Cahiers d'ethnomusicologie
Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

16 | 2003
Musiques à voir

De père en fils ? Moses Asch et la collection Folkways

Entretien avec Michael Asch

Isabelle Schulte-Tenckhoff et Michael Asch

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/600
ISSN : 2235-7688

Éditeur
ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée
Date de publication : 1 novembre 2003
Pagination : 189-202
ISBN : 978-2-8257-0863-7
ISSN : 1662-372X

Référence électronique
Isabelle Schulte-Tenckhoff et Michael Asch, « De père en fils ? Moses Asch et la collection Folkways », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 16 | 2003, mis en ligne le 21 mars 2012, consulté le 19 avril 2019.
URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/600

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés

De père en fils ? Moses Asch et la collection Folkways

Entretien avec Michael Asch[1]

Isabelle Schulte-Tenckhoff et Michael Asch

NOTE DE L'ÉDITEUR

Propos recueillis, traduits de l'anglais et annotés par
Isabelle Schulte-Tenckhoff

1 La collection *Folkways* est une référence pour l'amateur de musique populaire américaine : la majeure partie des quelque deux mille albums publiés par *Folkways* entre la fin des années 1940 et le milieu des années 1980 est consacrée à certaines figures marquantes de cette musique, dont Woody Guthrie, Leadbelly, Mary Lou Williams et Pete Seeger. Mais *Folkways* est aussi une « archive publique des sonorités du monde », comme l'a dit Moses Asch, fondateur de cette collection extraordinaire[2] dont il fut aussi le directeur jusqu'à sa mort en 1986.

2 En 1987, la collection fut acquise par la *Smithsonian Institution* à Washington D.C. Dans ce cadre, elle a été intégrée aux *Ralph Rinzler Folklife Archives and Collections*, qui comprennent également d'autres labels de musique populaire américaine (Paredon, Cook, Dyer-Bennet, Fast Folk et Monitor) ainsi que les documents sonores, écrits et audiovisuels des expositions et festivals organisés sous les auspices du *Center for Folklife and Cultural Heritage* (y compris le *Smithsonian Folklife Festival*).

3 Est-ce un hasard si Michael Asch, le fils de Moses Asch, a fait un détour — remarqué — par l'ethnomusicologie avant de se consacrer au thème qui assure aujourd'hui sa renommée au Canada et à l'échelle internationale, à savoir les droits des peuples autochtones ? J'ai voulu en savoir plus.
I. S.-T.

Fig. 1: Moses Asch

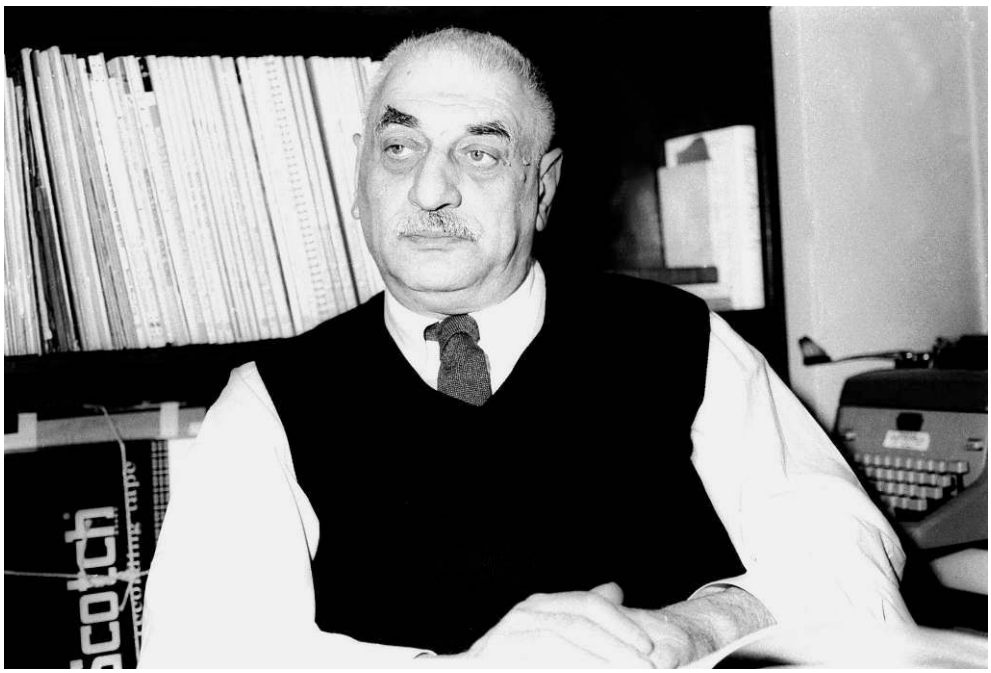


Photo: Diana Davies, Ralph Rinzler Folklife Archives and Collections, Smithsonian Institution

