



**HAL**  
open science

# L'énigme des duos alternés à Flores et Solor (Lamaholot, Indonésie)

Dana Rappoport

► **To cite this version:**

Dana Rappoport. L'énigme des duos alternés à Flores et Solor (Lamaholot, Indonésie) . Archipel, 2010, 79. halshs-01411781

**HAL Id: halshs-01411781**

**<https://shs.hal.science/halshs-01411781>**

Submitted on 7 Dec 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## MUSIQUES D'INDONÉSIE ORIENTALE

*DANA RAPPOPORT*

### L'énigme des duos alternés à Flores et Solor (Lamaholot, Indonésie)

L'Indonésie orientale a constitué depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle une aire de recherches majeure pour l'anthropologie : c'est sur ce terrain que s'est construite une branche de la pensée structuraliste par le croisement de l'étude des systèmes de parenté, des structures mythiques et de l'organisation sociale<sup>1</sup>. Membres de l'École de Leyde, van Wouden (1935) et Josselin de Jong (1977) pensaient que l'Indonésie orientale offrait un lieu privilégié d'études pour la comparaison des sociétés, regroupant suffisamment de traits homogènes pour constituer un « champ d'études ethnologiques ». Fondées pour la plupart sur des sources de seconde main, leurs thèses furent reprises et renouvelées grâce à la multiplication d'enquêtes sur le terrain et de monographies apportant de nouveaux matériaux. Depuis les années 1980, des ethnologues, prenant le contre-pied de l'École de Leyde, ont cherché à définir le cœur structurel de cette région en

\* L'enquête de douze mois a été menée chez les Lamaholot (mai 2006, puis août 2006 à juillet 2007), de manière extensive à Solor, Adonara, et Lembata, et intensive à Flores Est. Elle fut possible grâce au soutien du Centre de Recherche en Ethnomusicologie (CREM, CNRS), avec l'agrément du *Lembaga Ilmu Pengetahuan Indonesia* (LIPI). Je remercie de tout cœur les chanteurs de Flores, Solor, Adonara et Lembata, ainsi qu'A. van Engelenhoven, G. Holton, C. Friedberg, J. Simonnot, P. Grangé, C. Barraud, F. Durand, P. Yampolsky, J. Samuel et D. Perret pour leurs contributions ayant permis d'affiner cette réflexion.

1. À partir d'exemples pris en Indonésie orientale (Timor en particulier), van Wouden définira ce que Lévi-Strauss appellera dans *Les Structures élémentaires de la parenté* (1949) « l'échange généralisé ».

termes de catégories sociales partagées : la maison, les catégories aîné/cadet, les genres, les textiles, l'organisation de l'espace, les structures du pouvoir, les modes de performance, l'ethnographie de la parole ont alors été étudiés pour approfondir la connaissance de l'Est indonésien (Fox ed., 1980, 1988).

Plus récemment, l'Indonésie orientale a attiré l'attention des linguistes, dont les descriptions et les classifications sont en cours. Leur attrait pour cette région est lié à sa situation particulière : s'y rencontrent là deux grandes familles linguistiques, la famille austronésienne, arrivée entre 2000 et 1000 ans avant J. C. (Adelaar 2005 : 28) et une famille non austronésienne, plus ancienne, dont certaines langues appartiennent au phylum trans-néo-guinéen (Bellwood 1997 : 126). De nombreux petits groupes de populations auraient navigué, se seraient rencontrés puis fixés, avec leurs langues, leurs musiques et leurs rituels dans les multiples îles de l'est. La rencontre de ces deux familles questionne non seulement les sciences sociales mais aussi les sciences du vivant. De récentes études en génétique des populations apportent des résultats inédits invitant à questionner le rapport entre langue, gènes et cultures. Ainsi, des populations parlant des langues austronésiennes présentent en fait une carte génétique papoue. Par le croisement de plusieurs disciplines, il sera bientôt possible de savoir si des peuples de langue austronésienne sont arrivés sur des terres déjà occupées par les Papous ou bien si des migrations papoues postérieures ont eu lieu au sein de populations parlant des langues austronésiennes (McWilliam 2007 : 374).

À ces questions, la musicologie ne prétend pas donner de réponse dans l'immédiat. Elle peut néanmoins offrir des pistes, en présentant des faits qui permettraient d'éclairer le lien entre populations de langues austronésiennes et non austronésiennes dans cette région d'Indonésie. Conjointement à d'autres disciplines, elle pourrait contribuer à la compréhension de l'histoire culturelle d'une région encore méconnue sur les plans musical et linguistique.

Dans l'Est indonésien, une musique intrigante a été découverte dans les années 1930 (Kunst 1942), puis décrite en partie (Messner 1989) et enregistrée et commentée (Yampolsky 1995a)<sup>2</sup>. Il s'agit d'un art rare, subtil, et en voie d'extinction que je suis allée étudier pendant onze mois en 2006-2007<sup>3</sup>. Diffus à l'est de l'île de Flores et à l'ouest de l'île de Solor, il est pratiqué par des locuteurs de deux groupes linguistiques : le dialecte tana 'ai de langue sikka et plusieurs dialectes de langue lamaholot<sup>4</sup>. Cet art pose une

2. Les disques de P. Yampolsky sont à ma connaissance les seuls enregistrements publiés. Les archives sonores sur cylindres de cire (Ernst Vatter, 1929 et Jaap Kunst, 1930), sont conservées aux Archives Phonographiques de Berlin (Lamsweerde 1994).

3. Ce terrain de 2006 fut précédé par un repérage de cinq semaines en 1992, dans trois populations de Flores : Sikka, Ngada et Manggarai (Rappoport 1995).

4. Le dialecte tana 'ai est un des trois dialectes de la langue sikka.

énigme au chercheur car il fait figure d'isolat. Tel un « intrus », il surgit dans une cartographie musicale mal définie jusqu'à maintenant. L'objet du présent article est de le situer sur cette cartographie et tenter d'en expliquer sa présence.

Il s'agit de répondre à une question, non pas à celle de la variété – musiques et danses ont toujours été distinctes de lieux en lieux – mais à celle de la rupture d'esthétique, de la discontinuité. Comprendre l'origine historique et spatiale d'un langage musical n'est pas chose aisée. En musicologie, l'exercice fut rarement mené. Pourtant, c'est précisément en Océanie qu'un ethnomusicologue renommé a, par exemple, tenté de cerner des migrations. Mervyn McLean (1979, 1994, 1999) a différencié des aires musicales par la présence ou par l'absence d'instruments de musique. Par une méthode statistique, il a montré que les aires instrumentales coïncidaient avec les aires musicales; il a identifié quatre aires instrumentales et cinq aires musicales. Puis, il a décrit la diffusion des instruments de musique en Nouvelle-Guinée en relation avec les migrations linguistiques. Loin de me livrer à une étude de cette ampleur, je souhaite pour le moment poser les premiers éléments de description d'une aire musicale de l'Est indonésien.

Une aire musicale est une aire géographique dans laquelle se retrouvent un certain nombre de traits relatifs à la structure des sons et aux instruments de musique (McLean 1979 : 720). Cette structure se définit par une manière de chanter ensemble, une façon d'agencer les voix, les phrases, les rythmes, les tempi, les hauteurs, les timbres, l'intensité, et plus généralement par une façon de penser et de vivre le temps et les lieux et de concevoir les relations.

Avant de définir une quelconque aire musicale, il s'agit de comprendre si l'aire linguistique lamaholot constitue une aire culturelle. Puis une vue d'ensemble des musiques de la région sera présentée. C'est par la description d'un « intrus » au sein de cet espace que j'inviterai à questionner le problème de la rupture esthétique. Comment la comprendre? Que peut-elle nous apprendre sur l'histoire du peuplement de cette région? Je discuterai enfin les origines possibles de cette rupture en posant une hypothèse de diffusion, issue de récentes découvertes.

## **Le cœur de la culture lamaholot**

### ***Une chaîne de dialectes***

Appartenant à la famille des langues austronésiennes, le groupe linguistique lamaholot occupe plusieurs îles, situation assez originale en Indonésie. Il s'étend de la pointe orientale de l'île de Flores aux îles d'Adonara, Solor, Lembata incluant également les côtes des îles de Pantar et d'Alor, ces dernières étant peuplées à l'intérieur des terres de populations parlant des langues non austronésiennes (fig. 1). Il occupe ainsi deux départements (ind.

