu être oblitérés des référencements. Dans d'autres cas, les noms donnés par H. Pepper correspondent en réalité à des quartiers de villes, bien que cela ne soit pas précisé dans les notices. Nous avons pu en repérer quelques-uns à Libreville, ce qui nous laisse penser qu'une partie des absents est dans ce cas de figure.

³⁹ D'autre part, nous voulions montrer l'étendue et la diversité des expressions culturelles enregistrées par les chercheurs, ce qui supposait de se placer à l'échelle du pays. Difficile conciliation que de représenter à cette échelle, des villages qui ne regroupent parfois qu'une centaine d'habitants. C'est pourquoi nous avons choisi d'opérer par étapes afin d'afficher les deux modes de présentation, l'une générale au niveau de l'ensemble du pays, et l'autre plus détaillée au niveau de la répartition des villages. Ce n'est qu'une fois arrivé au niveau détaillé qu'il est possible de sélectionner un village et d'accéder à la liste des enregistrements qui y ont été effectués.

⁴⁰ Voici la structure d'ensemble du cd-rom, en fonction des différents niveaux hiérarchiques, chacun étant accessible à partir du précédent :

- choix du thème ⇒ visualisation de la carte générale
- choix d'une zone ⇒ visualisation de la carte de région à plus petite échelle
- choix d'un village ⇒ affichage de la liste des enregistrements
- choix d'un enregistrement ⇒ affichage de la description sommaire du contenu, et accès aux autres documents.

documents, afin de mieux renseigner l'extrait musical. Nous avons pensé notamment à des partitions présentant les mélodies de l'instrument, à des sonagrammes présentant les ondes acoustiques produites, ou encore à la vidéo qui peut décrire, par exemple, les techniques de jeu du musicien.

L'élaboration scientifique de cette méthode expérimentale s'inscrit à terme dans une recherche globale visant à appréhender tout type d'expression orale de manière "vivante" et contextualisée. Elle poursuit en quelque sorte les intentions visionnaires de Pepper.

En effet, nous sommes partisans de l'idée selon laquelle tout programme de recherche et de documentation, de réalisation d'inventaires et d'enregistrements (audio-visuels), doit être le fruit d'une politique réflexive sur les moyens d'assurer une cohérence de ces instruments de restitution avec l'essence même des traditions collectées.

Michel Leiris proposait, dès 1950, de définir de la façon suivante la culture :

« l'ensemble des modes d'agir et de penser, tous à quelques degrés traditionnels, propres à un groupe humain plus ou moins complexe et plus ou moins étendu. Cette culture qui se transmet de génération en génération en se modifiant suivant un rythme qui peut être rapide [...] ou qui peut, au contraire, être assez lent pour que ces changements nous soient perceptibles [...], cette culture n'est pas une chose figée, mais une chose mouvante. Par tout ce qu'elle comporte de traditionnel, elle se rattache au passé, mais elle a aussi son avenir, étant constamment à même de s'augmenter d'un apport inédit ou bien, inversement, de perdre un de ses éléments qui tombe en désuétude, et cela, du fait même qu'elle se trouve succédant, reprise à tout moment par de nouveaux venus à chacun desquels elle fournit une base de départ vers les buts d'ordre individuel ou collectif qu'il s'assigne personnellement. »⁴¹

En 2003, l'Unesco propose une Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, en définissant ce dernier de la sorte :

« On entend par patrimoine culturel immatériel les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire - ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés - que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire, et leur procure un sentiment d'identité et de continuité, contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine. Aux fins de la présente Convention, seul sera pris en considération le patrimoine culturel immatériel conforme aux instruments internationaux existants relatifs aux droits de l'homme, ainsi qu'à l'exigence du respect mutuel entre communautés, groupes et individus, et d'un développement durable ».