Fig. 2 : Michael et sa mère Frances Asch

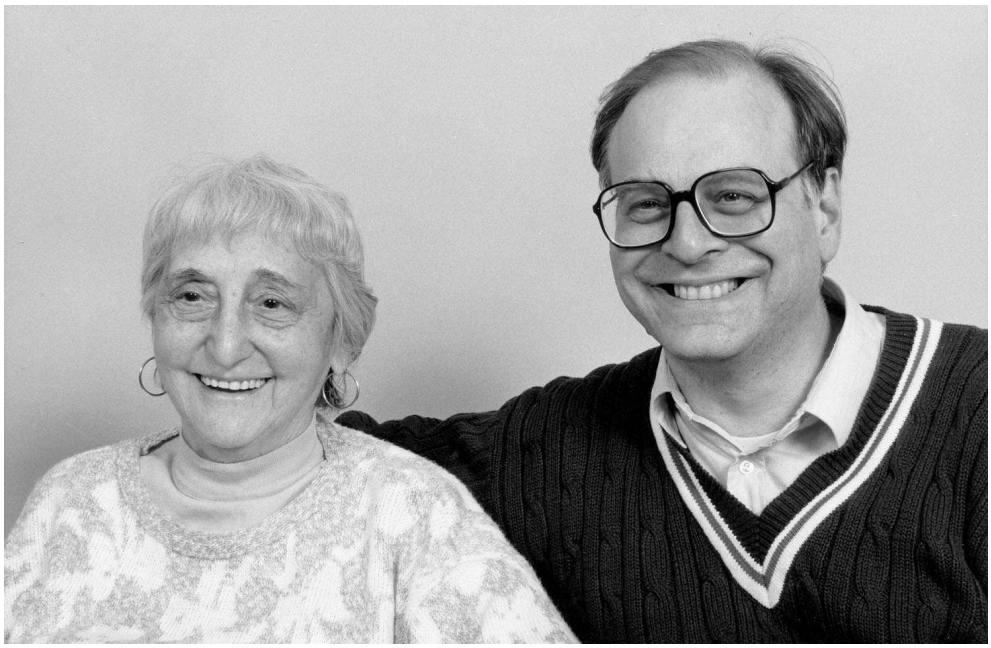


Photo : Diana Davies, Archives and Collections, Smithsonian Institution

Parlez-moi des débuts de Folkways.

Quand j'étais enfant, mon père enregistrait beaucoup de jazz. Il a réalisé un album de Noël mettant en vedette Nat King Cole, en payant d'avance une coquette somme d'argent. En raison d'une grande tempête de neige il n'a pas pu expédier les disques, si bien qu'il a fait faillite. Des cendres de cette faillite est né *Folkways Records*, en 1948 à

New York. Voilà le début. Puis mon père a réalisé l'équivalent d'un album par semaine, pendant quatre décennies.

Pourquoi l'appellation Folkways ?

Dès le début, mon père s'intéressait à des musiques « insolites » — insolites voulant dire ethniques. Il a commencé avec la musique juive. La légende veut qu'une station de radio new-yorkaise lui ait demandé d'enregistrer du matériel sonore pour les grandes fêtes religieuses juives, personne au studio n'étant en mesure de le faire. C'est ainsi qu'il se lança dans la production de disques, en réalisant ces enregistrements, puis d'autres, et d'autres encore. Dès le début, il portait également un grand intérêt au blues, à la musique noire. En fait, il avait des goûts plutôt éclectiques, pour dire le moins…

Donc le terme Folkways peut être pris ici dans le sens du français « musiques populaires » ?

Je pense qu'il se référait à l'ouvrage de Sumner[3] ; dans ce sens-là, c'est effectivement « musiques populaires » [en français]. Mais il en avait une définition sans bornes. Il était incapable de se limiter de quelque manière que ce fût, sauf pour une chose : il ne voulait pas d'enregistrements susceptibles de remporter beaucoup d'argent. Il n'arrêtait pas de le dire : « Cherchez d'abord une autre compagnie de disques et revenez seulement si vous ne trouvez personne qui soit prêt à publier votre matériel ».