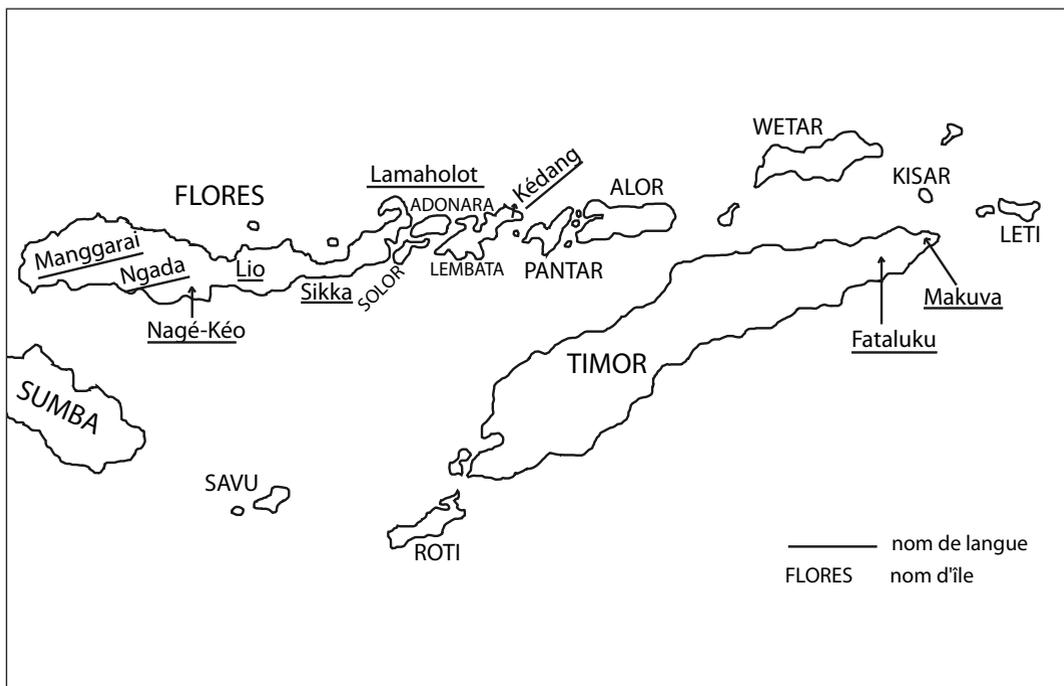


Fig. 1 : Petites îles de la Sonde (partie orientale)

*kabupaten*<sup>5</sup>), Flores Timur et Lembata. Les linguistes ne s'accordent pas sur les frontières de ce groupe. Keraf (1978:10) y inclut l'île de Lembata contrairement à Grimes et al. (1997 : 77). En incluant Lembata, le nombre de locuteurs lamaholot avoisinerait 220 000 personnes<sup>6</sup>.

Le Lamaholot est considéré comme une chaîne de dialectes et non pas comme une seule langue<sup>7</sup>. D'un bout à l'autre de l'aire, les habitants ne se comprennent pas toujours. Pour le moment, la cartographie linguistique provient seulement de relevés ou d'études très localisées, aucune étude linguistique approfondie ne portant sur l'ensemble de la chaîne dialectale<sup>8</sup>. Le groupe lamaholot est segmenté en dix-huit langues et trente-trois dialectes, répartis en trois groupes : l'ouest (Flores), le centre (Solor et Adonara) et l'est (Lembata). Les dialectes de l'ouest sont considérés comme dominants (Keraf 1978 : 8-10)<sup>9</sup>.

Exonyme, le nom « lamaholot » ne fut donné à ce groupe que récemment, apparaissant d'abord dans les écrits académiques (Barnes 1993 : 154) puis dans les discours des préfets locaux. Avant 1945, l'expression « peuples de Solor » était utilisée pour le désigner. Aujourd'hui, les habitants se nomment *ata kiwan* (« personnes de l'intérieur »), plus rarement « lamaholot ».

Grâce aux recherches menées depuis les années 1930, il est possible de parler d'une culture lamaholot. D'ouest en est, des traits culturels et historiques relient ses locuteurs en les distinguant de leurs voisins kédang et sikka (fig. 2).

### ***Les côtes et l'intérieur des terres***

Jusque dans les années 1960, les Lamaholot étaient répartis en deux groupes : d'une part, les habitants de l'intérieur, vivant dans des villages situés à une altitude de 200-300 m, à quelques kilomètres de la mer et d'autre part, les habitants des côtes. Au cours du XX<sup>e</sup> siècle, les villages en hauteur ont été abandonnés, d'abord sur l'ordre de l'administration coloniale

5. Sauf mention contraire, tous les termes vernaculaires sont en lamaholot.

6. Badan Pusat Statistik 2005, 2008.

7. « Les habitants se comprennent entre dialectes adjacents, mais pas entre dialectes disjoints. Par exemple, le dialecte A peut parler au dialecte B, peut communiquer partiellement avec le dialecte C, mais ne pourra pas communiquer avec D et E même si leur identité ethnique et leur pratique culturelle sont communes. (...) Cela, avec d'autres choses, fait de *Nusa Tenggara* une région d'une diversité ethnolinguistique étonnante, riche par son histoire variée » (ma traduction de Grimes et al. 1997 : 4).

8. Pampus 2001 ; Sanga 2002 ; Nishiyama & Kelen 2007.

9. Cette assertion est contredite par certains habitants d'Adonara qui m'ont affirmé, en 2007, que l'origine du Lamaholot se situerait à Adonara, parce que cette île se trouve au centre, preuve en serait que tout le monde peut les comprendre, autant les habitants de Lembata que ceux de Flores.