Ce qui ressort principalement de ces deux définitions, séparée de plus d'un demi-siècle, c'est le phénomène selon lequel, sans réelle transmission sur un support humain le patrimoine culturel immatériel disparaît. C'est pourquoi, il est essentiel de prendre garde que les initiatives et les supports de sauvegarde de ce patrimoine (qui souvent ne peuvent capter qu'une partie de ses manifestations externes) ne soient pas employés mal à propos au risque de figer à jamais une tradition qui par définition est au contraire dynamique.

De sorte qu'il est fondamental que les outils de sauvegarde de ce patrimoine contiennent eux aussi en germe des éléments de dynamisme et de créativité à l'image de leur

⁴¹ Michel Leiris, « L'ethnographie devant le colonialisme », in *Les Temps Modernes*, 6^e année, n°58 août 1950, p. 357-374.

contenu. Nous avons montré précédemment que H. Pepper avait déjà, par ses travaux et ses films, essayé d'assurer cette forme d'analogie entre le support de restitution et son objet. Une préoccupation présente dès les origines du Ceto, qui se manifestait par une attention prégnante pour la restitution du patrimoine collecté dans les pays « passeurs de mémoire ».

Les travaux scientifiques de conservation et de sauvegarde liées à un patrimoine culturel immatériel a donc tout intérêt à être envisagé dans une optique de mémoire que l'on pourrait qualifier de "mémorisante", c'est-à-dire une mémoire non-réductible à de la collecte-sauvegarde, mais qui s'intègre à la fois dans des préoccupations liées au développement humain et cherche à s'actualiser ou du moins à se manifester comme toujours là, co-présente à un monde en perpétuelle évolution. Une mémoire très proche de la conception bergsonnienne qui se définit non comme le produit d'une régression qui du présent rappelle le passé, mais qui incarne plutôt un devenir qui du passé va vers le présent. Autrement dit, la mémoire serait la condition latente du présent, le souvenir qui se réactualise cesserait donc d'être souvenir, mais redeviendrait perception et pourrions-nous ajouter, re-présentation grâce notamment à l'objet audio-visuel. Aussi, cette idée d'une mémoire s'affranchissant de la contrainte du temps, constitue un rapport singulier à la durée et s'inscrit indubitablement dans la question de sa transmission. La mise en œuvre de tels instruments s'intègre dans les missions scientifiques et de recherche que propose aujourd'hui le laboratoire audiovisuel de l'IRD.

Dans la poursuite de ces recherches, Nolwenn Blanchard propose ainsi de réaliser un travail de spatialisation diachronique du patrimoine culturel et oral du Gabon en allant collecter les expressions musicales qui s'y produisent et se développent actuellement. Nouvelles données et recherches qui, à terme, pourront à leur tour s'intégrer dans la modélisation du système d'information géographique déjà existant et permettra de tenter d'analyser la genèse des musiques actuelles du Gabon, notamment grâce à la confrontation des données collectées par Herbert Pepper et son équipe dans les années 1950/60. Une approche scientifique de la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel.

Conclusion

La conservation scientifique du patrimoine sonore à l'image de celui présent au sein des archives de l'IRD n'est pas une opération ponctuelle mais une tâche de gestion qui s'inscrit dans la durée. Le maintien à long terme de l'intégrité des enregistrements sonores ou des films dépendra de la pertinence et de la rigueur de la politique de conservation menée au fil des années par les administrateurs successifs. « L'œuvre de conservation n'est jamais achevée, au mieux elle est en cours ! », souligne Ray Edmonson dans son ouvrage, *Philosophie et principes de l'archivistique audiovisuelle*⁴².

Par ailleurs, compte tenu des avancées technologiques des moyens de diffusion du savoir, l'imagination est la seule limite à une politique volontariste d'accessibilité. Celle-ci peut inclure la diffusion régulière de documents d'archives à la radio ou à la télévision, des projections publiques, le prêt de tirages ou d'enregistrements en vue d'une présentation hors des services d'archives, la reconstitution de supports de films qui n'existent plus que dans des versions partielles ou endommagées, la création de produits à partir des ressources des fonds (CD, DVD, cassettes vidéo) pour tendre vers un accès universel aux archives.