Il devait y avoir beaucoup de monde désireux de faire un disque sans trouver de maison de disques, si votre père était capable de publier un album par semaine…

Sans doute, mais il y avait autre chose. Il ne voulait pas gagner beaucoup d'argent car c'eût été la meilleure manière de faire faillite, comme l'avait démontré l'expérience de l'album de Noël avec Nat King Cole. Il valait mieux publier des disques difficilement vendables. Or en créant un catalogue couvrant un large éventail de musiques, il avait de fortes chances d'attirer une clientèle variée. Dès lors, il importe peu de ne pas vendre beaucoup de disques. Mon père était très ferme là-dessus et il l'a souvent répété. Je l'ai entendu la dernière fois lors d'un entretien au *Today Show*, deux ans avant sa mort. À cette occasion, on lui a demandé comment il s'en sortait. Il a répondu : « Pensez à un dictionnaire : vous avez par exemple la lettre S et la lettre Q ; mais on ne va pas en supprimer la lettre Q simplement parce qu'il y a moins de termes qui commencent par cette lettre que par la lettre S. Si le projet est valable, *Folkways* s'y intéresse, peu importe s'il dégage un profit ». En fait, la collection n'a jamais rapporté beaucoup d'argent.

Pas mal comme philosophie…

… qui lui a quand même permis de mener une bonne vie. Nous n'étions pas pauvres. En plus c'était passionnant ; il faisait des choses qui avaient de l'importance pour lui. Quant à moi, je me suis souvent demandé quelle était sa motivation.

Avez-vous fini par le comprendre ?

En réalité, non. Peut-on même découvrir les motivations profondes de quelqu'un, de son propre père ? Et même… il y a une biographie qui, à mon sens, passe à côté des mobiles de mon père[4]. L'auteur a essayé de structurer l'ouvrage en fonction de sa personnalité, mais sans réellement la comprendre. Il s'est donc employé à faire ressortir certains traits de caractère pour justifier l'enchaînement des divers chapitres.

Est-ce la seule biographie ?

J'ai co-dirigé, avec Regula Burckhardt Qureshi, une thèse de doctorat sur la collection *Folkways*, qui mérite qu'on la lise[5]. Mais pour revenir à la biographie en question, Goldsmith a eu de la peine à découvrir ce qui animait mon père. La motivation de Moe Asch : voilà un mystère que plusieurs d'entre nous, moi compris, ont essayé de percer. Goldsmith, d'après ma lecture de son ouvrage, accorde trop d'importance à des facteurs sans grande portée, notamment une affaire de cœur avec une collègue de *Folkways* pour expliquer pourquoi Moe Asch passait de longues heures au bureau. On serait ainsi amené à croire que, en réalité, il n'y travaillait pas — interprétation qui, à mon sens, ne rend pas justice à son caractère. Il est vrai que mon père vivait une histoire d'amour secrète avec cette femme ; mais ce n'est pas là qu'il faut chercher sa motivation. Je pense que Goldsmith voulait présenter mon père comme quelqu'un à la moralité douteuse au sens nord-américain du terme.

Il apparaît également, à la lecture de cette biographie, que mon père aurait été motivé par l'appât du gain. Goldsmith a découvert que, peu avant sa mort, mon père avait investi 250000 dollars dans la compagnie. Ainsi a-t-on l'impression que mon père était riche, qu'il pouvait facilement investir une telle somme. En réalité, c'est tout ce qu'il possédait. Imaginez un septuagénaire sans fonds de retraite, sans argent en banque, dont l'épouse est sans moyens propres. Il prend tout l'argent qui lui reste et l'investit sans la moindre hésitation dans sa compagnie, et tant pis pour demain. Voilà qui correspond à son caractère : cet extraordinaire sens du moment présent. C'est l'aujourd'hui qui importe : *Folkways* avait besoin de capitaux, *Folkways* les aura, coûte que coûte. J'aurais aimé voir une biographie qui pénètre ces zones d'ombre de la personnalité de mon père, car elles sont nettement plus révélatrices de ses motivations que les mobiles que lui attribue Goldsmith. Mais je ne veux pas être trop critique : grâce à ses recherches et aux entretiens qu'il a réalisés, Goldsmith a su élaborer un récit très riche de la vie de Moe Asch et de la collection *Folkways*.

Quant à la thèse de Tony Olmsted, elle montre bien que Moe Asch avait un sens aigu des affaires ; et c'est bien pour cette raison que, fort de son engagement pour *Folkways*, il a pu maintenir à flot la compagnie à travers des décennies.

Toute ma vie, je me suis demandé pourquoi mon père avait fait ce qu'il a fait. Il y a divers indices. Un certain nombre de gens disaient — le lecteur européen le comprendra bien — qu'il était un gauchiste. Son distributeur français était Chants du Monde. Mais en fait il n'était pas politisé dans ce sens-là.

N'y a-t-il pas des documents qui permettraient de découvrir ce qui l'animait ? A-t-il laissé des écrits ? Tenait-il une sorte de discours parallèle, comme certains ?