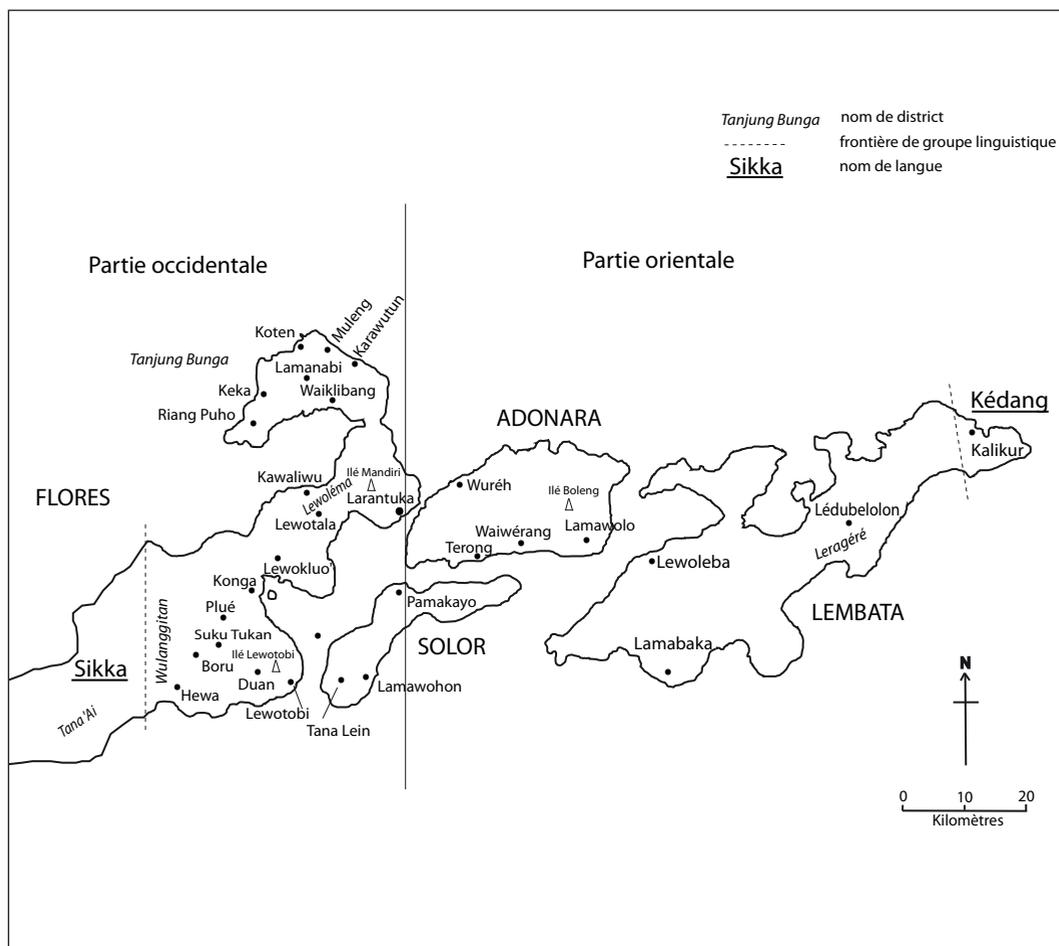


Fig. 2 : Carte du pays lamaholot

(comme à Boru Kédang) puis en 1965, lors de la traque des communistes et des « païens ». Dans la peur, de nombreux villages ont été délaissés, les maisons cérémonielles ont été détruites<sup>10</sup>. Quelquefois, des habitants décidèrent d'eux-mêmes de quitter leurs villages pour se placer au plus près des voies de communication et d'accès à l'école<sup>11</sup>, ce qui ne s'avéra pas être forcément un bon choix pour certains qui aujourd'hui le regrettent. Ne' Suban, le joueur de flûte, me confia en 2007 qu'il aspirait à remonter vivre au vieux village (ind. *kampung lama*, lamaholot *lewo okin*). À présent, les vestiges des « vieux villages », régulièrement utilisés comme lieux de culte, conservent une fonction cérémonielle ; dans l'ensemble de l'aire lamaholot, les habitants s'y rendent plusieurs fois par an pour les étapes du calendrier rituel<sup>12</sup>. La plupart des Lamaholot se déclarent catholiques, la région ayant été christianisée dès le XVI<sup>e</sup> siècle par les Portugais (Steenbrink 2003). Néanmoins, le culte de la Vierge (*Bunda Maria*) ne se célèbre qu'à Larantuka et Wuréh, par des populations malayophones parlant le malais de Larantuka tandis qu'à l'intérieur des terres, les rituels ancestraux pré-chrétiens continuent à être effectués.

Depuis plusieurs siècles, un dualisme spatio-politique a déterminé les rapports entre les villages : l'espace lamaholot était divisé entre les terres Paji et Demon. Chaque village appartenait à l'une ou l'autre de ces divisions, enracinées dans un conflit mythique entre deux frères qui engendra des rivalités durant des centaines d'années<sup>13</sup>. En 2007, une personne de Lembata m'affirmait encore que dans les années 1950, « aucun Demon ne s'aventurait en territoire Paji, et vice-versa ». Supprimée officiellement depuis les années 1950, après l'Indépendance, cette opposition reste pourtant vive dans les mémoires.

### **L'espace villageois**

Dans les « vieux villages » se trouvent des lieux cérémoniels marqués par des pierres (*nuba nara*) disposées en cercle, un trait propre à l'ensemble de la région lamaholot. Ces dernières sont situées sur des grandes places de

10. En 2007, des chanteurs de Waiklibang me racontent comment la *Gestapu PKI (G 30 S PKI)* et les prêtres ont tenté de détruire leur culture : « C'était l'ordre des *komo*. À cette époque, la culture a disparu. On ne pouvait plus porter nos tissages. Nos pierres (*guna dewa*) ont été brûlées (sic). Mais nous, on est allés chercher des pierres sur la plage, on les a placées dans les corbeilles et on a caché nos *guna dewa*. Le prêtre de Bajawa a brûlé les corbeilles. Tous nos costumes ont disparu. Pourtant, on a continué à danser jusqu'à aujourd'hui ».

11. En 1975, les habitants de Lamawohon (Solor Ouest) ont choisi de quitter leur village d'origine pour s'installer sur la côte.

12. Les maisons et greniers cérémoniels des « vieux villages » sont régulièrement rénovés, bien que ces villages soient situés à plusieurs kilomètres des lieux de résidence. J'ai observé ce fait à Waiklibang, Riangu Puho (Tanjung Bunga), Lamawolo (Solor) et Plué (région muhang).

13. Arndt 1938, 2002 ; Barnes 1987 : 18 ; Barnes 2005 : 8.

danse (*naman*, « place de fouflage »). Dans certains villages seulement, devant la place de danse *naman*<sup>14</sup> s'élève une « maison cérémonielle » en bois sur pilotis, sans paroi, recouverte d'un toit, à l'origine végétal, mais aujourd'hui plus souvent en tôle. C'est le *koko-balé*<sup>15</sup>, lieu de réunion des représentants du village (*lewo tana*) pendant certains rituels. Cette maison cérémonielle est construite suivant une orientation couchant/levant (*lali/héti*) et mer/montagne (*lau/raé*)<sup>16</sup>. Certaines sont recouvertes sur leur faîtière d'un crocodile (*waja*') dont la tête est tournée vers le levant (*héti*). À l'intérieur y figurent des statuette d'ancêtres et d'animaux<sup>17</sup>.

Certaines maisons cérémonielles sont bordées, non pas d'une seule mais de deux places de danse, masculine et féminine. Sur la place féminine, lieu de danse des femmes, la plus proche de la montagne, les pierres figurent l'endroit où se serait assise Tonu Wujo (sœur mythique qui offrit son corps et sa vie pour se métamorphoser en plante comestible). C'est l'espace de *tana ékan* (« terre nature »). La place masculine, quant à elle, se trouve du côté de la mer. Représentant *léra wulan* (« soleil lune »), elle est utilisée pour la danse guerrière (*hédun*), dansée au son des jeux de gongs et du tambour. Chaque place diffère par son genre féminin ou masculin, par le type de danse exécutée et par ses pierres *nuba nara*, d'ailleurs nommées différemment selon la place et selon les villages. À Waiklibang par exemple, les pierres sont nommées du côté féminin, *nuba punpatilepatala*, et du côté masculin, *nuba ladohari*.

Malgré la destruction de ces maisons cérémonielles vers 1970 (ordonnée par le gouvernement et le clergé), nombreux sont les villages qui les ont reconstruites durant les trente dernières années<sup>18</sup>. Leur restauration régulière donne lieu à l'énonciation du mythe d'origine des clans pendant toute la durée des travaux. Chaque année, certains habitants en restaurent le toit quand celui-ci n'est pas déjà en tôle – et cette occasion est aussi fêtée par des

14. J'adopte l'orthographe de Karl-Heinz Pampus (2001 : xi). Selon les lieux, les fins de mots sont nasalisées de manière différente. Ainsi cette place est-elle appelée selon les endroits *nama*, *naman* ou *namang*.

15. Autres variantes : *koké*, *korké* (dont certains attribuent l'étymologie au néerlandais *kirke*). Les maisons cérémonielles sont plus ou moins entretenues à Flores Est, Adonara et même à Lembata (Barnes 1996 : 64). Elles ont pourtant disparu dans de nombreux endroits comme j'ai pu le constater en région muhang (où elles sont nommées *buan*) et à Solor Ouest.

16. Voir aussi Kohl 1996 : 139.

17. À Waiklibang, sous le toit de la maison cérémonielle, sont disposées plusieurs sculptures, dont deux figurines humaines – Ratu, la statuette mâle et Nini, la femelle –, des oiseaux (*kakatua*, *kaan* et *sekuku*) et un crocodile (*waja*'), animaux qui auraient conduit les humains en fuite de Keroko Pukén à Waiklibang.

18. En 2006, le village de Watuwiti, à quelques kilomètres seulement de Larantuka, a reconstruit sa maison cérémonielle, détruite depuis de nombreuses années.

chants et des danses. Ainsi, même si les Lamaholot se déclarent catholiques, ils continuent à effectuer leurs cultes ancestraux, caractérisés par l'association de deux paires complémentaires «soleil lune» et «terre nature», au fondement de leur religion (*léra wulan - tana ékan* «soleil lune - terre nature»). Dans leurs cultes, la terre est régulièrement nourrie et revigorée par des offrandes sanglantes d'animaux (*huké tana*) lors de rituels agraires qui rythment un temps partagé entre saison sèche et saison des pluies<sup>19</sup>. Ces rituels marquent les étapes de la culture du riz et du maïs – défrichage, semailles, désherbage, récoltes, battage, mise au grenier.

### Traits d'organisation sociale

Chaque village compte en moyenne deux à douze groupes nommés par le terme local *suku*<sup>20</sup>, dont l'usage est bien distinct de la signification indonésienne de «groupe ethnique». En Lamaholot, *suku* («clan»<sup>21</sup>) renvoie à un groupe partageant un nom, des ancêtres (*kaka bapa'*), une même origine, un chef, une «grande maison» (*lango béle'*), une filiation unilinéaire et des prohibitions (*wugun*), notamment alimentaires. Dans chaque «grande maison»<sup>22</sup> sont conservés les biens ancestraux du clan : les *kaka bapa'* (pierres noires représentant les ancêtres masculins et féminins) et les *guna dewa* (pierres noires représentant les agents spirituels bienveillants<sup>23</sup>, auxquels sont offerts du foie de poulet), une à plusieurs défenses d'éléphant (*bala*), des tissages cérémoniels, des armes, des bijoux aux pouvoirs surnaturels, des gongs, des pierres de divination...