⁴² Unesco, Paris, 2004. À l'occasion de la commémoration du 25^e anniversaire de la Recommandation de l'Unesco pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvement.

ANNEXE : Publications de la collection "Tradition orale"

1. S.E. Dey Ould Brahim et Guignard M., *Mauritanie, Voie noire-voie blanche*, double L.P. 30cm-33tpm., double album illustré en arabe, anglais et français, 18 p., Orstom-CETO 752-753. in *Musique Honneur et société*, éditions Geutner Paris 2006.
2. *Desjacques A., *Musiques et chants de l'Altai, Mongolie*, L.P. 30cm-33tpm., album illustré en français, anglais, mongole, russe, 20 p., Orstom-CETO 811.
3. *Bois P. et Muhamad Qadri Dalal, *Alep Syrie, improvisations au luth*, L.P. 30cm-33tpm, album illustré en arabe, anglais et français, 16 p., Orstom-CETO 808. (Grand prix International du disque Académie Charles Cros)
4. *Despringue J.M. et Fernandez J., *Chants et poésie des Sames, Laponie (Finlande, Norvège et Suède)*, L.P. 30cm-33tpm., album illustré en anglais, français et same, 20 p., Orstom-Cnrs CETO 806.
5. *Dehoux V. et Gessain M., *Bassari-Sénégal, Masques musiciens d'hivernage*, L.P. 30cm-33tpm., album illustré en anglais et français, 16 p., Orstom-CETO 803
6. *Guillaume H. et Surugue B., *Chasseurs pygmées*, L.P. 30cm-33tpm., album illustré en anglais, français et sango, 16 p., Orstom-CETO 795, (disponible aussi en audio-cassette CETO 804).
7. *Maceda J. et Martenot A., *Sama de Sytanghâi, Philippines: Archipel de Sulu*, L.P. 30cm-33tpm., album illustré en anglais et français, 22 p., Orstom-CETO 793, (disponible aussi en audio-cassette CETO 801)
8. *Beudet J.M., *Wayapi-Guyane*, L.P. 30cm-33tpm., album illustré en anglais, français et portugais, 12 p., Orstom-CETO 792, (disponible aussi en audio-cassette CETO 800). (Grand Prix de l'année du Patrimoine Ministère de la Culture).
9. *Le Guennec-Coppens F., *Kenya: Musique de mariage à Lamu*, L.P. 30cm-33tpm., album illustré en anglais, français et swahili, 8 p., Orstom-CETO 791, (disponible aussi en audio-cassette CETO 802).
10. *Lavondès H., *Iles Marquises et Tuamotu, Chants et musique*, L.P. 30cm-33tpm., album illustré en anglais et français, 4 p., Orstom-CETO 755, (disponible aussi en audio-cassette CETO 794).
11. *Surugue B. et Trân Van Khê, *Narendra Bataju, Sitar: Raga Kirvani et Surbahar: Raga Gunkali*, L.P. 30cm-33tpm., album illustré en anglais et français, 9 p., Orstom-CETO 751.
12. *Digard J.P., *Iran-Baxtyâri, Nomades de la Montagne*, L.P. 30cm-33tpm., album illustré en anglais, français et persan, 7 p., Orstom-CETO 747, (disponible aussi en audio-cassette CETO 799).
13. *Barbier J.C et Surugue B., *Bamiléké-Cameroun*, L.P. 30cm-33tpm., album illustré en anglais et français, 12 p., Orstom-CETO 746, (disponible aussi en audio-cassette CETO 798).
14. *Arom S. et Cloarec-Heiss F., *Rondes et jeux chantés Banda-Linda, Rép. centrafricaine*, L.P. 30cm-33tpm., album illustré en anglais, français, 8 p., Orstom-CETO 745.