Il en avait en fait cinq ou six, selon l'interlocuteur ; je les ai tous entendus mais aucun ne m'a convaincu. Voici mon propre discours sur mon père. Il m'est arrivé de souffrir d'insomnie. Je me suis alors souvenu qu'il était lui aussi insomniaque. Voilà une chose que personne d'autre que moi ne sait. Et je me suis demandé ce qu'il faisait durant ces heures d'éveil. Il lisait. Beaucoup d'insomniaques le font, c'est ce que je fais moi-même. Et que lisait-il ? Tout sur la Seconde Guerre mondiale, chaque bataille, l'holocauste, voilà ce qu'il lisait au milieu de la nuit. À mon sens, cela touche à sa motivation : regarde cette horreur, il faut faire quelque chose pour que, si jamais cela devait arriver à d'autres, ils aient quelque chose à quoi se raccrocher, dont se souvenir. En même

temps, on peut montrer que l'humanité est capable de suivre une voie autre que celle de l'horreur dont nous avons fait l'expérience.

Cela se tient parfaitement.

Cela se tient si bien que je commence à me poser des questions… mais voilà. Je ne pense toutefois pas que c'est ainsi que tout a commencé. Mon père a dit qu'il se souvenait avoir dû quitter Paris pendant la Première Guerre mondiale, et qu'il sentait toujours l'odeur de la guerre. Puis il est allé en Allemagne dans les années 1920 pour y faire des études d'électrotechnique. On lui reprochait d'être Juif et d'être Américain. On lui disait que les Américains étaient des incultes.

Comment les gens pouvaient-ils le savoir ?

Eh bien, son père était Schalom Asch[6] … il n'a jamais échappé à la renommée de son père.

Avez-vous échappé à celle du vôtre ?

Je pense que oui… En tout cas, ma renommée ne sera jamais telle que j'aurai droit à une nécrologie dans le *New York Times*. Mon grand-père l'avait eue, à la une ; mon père aussi, mais elle disait « fils du célèbre romancier… » Il ne pouvait pas y échapper. Quant à moi, cela m'a affecté quand j'étais plus jeune mais je pense que je m'en suis libéré. Moses Asch n'est connu que des spécialistes, alors que mon grand-père était connu partout et par toute une génération.

Au fond, quel était l'objectif de Folkways ? Documenter de la musique populaire ?

Justement, mon père n'aurait pas dit qu'il la documentait. Il aurait dit qu'elle relève de l'histoire. Si les Aborigènes d'Australie avaient par exemple quelque chose à communiquer sous quelque forme que ce fût et qu'ils étaient d'accord qu'il le rendît public, alors il le publiait. Pour lui — comme pour moi, d'ailleurs — ce qui est arrivé aux Juifs aurait pu arriver (ou est arrivé) aux Aborigènes et à d'autres peuples. Et même s'il ne restait que cinq Aborigènes, ceux-ci disposeraient alors de quelque chose sur quoi ils pourraient revenir, tout comme la jeune génération d'ailleurs, au-delà de ses propres préoccupations. Parmi les expressions préférées de mon père figuraient « retourner à » (*go back to*) et « pierre de touche » (*touchstone*). L'objectif de *Folkways* était donc de créer des pierres de touche. Je pense que son intérêt pour la musique noire tenait au fait qu'il y voyait l'expression de la grande diaspora moderne. S'il restait quelque chose à quoi on pouvait se raccrocher après tout ce temps, son rôle était d'en assurer la pérennité et de donner la possibilité aux gens de le comprendre et de l'apprécier.

Voilà qui en faisait un homme spécial. Laissez-moi vous conter un autre événement qui est arrivé une fois, mais qui aurait pu se reproduire. Pour la pâque, on avait décidé d'aller au restaurant italien plutôt que de célébrer le *seder* à la maison. Au restaurant, il demanda : « Où est le pain azyme ? ». Tout le monde connaissait mon père. Le serveur lui répondit : « D'accord, c'est New York », et partit en acheter, puis il organisa un repas italien autour de ce pain. Pour mon père, ce qui faisait le repas de la pâque, l'esprit de l'événement, c'était le pain azyme ; le reste importait peu. Et très souvent, au lieu de nous raconter l'histoire de l'exode d'Egypte, il parlait de l'esclavage aux États-Unis. Il disait : « A quoi bon l'expérience des Juifs s'il n'y a pas de leçon à en tirer ? »

Comment votre père faisait-il ses choix quant aux matériaux à publier ? Avait-il des préférences ?

Il avait trois critères : tout d'abord l'intuition ; puis il tenait à connaître la personne qui fournissait le matériel ; et enfin, il se demandait s'il y avait déjà quelque chose de semblable dans la collection.