À l'est de Flores<sup>24</sup>, les *suku* sont partagés en deux groupes : les *suku raja tuan* (ou clans souverains) et les autres (*suku ama* ou *suku wu'un*<sup>25</sup>). Seul le

19. «Offrandes sanglantes» est préféré ici à «sacrifice» dont l'usage est mal défini (voir Barraud & Friedberg 1996).

20. Dans les paroles rituelles, *suku* est accouplé à *wun* «prohibition» (Graham 1991 : 95) : *Suku go'én pulo kaé'/wun go'én léma kaé'* «Suku mien dix déjà/wun mien cinq déjà» (extrait du chant *haman opak bélu* Waiklibang, vers 712-713, collecté par l'auteur en 2007).

21. Le terme clan est utilisé par les différents ethnographes de cette région (Graham 1987 : 42-43 ; Kohl 1996 : 134-135 et Barnes 1996 : 65).

22. Dans les vieux villages, délaissés aujourd'hui, les «grandes maisons» étaient aussi distinctes par leur taille (voir la maison du clan Koten au vieux village de Kéka, Tanjung Bunga).

23. Les *guna dewa* peuvent prendre des formes animales qui accompagnent les humains. Seuls les *molan* (chamans) peuvent communiquer avec ces *guna dewa* (Graham 1991 : 98 ; Kohl 2009 : 115).

24. La plupart de mes données proviennent de l'est de Flores. Les variations sur les groupes de filiation sont importantes d'un endroit à l'autre. R. Barnes (1996 : 62) indique par exemple que la division en clan est absente à Adonara Est.

25. *Ama* «père, ancêtre» ; *wu'un* «nouveaux» (Pampus 2001), voir aussi Graham (1996 : 161) ; Kohl (1996 : 134).

premier groupe possède le droit de nourrir la terre par des offrandes sanglantes, en se partageant la mise à mort d'un cochon ou d'une chèvre. Le nom de ces clans est directement lié leur fonction pendant l'offrande puisqu'un homme du clan Kōten («tête») tient la tête de l'animal, un homme du clan Kélén («queue») tient la queue, un homme du clan Hurit («couteau») tranche la tête de l'animal et un homme du clan Maran («parole rituelle») prononce une parole (Kohl 1996 : 136). Cette quadripartition est théorique : dans de nombreux endroits, les clans ne sont que deux ou trois, comme à Waiklibang où trois clans *raja tuan* président le village. Par le système clanique, les habitants établissent leurs liens à l'espace, à leur origine et à leur lieu de résidence<sup>26</sup>.

Les personnes d'un même clan ne peuvent se marier entre elles. L'alliance est asymétrique par endroits, bien qu'il y ait de grandes variations régionales. Les relations matrimoniales se jouent en théorie entre trois clans (ind. *kawin tiga tungku*) : un clan A prend ses épouses dans le clan B qui prend les siennes dans le clan C, qui prend dans le clan A<sup>27</sup>. Le catholicisme a interdit le mariage avec la fille du frère de la mère et avec le fils de la sœur du père. Dans l'ensemble de l'aire lamaholot, la filiation est patrilinéaire, ce qui la distingue de la région Tana 'Ai, matrilineaire<sup>28</sup>.

La culture lamaholot se caractérise aussi par la nature des prestations matrimoniales. Lors des mariages, le clan du marié doit donner une à plusieurs défenses d'éléphant à celui de la mariée. En retour, celui-ci offre des tissages cérémoniels. Ceux qui offrent les défenses sont appelés *opu'* et ceux qui les reçoivent sont les *belaké*<sup>29</sup>. La défense d'éléphant comme objet d'échange est le propre de la région lamaholot – dans la région voisine à l'est des Lamaholot, les biens échangés sont des gongs (à Kédang, le gong bulbé et à Alor, le tambour de bronze en forme de sablier *moko*<sup>30</sup>).

26. La plupart des clans affirment venir de l'extérieur. Trois sites d'origine sont cités : Keroko Pukén (Est), Sina Jawa (Ouest) et Seram Goran (Nord). Les clans autochtones, peu nombreux, disent venir de *ilé jadi* («mont ; naître»). Dans chaque village, un clan est maître de la terre (ind. *tuan tanah*, lam. *tana alat*).

27. Par exemple, un garçon du clan Kōten choisit une fille du clan Kélén, un garçon Kélén choisit une épouse chez les Maran, tandis que les Maran épousent les Kōten. Ainsi les défenses d'éléphant circulent entre trois clans.

28. Dans le village frontalier, à Boru Kédang, village aux trois langues (muhang, lamaholot, sikka), la filiation matrilineaire était réservée aux locuteurs de langue sikka (nommée ici *krowé*). Depuis deux générations, en raison des contacts quotidiens avec les locuteurs lamaholot, ces habitants ont choisi de suivre le mode de filiation patrilinéaire.

29. *Opu'* et *belaké* sont utilisés comme termes d'adresse. *Belaké* a plusieurs acceptions : « fils du frère de la mère ; beau-frère [frère de son épouse] ; tous les garçons issus des clans ayant donné une femme à son propre clan » (Pampus 2001 : 20).

30. Ce petit tambour de bronze en forme de sablier est utilisé aussi en tant qu'un instrument de musique, tant à Alor qu'à Pantar.

Aujourd'hui, les défenses d'éléphants se faisant de plus en plus rares, les habitants convertissent leur valeur en argent.

La production d'*ikat* est un autre trait culturel de la région lamaholot<sup>31</sup>, dont les tissages se distinguent par leurs lignes horizontales avec un grand nombre de petits points blancs et par l'usage d'un rouge sombre. C'est à l'ouest de la région que l'indigo et le blanc dominant en pointillés et en damiers. Ruth Barnes (1987 : 18) montre que le tissage n'est pratiqué que dans certaines localités, en rapport probable avec l'appartenance au groupe Demon. Elle distingue trois régions de tissage en fonction des motifs et des couleurs<sup>32</sup>.

Par le partage d'une série de traits communs – langue, espace, organisation en clans unilinéaires, tissages –, l'appellation lamaholot unit bien un même ensemble de petites sociétés parlant des dialectes distincts mais présentant une culture commune. Étant donnée la fragmentation linguistique et géographique, quelles sont les constantes musicales de cette aire culturelle ?

### **Cartographie des musiques du groupe lamaholot**

#### ***Le paysage musical de l'Est Indonésien***

Après Bali, la chaîne d'îles s'étirant vers la Nouvelle-Guinée présente une forte diversité culturelle. Alors que les îles de l'ouest (Lombok, Sumbawa) ont été influencées par l'islam, celles de l'est (de Flores à Kei) mélangent protestants, catholiques et musulmans avec une nette prédominance du catholicisme dans la seule île de Flores. Quand une population s'islamise, ses musiques adoptent massivement le langage musical de l'islam, ce qui est moins vrai dans le cas de la christianisation où les musiques locales perdurent souvent quoique altérées. C'est pourquoi un certain nombre d'îles à l'est de Sumbawa ont conservé leurs langages musicaux propres. Deux types de musiques s'y rencontrent : des grands chœurs dansés et des ensembles de gongs et tambours (Yampolsky 1998 : 6-7).

Un des premiers traits des musiques de Flores est la prédominance de la musique chorale. Les chœurs chantés à l'intérieur des terres se distinguent des musiques solistes et instrumentales des côtes, d'influence musulmane. De plus, la diversité des traditions chorales contraste avec l'homogénéité des

31. L'*ikat* est une technique de tissage avec procédé de teinture à la réserve selon lequel un même fil présente différentes couleurs sur sa longueur ; par extension, il désigne les tissus employant ce type de fils.