Pour continuer avec l'exemple aborigène, est-ce qu'il aurait dit « D'accord, nous avons de la musique de la Terre d'Arnhem, maintenant il nous faut publier quelque chose de l'Australie de l'Ouest ? »

Il y avait quelque chose de cela. Mais, vers la fin de sa vie — et j'entends par là ses trente dernières années — il recevait tant de bandes sonores qu'il ne pouvait pas toutes les écouter. Très rarement il arrivait que quelqu'un lui propose de publier quelque chose qui allait combler une lacune dans le catalogue, et mon père disait : « D'accord, allez-y ». Mais je ne me souviens pas d'une seule occasion à laquelle il aurait pu demander à quelqu'un d'aller enregistrer tel ou tel matériel sonore spécifique.

Avec le transfert de la collection à la Smithsonian Institution à Washington, le problème de la préservation de l'esprit de la collection et des intentions de votre père s'est-il jamais posé ? Comment faites-vous pour vous assurer que tout continue comme votre père l'aurait souhaité ? Cherchez-vous à exercer un contrôle grâce à votre participation au conseil d'administration ?

Je ne pense pas que cela se passe ainsi. Je pense que chaque génération recrée cet esprit. Pour *Folkways*, il s'agit d'assurer qu'un nombre suffisant de personnes prenant part, sous une forme ou une autre, au processus de prise de décision se conforme aux intentions de mon père et comprenne la tradition dans laquelle se situe la collection : voilà qui représente notre principale préoccupation à présent. Nous avons eu de la chance avec le premier directeur, Tony Seeger, qui appartient lui-même à cette tradition et qui est ethnomusicologue, puis avec son successeur Dan Sheehy. L'un comme l'autre ont une compréhension profonde de la collection et c'est pourquoi elle continue dans la tradition établie par Moe Asch.

Y a-t-il un débat sur la signification des documents sonores qu'elle comprend par rapport aux enjeux actuels de l'ethnomusicologie ?

Que voulez-vous dire par là ?

L'intitulé des Cahiers de musiques traditionnelles a beau contenir le qualificatif « traditionnel », il ne s'agit pourtant pas d'être puriste ou essentialiste, bien au contraire. Je pense ici à certaines publication des Ateliers d'ethnomusicologie, comme le CD Musique à la croisée des cultures (Aubert 1995) qui offre une plate-forme aux artistes venant d'autres pays, mais vivant aujourd'hui dans la région genevoise. Ce sont des musiciens qui recréent leur musique dans un contexte transnational et diasporique. A propos de la musique, on peut poser la même question qu'à propos de la culture : la musique « appartient-elle » à un groupe donné ?

Je doute que mon père eût été intéressé par cette question.

J'en conviens ; mais, puisque vous disiez que l'enjeu consistait à recréer l'esprit de Folkways dans un nouveau contexte et dans une nouvelle génération, est-ce que Folkways n'a pas soulevé des questions sur sa relation avec les débats en ethnomusicologie ?

A ma connaissance, non. Du moins je n'en ai jamais entendu parler. Je dirais plutôt que la discipline de l'ethnomusicologie est, en un sens, tangentielle par rapport à la démarche de *Folkways*.

Mais c'est une expérience si intéressante qu'elle ne devrait pas l'être !

Dans les années 1960, mon père a publié cette extraordinaire musique africaine appelée *High Life* parce qu'elle lui plaisait et qu'il la trouvait intéressante. Pas de débat. Tout ce qui comptait, c'était de reproduire quelque chose en quoi les gens pouvaient se reconnaître, peu importait la forme : c'est cela qui est génial.

D'accord. Mais on peut s'imaginer que quelqu'un qui se rend à la Smithsonian pour écouter cette musique puisse se dire qu'il a aussi envie de la comprendre. Si tel est le cas, le débat est lancé par le simple fait qu'il y a analyse et pas seulement écoute de cette musique.

Je veux bien, mais je ne l'ai jamais vu sous ce jour. J'ai toujours pensé que l'ethnomusicologie en tant que discipline universitaire était trop huppée pour *Folkways*. Du vivant de mon père, les comptes rendus dans *Ethnomusicology* contenaient souvent des observations du genre « l'enregistrement n'a pas été réalisé par un spécialiste », ou « il manque des notes de terrain », ou encore « voici l'erreur capitale… », etc. Il y a eu peu de collaboration entre Moe Asch et les ethnomusicologues. C'est pourtant un aspect intéressant, je suis content que vous l'ayez évoqué.

Sur un autre registre : y a-t-il un rapport entre Folkways et votre propre intérêt pour l'ethnomusicologie ?

En un sens, mais il y a eu d'autres facteurs, notamment la guerre du Vietnam. Puisque je ne voulais pas y aller, je me suis inscrit en maîtrise à l'Université Columbia à New York. J'avais fait mes études de premier cycle à l'Université de Chicago et Sol Tax m'avait invité à travailler avec lui en Oklahoma sur un projet concernant les Cherokee. C'est lors de mon séjour en Oklahoma que j'ai été appelé sous les drapeaux, donc l'alternative était : Vietnam ou maîtrise.

Comment en êtes-vous venu à travailler chez les Dene et à étudier leur danse du tambour ?

En transcription, j'avais choisi la musique des Navajo. J'ai donc pris quelques disques publiés par mon père et je les ai transcrits. Puis je voulais travailler sur la musique dene dans une perspective comparative. De fil en aiguille, j'ai abouti dans les Territoires du Nord-Ouest avec ma femme Margaret. Quant à la danse du tambour, c'était le genre prédominant dans cette partie du Grand Nord canadien. Pour finir j'ai aussi fait mon doctorat là, je l'ai terminé en 1972 à Columbia, sous la direction de Robert F. Murphy[7].

Pourquoi donc avoir tourné le dos à l'ethnomusicologie ?

J'aimerais d'abord faire un détour par ma thèse de doctorat : j'ai été très intéressé par la linguistique et son application à la musique, en particulier par la transformation grammaticale. Il me semblait en effet que, sans une composante de signification — qu'on appellerait la composante fonctionnelle — on avait tout loisir de couper le format là où l'on voulait, de le générer comme on voulait, et on n'allait jamais comprendre ce qui se passe. Je m'intéressais surtout aux grammaires plus traditionnelles. Je pensais qu'elles pouvaient être utiles pour la musique. Je me suis donc demandé s'il était possible de déterminer comment construire une chanson ; et j'étais assez fier du résultat. Plus tard, en reprenant mon travail, je me suis dit qu'il n'y avait rien de musical, qu'il s'agissait d'une analyse totalement abstraite. Du coup, elle ne me plaisait plus. Je n'avais aucune envie de consacrer ma vie à ce genre d'étude dépouillée de musique. Voilà une raison.

Par ailleurs, j'ai découvert le côté méchant de l'ethnomusicologie. J'ai envoyé ma thèse à plusieurs chercheurs dont je pensais qu'elle pourrait les intéresser. Un éminent ethnomusicologue m'a répondu « merci de votre thèse, elle est actuellement au bas de

ma pile de lectures mais elle finira bien par arriver au sommet ». Puis j'ai écrit un article qui n'a pas trouvé grâce aux yeux de Steven Feld. Tout compte fait, je me suis dit — je m'en souviens comme si c'était hier — que l'ethnomusicologie en tant que discipline se résumait à cinq chercheurs et personne sauf eux-mêmes ne s'intéressait à ce qu'ils faisaient. De surcroît, c'était un panier de crabes. Je n'avais aucune envie d'être de la partie. En s'engageant à travailler dans un champ si restreint, il faut savoir collaborer et s'appuyer les uns sur les autres. Si c'est pour se bagarrer, il vaut mieux le faire en choisissant un enjeu qui en vaille la peine.

Car en travaillant dans le Nord, j'ai appris plein de choses en dehors de la danse du tambour. En faisant mon terrain, j'ai eu la chance extraordinaire de rencontrer des gens, y compris le chef de la communauté, qui avaient assisté à la conclusion du traité[8]. Lorsqu'on m'a demandé de témoigner dans le cadre de l'enquête Berger[9], j'ai dit oui tout de suite, ce qui m'a amené à me pencher sur les termes et l'esprit du traité, les relations politiques, et à me rapprocher de l'anthropologie économique. C'était un concours de circonstances : le désillusionnement envers l'ethnomusicologie, la conviction qu'il y avait un travail urgent à faire. Il ne m'a donc pas été difficile d'abandonner la musique. Ce n'était même pas une décision délibérée. J'ai tout simplement arrêté toute recherche dans ce domaine.

Fig. 3: Bernice Johnson Reagon et Pete Seeger



Photo: Diana Davies, Archives and Collections, Smithsonian Institution

Des regrets ?

J'adore la musique, tant mieux si je ne suis pas ethnomusicologue…[10]

…ce qui vous procure le plaisir de la musique sans devoir la transcrire… Mais comme vous jouez un rôle dans Folkways, êtes-vous maintenant amené à faire un petit retour à

l'ethnomusicologie par rapport à l'héritage de votre père, ou jouez-vous simplement un rôle de chien de garde, pour ainsi dire ?