32. 1) Ilé Mandiri, Lewotobi et l'ouest de Solor (sauf autour de Tana Lein) produisent des textiles rouges avec des *ikat* élaborés. 2) Adonara et l'est de Solor forment un second groupe : les *ikat* sont très simples et restreints à quelques motifs seulement 3) Lembata, le troisième groupe, est divisé en trois régions (Ata Déi, Ilé Apé et Lamalera) (Ruth Barnes 1987, 1994).

traditions instrumentales d'un bout à l'autre de l'île, où prédominent gongs, tambours et flûtes. Des régions voisines chantent de manière radicalement distincte et même, au sein d'un seul groupe, les styles peuvent être différenciés. Les façons de chanter se distinguent par le mode d'agencement des voix (polyphonie ou monodie, musique responsoriale ou antiphonique), par la variété des timbres et par les danses. Les chœurs (mixtes ou non) peuvent chanter à l'unisson (en répondant à un ou plusieurs solistes) ou bien à plusieurs parties. Dans ce dernier cas, un grand nombre de techniques sont employées : hétérophonie, parallélisme, harmonie à la tierce et à d'autres intervalles (le plus souvent à la quinte), usage du bourdon, du contrepoint (Yampolsky 1995a : 5). Dans l'ensemble de l'île, les chœurs sont la norme (chez les Manggarai, Ngada, Nagé, Kéo, Lio, Sikka, Lamaholot). Sauf, et c'est ce qui retiendra notre attention, dans certains sous-groupes lamaholot qui ne connaissent pas la forme chorale, même si d'autres sous-groupes en font usage.

Quelles musiques pratiquent les proches voisins des Lamaholot ? À l'ouest, les Sikka Krowé<sup>33</sup> aiment faire résonner leurs ensembles de gongs et tambours (*gong waning*) et chanter en grands chœurs mixtes souvent responsoriaux à l'unisson, à la tierce, à deux ou plus rarement trois voix<sup>34</sup> (Yampolsky 1995a : 6). À l'est, les voisins de l'île de Pantar chantent aussi en chœurs mixtes responsoriaux mais seulement en monodie et en antiphonie, telle la grande danse *légo-légo* accompagnée de gongs et de tambours, dansée en deux chaînes ouvertes, l'une masculine, l'autre féminine<sup>35</sup>. C'est dans ce contexte de chœurs et d'ensembles de gongs que s'inscrit l'aire culturelle lamaholot.

### ***Les éléments de rupture esthétique de la chaîne lamaholot***

Alors que certains Lamaholot chantent en chœur, d'autres ne chantent qu'en duo. L'absence de forme chorale au sein d'un seul sous-groupe lamaholot fait de lui un « intrus », au sens esthétique : l'aire culturelle est ainsi marquée par une véritable rupture musicale la divisant en deux parties (occidentale et orientale) qui pratiquent et pensent la musique de manière formellement distincte. Plusieurs éléments opposent les deux parties, occidentale (Flores

33. La langue Sikka se divise en trois sous-groupes ethnolinguistiques : Sara Krowé (au centre), Sikka Natar (au sud), et Tana 'Ai (à l'est), [www.ethnologue.com/consultation](http://www.ethnologue.com/consultation) 31 décembre 2009.

34. Dans le chant *oambebe*, trois parties se superposent (Yampolsky 1995a, page 5).

35. Je remercie le linguiste Gary Holton de m'avoir communiqué un grand nombre d'extraits sonores et vidéos qu'il a filmés sur l'île de Pantar en 2007. Le *légo-légo* de Pantar présente, par ailleurs, de fortes similarités chorégraphiques et musicales avec la danse *béku* de Lédubelolon (Lembata), un emprunt étant fort probable.

Est et Solor Ouest) et orientale (Adonara, Solor Est et Lembata). Si le trait de distinction majeur est celui de la plurilinéarité (polyphonie vs monodie), une série d'autres traits confirme le contraste entre ces deux parties (cf. fig. 2).

### Groupements

Dans la partie occidentale lamaholot, les villageois chantent en duos alternés tandis que dans la partie orientale, ils chantent en chœurs responsoriaux<sup>36</sup>. Dans le premier cas, les duos sont chantés entre personnes de même sexe (ex. audio 12, duo *najan*, fig. 8). Dans le second, le chœur, composé d'une vingtaine de chanteurs, réunit hommes et femmes qui répondent à un ou plusieurs solistes masculins (ex. audio 13, chœur *lian naman*)<sup>37</sup>. Sur le plan des groupements, les chœurs d'Adonara se rapprochent de ceux de Sikka par leur forme responsoriale, un soliste se détachant toujours du chœur (ceux de Sikka sont plurilinéaires<sup>38</sup>).

### Monodie - polyphonie

Dans la partie occidentale, les duos alternés combinent deux voix qui chantent des parties distinctes. À l'inverse, la tradition chorale de la partie orientale associe des voix à l'unisson. Certes, des effets de plurilinéarité apparaissent de manière transitoire lors de tuilage ou de parallélisme entre soliste et chœur mais ils ne sont pas structurels. La partie occidentale présente donc une tradition clairement polyphonique, la partie orientale une tradition monodique. L'île de Solor (dans sa partie ouest) se distingue par une polyphonie spécifique propre à certains répertoires dans lesquels les duos sont accompagnés par un soliste et un chœur sur bourdon mobile (Rapport CD s.p., page 20-22).

### Danses en chaîne - danses en rond

La danse est un autre trait de division esthétique. Dans la partie orientale, les chants sont souvent dansés en suite de danses<sup>39</sup>. La plupart sont des rondes (*solé, oha', dolo, ao béle', urulélé, lili, légo-légo*<sup>40</sup>...), plus rarement

36. Une nuance doit être apportée. Dans la zone de transition entre Sikka et Lamaholot existe une danse masculine alternant un soliste tenant un sabre et un chœur à l'unisson. Cette danse est nommée *beta naman* à Suku Tukan, *barang baler* à Boru Kédang, *aboparé* à Tana 'Ai.

37. À l'est d'Adonara (Adonara Timur, district Ilé Boleng), le soliste se nomme *soga* et le chœur *oron*.

38. CD Yampolsky 1995a, page 5.

39. À Adonara Est, les danses *dolo, solé, oha'* et *lian naman* se dansent successivement.

40. À Adonara, Pantar et Alor, le *légo-légo* est une danse en double chaîne circulaire (G. Holton, c. p., 2007). Une chaîne d'hommes, mains jointes, se tient à l'extérieur d'une chaîne de femmes. Les deux chaînes tournent dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. Accompagnés par trois tambours différents, les hommes chantent en monodie tandis que les femmes ne chantent pas.

des chaînes (*lian naman*, *béku*<sup>41</sup>). Les rondes d'Adonara et Lembata tournent en deux directions alternées, à gauche puis à droite. Une autre caractéristique tient aux mains des danseurs, toujours jointes dans la partie orientale. À l'opposé, la partie occidentale se distingue par l'importance de chaînes de danseurs aux mains disjointes, brandissant des sabres et tournant inlassablement dans le sens inverse des aiguilles d'une montre jusqu'au petit matin.

L'accompagnement des danses chantées distingue également les deux régions : *a capella* dans la partie occidentale, avec tambour dans la partie orientale (danses *dolo-dolo*, *béku* et *lilin*). Dans l'ensemble de la région et jusqu'à Timor, les danseurs ont des grelots attachés aux genoux et à d'autres parties du corps.

Nombreuses sont les danses de la partie orientale qui ont été popularisées au point d'être adoptées temporairement puis délaissées par la partie occidentale. Promu au rang de *musik daerah* (« musique régionale »), le *dolo-dolo* est devenu l'emblème de Flores Timur (Flotim). C'est une ronde mixte, chantée à l'unisson, accompagnée par un tambour. Dans le port de Larantuka, capitale de la région, on la trouve sur les étals des marchands de la grand rue, en VCD. Des clips musicaux présentent la ronde en *karaoké* accompagné par des musiques modernes (synthétiseur, basse, batterie). Cette danse, probablement récente, proviendrait d'Adonara : je l'ai souvent vue dansée à Adonara et Lembata, plus rarement dans la partie occidentale (sauf à la Saint Jean de Larantuka le 24 juin). De plus, les clips présentent toujours des danseurs d'Adonara (reconnaissables à leurs *sarong* en bandes horizontales multicolores non ikatés). Les habitants de Tanjung Bunga (Flores) m'ont raconté leur pratique du *dolo-dolo* dans les années 1980, qui est abandonnée aujourd'hui. Une autre forme à large rayonnement est la danse guerrière *hédun*, au son des gongs et des tambours, probablement dansée lors des retours de guerres. Les populations de Tanjung Bunga l'utilisant dans leurs rituels ancestraux<sup>42</sup>, il n'est pas possible d'en attribuer son origine à Adonara ; néanmoins, aujourd'hui, cette danse en est devenue l'attribut, l'île étant toujours primée dans les concours de danses grâce à cette forme chorégraphique. D'autres danses (*dana-dani* et *lilin*) sont pratiquées à Adonara et Solor Est : leur caractère musulman est sensible dans le langage musical (luth *gambus*, voix soliste) et dans le voilage des danseuses.

41. Le *béku* est une chaîne mixte propre à la région de Léragéré (Lembata), qui est aussi attestée à Terong (Adonara).

42. À Waiklibang (Tanjung Bunga), la danse *hédun* est dansée, sur la place de danse masculine, à l'occasion de plusieurs types de rituels, lors de la rénovation de maisons cérémonielles ou de rites agraires. Des hommes dansent, dont certains tenant un sabre à la main.

### *Instruments de musique*

Un autre élément de rupture tient à la pratique instrumentale, rare chez les Lamaholot. Ce trait les différencie de leurs voisins jouant des gongs (tels les locuteurs de langue kédang à Lembata et ceux de langue sikka à Flores, fig. 2)<sup>43</sup>. La culture musicale des Kédang se caractérise par l'importance des jeux de gongs, tant dans la vie musicale que dans les prestations matrimoniales. Excellents musiciens, les Kédang font résonner leurs jeux de gongs (*kong bawa* «gong tambours») pour tous types de cérémonies, incluant les funérailles (ex. audio 14, gongs kédang)<sup>44</sup>. En plus des jeux de gongs, leur tradition musicale compte plus de huit catégories d'instruments (*kong, bawa, nol netol, taton, nurén, édang, peku, gambus...*). Leurs prestations matrimoniales se font en gongs et en défenses d'éléphants. Par contraste, s'il existe bien en pays lamaholot une pratique de gongs et tambours, elle se résume à deux rythmiques élémentaires dont celle de la danse masculine *hédun* et de la danse féminine *soka* (ex. audio 15, gongs lamaholot).

La présence marquée du luth *gambus* et du tambour sur cadre *rebana* dans la partie orientale de la région s'explique par la forte implantation de l'islam à l'est (Badan Pusat Statistik 2008 : 169), à Adonara et Lembata (dans les régions d'Ilé Apé et Kédang), probablement en raison de l'affiliation Paji qui liait Lembata à l'Adonara musulmane, dans un récent passé.

S'il existait quelques instruments de musique en pays lamaholot dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, la plupart d'entre eux ont disparu, contrairement au pays kédang. Dans les années 1930, Ernst Vatter et Jaap Kunst en ont rapporté une collection (Ruth Barnes 2004 : 253 et suiv. ; Kunst 1942). La diffusion des noms d'instruments dessine pour le moment six régions distinctes : Wulanggitan influencée par la région sikka (*fèkor, lurén, gong waning*, guimbarde *ledo'*, xylophone *arangbana*, idiophone *blaban*, cithare *sorondopi*), Lewotobi partageant des traits avec Wulanggitan et Solor Ouest (cithare *sorondopi*, vièle *sason*, xylophone sur jambe *preson*), Solor Ouest (flûte *lurén*, luth *jug*, tambour *gedo'*), Ilé Mandiri partageant des traits avec Tanjung Bunga (tambour à une peau *géda*, flûte *lurén*, vièles *reban*, guimbarde *kédan*), Tanjung Bunga (cithare *kenite*, flûte *lurén*, vièle *béka*), Adonara et Lembata (tambour *bawa*, luth *gambus*).

43. L'ensemble *gong waning* est joué par les populations de langue sikka (Yampolsky 1995b ; Sanggar Bliran Sina 2005).

44. Un ensemble de trois joueurs frappe un jeu de six gongs (*tawa, gasa', kabolu, natan, tuu, buwung-beweng*). Cette musique est jouée à de nombreuses occasions, pour appeler le vent, pour conduire la mariée chez son futur mari, dans les fêtes funéraires, lors de l'accueil des invités, lors de l'arrivée du nouveau maïs, lorsque les *ata molan* s'assoient devant les pierres cérémonielles.

Malgré la disparition du plus grand nombre, j'ai pu voir sur le terrain une vièle monocorde (*sason sina* «vièle chinoise»?), un xylophone sur jambes à quatre lames (*preson*) dans la région de Lewotobi, un arc musical à corde frottée (*arabéka*<sup>45</sup>) et une flûte double (*rurén*) à Tanjung Bunga. Les seuls instruments attestés dans l'ensemble de l'aire lamaholot sont les gongs (*gon*), les tambours (*gédan* à l'ouest, *bawa* à l'est) et les grelots (*wokak wuan*, *reng*) et cloches (*uwé koton*) attachés au corps des danseurs. La flûte (*lurén*, *rurén*, *nurén*) a quasiment disparu.

### Vocabulaire des formes

Si aucune forme musicale ne semble traverser la totalité de l'aire lamaholot, certains termes ont pourtant un rayonnement couvrant les deux parties, occidentale et orientale (fig. 3). Par exemple, *lian naman* («chant» et «place de danse») est employé sur toutes les îles de langue lamaholot. D'un bout à l'autre, il s'agit d'un chant dansé en chaîne. À Tanjung Bunga, *lian naman* désigne une chaîne circulaire non mixte, dans laquelle les danseurs ne se donnent pas la main, sur un chant en duo. À Adonara, c'est une chaîne circulaire mixte, dans laquelle les danseurs se donnent la main, sur un chant en chœur monodique responsorial. *Lian naman* désigne une même danse – une chaîne – dont le contenu musical diffère.

Si certains noms d'instruments de musique apparaissent tout au long de la chaîne dialectale, ils peuvent avoir des signifiés variés selon les endroits. Flûtes, tambours, gongs et grelots se retrouvent bien sur presque toutes les îles de la région, sous des formes variées : les flûtes peuvent être doubles ou simples, les tambours, grands ou petits, à une ou à deux peaux.

Trois termes traversent toute la région : *oron*, *rurén* et *bawa*. *Oron* «chœur» est attesté d'un bout à l'autre de l'aire. *Rurén*<sup>46</sup> («flûte»), attesté jusqu'à Kédang, désigne tout type de flûte, double ou simple<sup>47</sup>. Dans la partie occidentale, il s'agit d'une flûte double mais à Adonara et Lembata, c'est une flûte simple (Ruth Barnes, 2004)<sup>48</sup>. L'écart est plus important pour le tambour : *bawa* est employé au sens de «tambour» à Adonara, Lembata et

45. Cet instrument n'est pas mentionné par Jaap Kunst (1942). Son nom actuel *arabéka* (village de Waiklibang) le rapproche de *robéka*, vièle suralebasse (*calabash bowing lute*), nom probablement issu du *rebab* arabe et du rebec européen (*ibid.* : 132). Il a été nommé *sason* dans certains endroits de Flores oriental (collection du musée des Tropiques d'Amsterdam <http://collectie.tropenmuseum.nl/>).

46. Variantes : *nurén* (à Solor), *lurén noko bawa* (à Karawutun), *lurén* (à Suku Tukan, Duan, Henga, Lamaojang), ou *sason rurén* dans son usage littéraire (quand la flûte apparaît dans le mythe d'origine du riz).

47. À Kédang, *nuréng* désigne une flûte droite percée de quatre trous.

48. À Sikka, la flûte se nomme *fékor*.

jusqu'à Pantar dans des populations de langues non austronésiennes ; par contre, dans la partie occidentale, le membranophone n'est pas appelé *bawa* mais *gedan* or les chanteurs utilisent l'expression *todo bawa* « frappe tambour » comme métaphore du « chanteur de mythes », et *nuku bawa* pour désigner un chant en duo vocal ou instrumental, *bawa* désignant la première voix et *nuku* la seconde<sup>49</sup>. Le sens littéral de membranophone aurait-il été utilisé autrefois puis délaissé ?

Un grand nombre de termes ne sont employés que dans une seule des parties – et c'est le cas le plus courant. Par exemple, *belasi* (*berasi*, *barasi*, *brasi*, *blasi*) est un terme présent dans la partie occidentale, mais quasi-absent dans la partie orientale<sup>50</sup>. Il désigne des duos chantés en contexte agraire. À Tanjung Bunga, *brasi* est un duo vocal non mixte associé à diverses activités : couper le bois, aller aux champs, planter. Sa syntaxe se caractérise par des phrases musicales courtes et par une alternance rapide entre les paires de chanteurs. En région muhang (district Wulanggitan), *blasi* est un duo masculin, chanté lors des récoltes. Le style, plus doux qu'à Tanjung Bunga, révèle des voix de tessiture plutôt grave, mélismatiques, jouant sur la délicatesse des attaques, sur des mouvements contraires en tierces majeures. D'autres termes sont communs à des régions voisines, comme le montre la figure 3.