Problème intéressant … Au début, je devais siéger au conseil d'administration pendant dix ans, puis ma famille devait se désengager. Or, en 1996, l'administration de la division dont fait partie *Folkways* a suggéré de modifier les termes de notre accord pour permettre qu'un membre de la famille siège à perpétuité au conseil. Nous nous sommes mis d'accord, si bien que mon rôle a changé. Pendant les cinq premières années, je n'ai même pas monté la garde. Vu le caractère initialement transitoire de ma présence, j'ai simplement tenu à m'assurer que tout se passait bien. Maintenant que la famille est engagée pour un bon bout de temps, il me faut réfléchir davantage à son rôle. Ce n'est pas encore fait. Pour l'instant, il m'importe surtout de transmettre la dimension historique de la collection à ceux qui ne la connaissent pas aussi bien que la famille.

De quels aspects de cette histoire voudriez-vous que les gens se souviennent ?

Mis à part tout ce dont nous avons parlé, je tiens surtout à ce que *Folkways* poursuive sa route sans l'ingérence des représentants du pouvoir — ce qui n'est pas évident, étant donné la relation entre la *Smithsonian* et le Congrès américain, et aussi le fait que le conseil d'administration compte parmi ses membres le vice-président des États-Unis et le juge en chef de la Cour suprême. La *Smithsonian* est donc logée au cœur même du pouvoir ; il est difficile de faire un pied de nez depuis un lieu si illustre. À ma connaissance, l'institution n'a jamais été censurée, mais sa situation n'en risque pas moins d'être par moments inconfortable.

Puisqu'il est question de musique plutôt que d'enjeux plus controversés comme le rapatriement d'objets « ethnographiques », n'est-il pas possible de passer inaperçu ?

Pas toujours. On dit que certains sénateurs étaient fort perturbés lorsqu'ils apprirent que *Folkways* avait réalisé des enregistrements à Cuba et que, apparemment, nous envoyions des dollars à Fidel Castro. Mais il n'y a finalement eu aucun problème. Notre rêve est de réunir assez d'argent pour créer notre propre fondation. Mais l'appartenance à la *Smithsonian* comporte aussi des avantages. Ce qui nous a séduit, c'est qu'en prenant contact avec nous, elle était mue par l'idée que les États-Unis avaient besoin d'une sorte de musée national du son et que, vu tous les monuments de l'*establishment* qu'elle avait déjà réalisés, il était souhaitable que les expressions des peuples y trouvent également leur place. Un autre critère important était celui de la continuité. Rien n'est éternel, mais on peut supposer que, tant que notre univers survivra, la *Smithsonian* ne se débarrassera pas du matériel de *Folkways*.

Parmi ceux qui se portent garants de la pérennité de la collection, y a-t-il eu discussion sur le concept de culture populaire ?

Pas encore, mais cela viendra forcément. Rappelez-vous que nous en sommes encore à mettre les choses en place. Le conseil d'administration de la *Folklife Division*, à laquelle la collection *Folkways* a été intégrée, ne cesse de soulever cette question, de nombreux chercheurs universitaires y siègent. C'est dans ce cadre qu'ont lieu tous les débats intellectuels, notamment au sujet de l'ethnomusicologie. Par exemple, la division organise un festival en été pour célébrer la culture populaire américaine dans différents États.

Et votre rôle dans tout cela ?

Je m'efforce de me faire l'écho de la voix de mon père. Mais j'assiste aussi aux réunions en tant que Michael Asch ; si la voix de mon père se fait entendre, c'est généralement parce qu'il faut faire quelque chose de précis.

En tant que membre de ce conseil d'administration, êtes-vous amené à établir un lien conceptuel entre culture d'élite et culture populaire dans votre réflexion sur la culture ? Je suis juste curieuse de savoir comment on parvient à faire la part des choses lorsqu'on est engagé simultanément dans diverses entreprises intellectuelles…

Je ne me suis pas encore engagé suffisamment pour rassembler tous les fils. Certains débats que nous avons eus établissent un lien avec les cours de théorie que je donne. Un problème qui me tracasse est celui de la réification de la culture. Il est impossible d'agir politiquement sans comprendre l'histoire coloniale — et cela s'applique à l'Afrique comme au Canada. Peut-être accordons-nous trop de place au culturalisme.

Mais n'est-ce pas justement le dilemme de l'anthropologie américaine ? À ce moment-là, il vaudrait peut-être mieux dire que le projet de votre père se rapportait aux sonorités plutôt qu'aux cultures ?

Je dirais qu'il se rapportait à l'histoire coloniale plutôt qu'aux cultures — l'histoire coloniale mise en son. L'enjeu, c'est l'histoire de la domination.

En un sens, Folkways est donc une forme de subversion des relations de pouvoir ?