Les parties orientale et occidentale se distinguent donc par leurs langages musicaux – monodie vs polyphonie, ronde vs chaîne, instruments de musique et vocabulaire musical (fig. 4). Mais la partie occidentale présente une singularité frappante qu'il convient à présent de décrire.

### La tradition polyphonique de la partie occidentale de l'aire lamaholot

L'art des duos s'étend de Tana 'Ai (en pays sikka) à Tanjung Bunga, en couvrant la pointe ouest de Solor, sur une longueur d'environ 80 kilomètres. Il concerne presque toute la musique vocale, berceuses exceptées. Cet art a été appelé « le style balkanique de Tanjung Bunga »<sup>51</sup>. Jaap Kunst, ethnomusicologue néerlandais, découvrit les musiques vocales de la pointe de Flores (« the Head of Flores ») au cours d'un voyage de sept semaines dans les

49. Dans le dialecte de Lewoléma, *bawa* est attesté au sens de « milieu, moyen » (Pampus 2001 : 17).

50. À Lamabaka (district Wulandoni, au sud de Lembata), un informateur a mentionné qu'il existait autrefois un chant de tissage nommé *berasi* (c. p., 2007).

51. "Indonesia/General/Musical Overview/Genres and ensembles", *Grove Music Online*, Philip Yampolsky, consultation 6 février 2008. La relation aux Balkans tient au rapport harmonique de seconde majeure ou mineure entre les deux voix. La similitude entre les duos de Flores et ceux de Bosnie porte sur les formes courtes (*berasi* à Flores et *ganga* en Bosnie). La *ganga* de Bosnie se chante à trois personnes mais à deux parties (un soliste et deux brodeurs à l'unisson) (Borneuf, c. p., 2009).

Sikka/Boru	Suku Tukan/Plué	Lewotobi (Duan)	Solor Ouest	Ilé Mandiri (Lewolema, Tanjung)	Adonara Lembata
<b>DUOS</b>					<b>UNISSON</b>
<i>Hegor ; Wadon ; Bleka (Egol) ; Abopare</i>		<i>Wédé</i>			
<i>Baobala</i>					
<i>Belasi (blasi, berasi, belasi)</i>					
<b>Cordophone à corde frottée (sason)</b>					
				<i>Opak Najan Lian semogon Nama nigí Soka (...)</i>	
				<i>Lian naman</i>	<i>Lian naman</i>
<b>Flûte (rurén, nurén, lurén)</b>					Flûte <i>nurén</i>
<b>Gong Tambours</b>					
<i>Hédun</i>					
					<i>Dolo-dolo Solé-oha Haman Lego-lego Lilín Gambus (...)</i>

Fig. 3 : Des formes musicales partagées

	PARTIE OCCIDENTALE (FLORES EST, SOLOR OUEST)	PARTIE ORIENTALE (ADONARA, SOLOR EST, LEMBATA)
Groupements	Duo alterné, avec ou sans chœur ( <i>oron</i> )	Chœur responsorial ( <i>oron</i> )
Monodie - Polyphonie	Polyphonie	Monodie
Danse	Chaîne circulaire Mains disjointes Sens inverse des aiguilles d'une montre	Rondes et chaînes circulaires Mains jointes Double sens
Mixité	Non mixte	Mixte
Instruments	Flûte double ( <i>lurén, nurén, rurén</i> ) Cithare, vièle, arc à corde frottée	Luth <i>gambus</i> ; gongs ; tambours
Mythe	Mythe d'origine du riz Mythe des frères siamois	?
Contextes de chant	Travaux agraires Rénovation de maison cérémonielle Rénovation de « grande maison »	Travaux agraires Mariage Rénovation de « grande maison »

Fig. 4 : Comparaison musicale entre parties orientale et occidentale

années 1930<sup>52</sup>. Il y consacra quelques pages dans *Music in Flores* (1942). S'interrogeant plus tard sur la ressemblance entre les chants de Flores et Babar avec ceux des Balkans, il tenta de l'expliquer en utilisant l'hypothèse de Heine-Geldern d'une migration très ancienne des Balkans vers l'Asie du Sud-Est, et en la justifiant par l'addition d'autres analogies culturelles dans les champs du religieux, de la linguistique et des arts graphiques (Kunst 1954). L'analogie musicale fut étudiée de manière plus approfondie cinquante ans plus tard par le musicologue Gerald Messner. Spécialiste de *schwebungsdiaphonie* (« diaphonie de battements ») en Europe centrale et en Papouasie, Gerald Messner (1989) se rendit à son tour dans un village de l'est de Flores à la recherche de ces chants pour en donner une description plus précise. Puis Philip Yampolsky (1995a) apporta une contribution majeure à la documentation et à la description de ces duos, en rendant accessibles pour la première fois des exemples sonores dans un disque remarquable, raison pour laquelle je suis allée enquêter de manière intensive dans la région, ayant pu ainsi cerner les limites spatiales de cette pratique s'étendant en fait bien au-delà de la pointe de Tanjung Bunga. En Océanie, cette façon de chanter fut repérée au début du XX<sup>e</sup> siècle (Lomax 1968 ; 1976 : 173), dans les îles Carolines (Sachs 1943 : 31) et aux îles de l'Amirauté (Messner 1981), dont l'île de Bipi (Duvellé 2003)<sup>53</sup>. Plus récemment, j'ai découvert sa présence dans une population de l'île de Timor. Avant d'envisager un quelconque lien entre ces différentes occurrences, une description formelle des duos de Flores et Solor s'impose. Ces duos sont spécifiques par plusieurs caractéristiques :

- la forme de duo alterné entre deux à plusieurs paires de chanteurs est presque exclusive,
- l'usage d'intervalles harmoniques restreints non tempérés (proches de secondes mineures, secondes majeures et tierces mineures) régit l'écart entre les deux voix,
- les phrases musicales, de longueurs variées, se terminent par une fin tranchée nette marquée par une fusion des voix dans un mouvement ascendant vers la voyelle i, à l'unisson ou à la seconde<sup>54</sup>,
- plusieurs techniques polyphoniques peuvent être combinées au sein d'une seule forme : contrepoint, *ostinato*, bourdon alternant, homorythmie par mouvements parallèle, divergent et contraire,
- au cours d'une pièce, les deux voix peuvent se retrouver par intermittence sur l'unisson.

Durant mon enquête, j'ai repéré six manières au moins de chanter en duo<sup>55</sup>. Par l'analyse des stylistiques vocales, il est probable que cette tradi-

52. Kunst 1994 ; Rappoport 1995.

53. L'hypothèse migratoire des îles de l'Amirauté sera explorée ultérieurement. Dans le présent article, je me limite à la piste indiquée par Bapa' Platin de Waiklibang.

54. Ce mouvement est nommé *hin* à Waiklibang.

55. Les six régions que je distingue sont : 1. Tanjung Bunga (subdivisée en sept styles). 2. Ilé Mandiri. 3. Muhang. 4. Boru. 5. Lewotobi. 6. Solor Ouest.

tion se soit diffusée à partir d'un foyer puis se soit différenciée au cours du temps en sous-régions. D'un point de vue analytique, les techniques vocales se différencient par des critères musicaux<sup>56</sup> mais aussi par des danses, des mythes et d'autres traits de culture formant des groupements (tissage, relations de parenté, vocabulaire, dialectes...). Dans tous les cas, le duo reste la forme la plus valorisée dans la partie occidentale lamaholot.

Ce n'est qu'après six mois de terrain qu'un chanteur me confia un récit-clef dont je n'ai pu obtenir qu'une version courte<sup>57</sup> :

Dans un village à Lamanabi, une mère, qui s'appelait Wulo' [Bambou] donna naissance à un garçon qui avait deux têtes. L'un, le plus âgé, s'appelait Kau, et l'autre, le cadet s'appelait Ré<sup>58</sup>. Ils chantaient et dansaient ; le cadet chantait la seconde voix (*noko*) et l'aîné la première voix (*bawa*<sup>59</sup>). Quand ils chantaient le *hode' ana* [une forme de duo alterné], l'un faisait la première voix, l'autre la seconde, et c'était extrêmement mélodieux. Ils ne vécurent pas longtemps, moururent et furent enterrés. Quelques jours plus tard, deux bambous sortirent de terre, à l'emplacement de la sépulture. Une mère engendra donc un corps à deux têtes. De là viendrait le *sason rurén*.