Oui, mais pas au sens de Foucault. Il s'agit plutôt de comprendre qu'il y a mieux et que nous pouvons faire mieux. En affirmant par exemple que l'holocauste ne se limite pas aux Juifs, nous pouvons aussi dire qu'il y a une alliance plus large, susceptible de nous pousser dans une certaine direction : voilà l'enjeu. Je suis un vieux gauchiste. Je n'ai pas honte d'affirmer que nous pouvons aspirer à quelque chose de meilleur.

Qu'en disent les représentants de la Smithsonian auxquels vous avez à faire ?

Je pense qu'ils pourraient eux-mêmes s'y retrouver, les membres du conseil d'administration de la *Folklife Division* probablement davantage que d'autres, car ils sont sur le point de s'organiser. Il vaudra la peine de l'explorer davantage.

Il nous faudra donc réaliser un autre entretien dans quelques années. Est-ce un héritage lourd à porter ?

Parfois. J'ai enseigné pendant près de trente ans à l'Université d'Alberta parce que personne n'y savait qui était mon père[11]. Vous savez, après un mois seulement à Victoria[12] j'ai constaté que les gens le savaient. Maintenant ça va : j'ai changé, et j'assume volontiers de me situer dans la tradition de mon père et de mon grand-père.

BIBLIOGRAPHIE

ASCH Michael, 1988, *Kinship and the Drum Dance in a Northern Dene Community*. S.l. : The Boreal Institute for Northern Studies.

AUBERT Laurent, 1995, *Musiques à la croisée des cultures / Music at the Crossroads.* Direction artistique et livret bilingue français/anglais (40 p.) de Laurent Aubert. Coffret de 2 CD AIMP XXXIX-XL/VDE-828-829.

GOLDSMITH Peter, 2000 [1998], *Making People's Music. Moe Asch and Folkways Records*. Washington & London : Smithsonian Institution Press.

OLMSTED Tony, 2003, *Folkway Records : Moses Asch and his Encyclopedia of Sound*. London : Routledge.

SUMNER William Graham, 1906, Folkways. A Study of the Sociological Importance of Usages, Manners, Customs, Mores, and Morals. Boston : Ginn and Co.

NOTES

1. Entretien réalisé le 3 mai 2001 à Montréal (Canada).
2. A présent, la Collection comprend plus de dix-sept mille disques commercialisés, quatre mille disques d'acétate, quelque quarante-cinq mille bandes sonores, deux mille disques compacts, un million de photographies, deux mille vidéos, de nombreux documents filmographiques, des dessins et des affiches, ainsi que divers documents, dont des paroles de chansons et des dessins de Woody Guthrie.
3. Sumner (1906).
4. Goldsmith (2000).
5. Olmsted (2003).
6. Shalom Asch (1880-1957), célèbre romancier et auteur dramatique écrivant en yiddish. Né en Pologne, il fut naturalisé Américain en 1920 et vécut dans plusieurs pays européens et aux Etats-Unis, avant de s'établir en Israël en 1956. Parmi ses écrits traduits en français, on trouve le *Le Juif aux psaumes* (1930), la *Trilogie avant le déluge* (1933) et *Isaïe, prophète d'Israël* (1955).
7. Cf. Asch (1988).
8. Michael Asch se réfère ici au Traité no. 11 conclu en 1921, qui est l'un des traités régissant les relations entre l'Etat canadien et les peuples autochtones. Yendo, le chef avec lequel il discuta des dispositions du Traité, était presque septuagénaire en 1969, au moment de son séjour sur le terrain.
9. La commission Berger avait pour tâche d'évaluer l'emprise potentielle, notamment sur le mode de vie des peuples autochtones, d'un vaste projet hydroélectrique dans la vallée du Mackenzie (Territoires du Nord-Ouest).
10. Michael Asch a notamment été juge pour les prix Juno, l'équivalent canadien des Grammy.
11. Note de M.A. : L'ironie veut que mes parents ont fait don à l'Université d'Alberta d'une série d'enregistrements qui sont conservés au Centre d'ethnomusicologie dirigé par Regula Burckhardt Qureshi. Ainsi l'endroit dont je me suis échappé est aujourd'hui le dépositaire de ces enregistrements. Plus même, l'esprit et le projet de mon père et de *Folkways* se perpétuent non seulement à travers les travaux du Centre mais aussi grâce à deux radios locales, CKUA, une station à but non lucratif, et CSJR, qui est la station de l'Université d'Alberta.
12. Professeur émérite à l'Université d'Alberta, Michael Asch est associé à présent à l'*Indigenous Governance Programme* de l'Université de Victoria en Colombie-Britannique (Canada).