Cette histoire est contée dans un périmètre restreint à Tanjung Bunga, aux alentours de Lamanabi, village au cœur des terres où vécurent ces frères siamois, il y a trente générations selon Bapa' Tolé' (2009, c.p.). Preuve en est, me dit-il, que les deux bambous sont encore visibles aujourd'hui à Lamanabi. Ces bambous ont donné naissance au *sason rurén*, la flûte à deux tuyaux. Le mythe explique donc l'origine du chant à deux voix et celle de la flûte à deux tuyaux (ou flûte double), le chant précédant la naissance de la flûte.

### *L'origine de la flûte double*

Bien que la flûte double *sason rurén* ait quasiment disparu aujourd'hui, elle se révèle pourtant d'une importance majeure tant sur un plan esthétique que mythique. Elle est constituée de deux bambous indépendants (*wulo'*), de même taille et fermés chacun à l'une des deux extrémités (fig. 5). La taille des flûtes varie selon les villages (38 cm à Tanjung Bunga, 15 cm à Suku Tukan) et le nombre de trous également. Tandis que l'une est percée de sept trous, l'autre ne l'est que de six. Dans certains cas, elles peuvent être percées toutes les deux de cinq trous (Yampolsky 1995a : 18). Les trous ne sont pas

56. Répertoires, mélodies, mouvements des voix, présence de bourdon, qualité des intervalles, rythmes, production vocale, technique ornementale, jeu alterné, instruments de musique.

57. Ce récit est réécrit par moi-même à partir de trois versions que j'ai collectées, à Karawutun, Waiklibang et Lamanabi (entre 2007 et 2009).

58. Ils sont aussi appelés Lau et Ré ou Kauré.

59. Dans une des versions, la seconde voix est nommée *hode'* (à Waiklibang) et dans une autre, *nahin* (à Lamanabi).



Fig. 5 : Ne' Suban Maran jouant de la flûte double, Waiklibang, janvier 2007

placés au même endroit selon les tuyaux. Les trois premiers sont équidistants, tandis que les autres sont à une distance de 2,5 cm environ. Le bambou fermé en haut possède une fenêtre devant laquelle est fixée une petite pièce de bambou (*senige*) permettant la production d'une vibration. Ces deux flûtes à embouchure terminale sont accordées à un ton d'intervalle. Le bambou à sept trous est utilisé pour jouer la première voix (*hode'*), le bambou à six trous pour la seconde (*nuku* ou *noko*). Ces deux voix sont produites par le souffle d'une seule et même bouche (ex. audio 16, *sason rurén*). Cette flûte a été associée à un couple (d'homme et femme) – la flûte au plus grand nombre de trous étant femelle<sup>60</sup>.

La flûte double est aussi connue sous le nom de *rurén* dans la langue quotidienne, *sason rurén* étant utilisé dans la langue littéraire. Si pour Kunst (1942 : 138 et planche XI), ces flûtes doubles sont attestées sur l'ensemble de l'île de Flores, en Indonésie, elles n'ont d'autres occurrences connues qu'en pays Toraja (île de Sulawesi) et dans une forme plus simple, le second bambou non percé servant de bourdon (Kaudern 1927 : 228)<sup>61</sup>.

La place de cette flûte dans la culture lamaholot dépasse largement son cadre organologique. D'une part, elle apparaît dans plusieurs mythes, et notamment dans celui de l'origine du riz. D'autre part, elle représente bien plus qu'un simple instrument de musique. Ainsi, Ne' Suban me raconta en 2007 comment Pati Mango, grand-père de Tonu Wujo (sœur mythique ayant offert sa vie pour se métamorphoser en riz) rencontra sa femme grâce à l'action magique de sa flûte.

Il rapporta un cerf à la maison, s'assit dans la maison cérémonielle [*koko*]. Il bougea ses doigts en bouchant et débouchant [les trous], souffla dans la flûte [*peso sason puit rurén*]. Il était le premier joueur de flûte [*sason rurén*]. Grâce à la flûte, il demanda qui serait sa femme; il était encore jeune. La flûte lui dit : « Ta femme est loin, à Lali Residoa Dowo Homo, très loin en bas ». Tonu Goé Burak Jawa Rerek demanda à Tonu Osé Longo Wujo Laju Burak. La fille arriva, encore sous sa forme humaine (...) <sup>62</sup>.

Extrait d'un résumé du mythe de Tonu Wujo par Ne'Suban, c. p., janvier 2007, traduit du lamaholot.

Dans le mythe, l'association de *sason* à *rurén* intrigue. Si *rurén* désigne bien la flûte au quotidien, que signifie alors *sason*? À Waiklibang, *sason* ne désigne plus rien sinon associé à *rurén*. Plus à l'ouest, dans la région de Wulanggitan, *sason* désigne une vièle monocorde, que j'ai d'ailleurs enregistrée<sup>63</sup>. Or à Waiklibang, région du mythe, le seul instrument à corde frottée

60. Vatter 1932 : 81 ; Kunst 1942 : 138 ; Yampolsky 1995a : 17-18 et page 9.

61. En pays toraja, ces flûtes doubles ont disparu mais les quatuors de flûtes font revivre le son du bourdon. Cf. Rappoport, *Chants de la terre aux trois sangs*, s.p.

62. Cf. résumé complet dans Rappoport 2009a : 46-47.

63. Dans cette région, depuis 50 ans, le nom *sason* a été remplacé par *arangbana*. D'après un informateur, ce changement est lié au récit des frères Arang et Bana. Le cadet ayant brisé la

est un arc musical nommé *arabéka*. Aurait-il pu, autrefois, avoir été nommé *sason*? Cela est fort probable étant donné la présence de cet instrument dans le catalogue du musée des Tropiques d'Amsterdam, sous le nom de *sason*. Ainsi, dans son usage littéraire, *sason rurén* est un composé d'un couple d'instruments, un cordophone et un aérophone<sup>64</sup>. Si aujourd'hui ce mot composé désigne la flûte double, est-ce que *sason* et *rurén* ont été autrefois deux instruments distincts joués ensemble?

### ***Sason rurén : de la flûte à l'art de la parole***

À Karawutun (Tanjung Bunga), *sason rurén* («vièle flûte») est aussi la dénomination métaphorique des orateurs dotés, dit-on, d'un pouvoir surnaturel<sup>65</sup>. Un *sason rurén* est celui qui connaît les récits sans jamais les avoir appris, qui peut aller dans un village et en chanter l'origine sans même y habiter. La maîtrise de cet art est réservée à de rares hommes ayant reçu ce don «naturellement sur la tête». Dans chaque village, appelées quelquefois *todo bawa* («frappe tambour»?)<sup>66</sup>, ces personnes, qui savent chanter l'histoire de l'origine des clans et le mythe d'origine du riz, ne sont qu'au nombre de un à trois environ. En outre, il existe une distinction entre un *sason rurén*, maître des paroles et un *kukak kolon* («merle»), maître du chant. L'art du récit est réservé à certains et l'art du chant à d'autres (Rappoport s.p.).

Dans la région de Tanjung Bunga, l'art du récit et du chant serait réservé au clan Maran, responsable de la «déclamation» (*tutu marin*). À Waiklibang, cette attribution des tâches est ancienne :

Le clan Koten est davantage allé à l'école, si bien que les Maran sont meilleurs pour le chant, parce qu'ils font souvent la coutume, et parce que beaucoup aussi habitaient au village [du haut] et se mélangeaient avec les gens de la coutume, c'est pourquoi ils savent aujourd'hui chanter pour la coutume. Alors que les Koten sont restés en bas, avec les gens éduqués, si bien qu'ils ne savent pas. Il y a encore quelque chose de plus pertinent : le clan Maran s'est vu attribuer cette tâche autrefois. Koten et Maran avaient un même père et une même mère : le clan Maran est expert dans la parole parce qu'il a été fait pour ça, cela a déjà été partagé. Nous [Koten], on ne fait que travailler aux champs, eux [Maran], ils ont pour tâche de restaurer la santé des humains malades, de ceux qui ont n'importe quel type de difficultés. À l'époque, il n'y avait pas de docteur. Alors avec toute la conviction et les pouvoirs, cela marchait.

Bapa' Krowé Koten, janvier 2007, c.p., traduit de l'indonésien.

---

corde de la vièle dut offrir son corps aux *nitun* (esprits) pour pouvoir rendre la vièle à son frère aîné. L'aîné perdit donc son frère mais retrouva sa vièle (c. p., 2007).

**64.** En 2007, à Waiklibang, Bapa' Méo accepta de me fabriquer un instrument disparu autrefois joué en duo avec la voix : un arc à une corde frottée qu'il nomme *arabéka*.

**65.** À Muleng, village voisin de Karawutun, *sason rurén* désigne le fait de chanter et de danser. Les chanteurs de mythe sont appelés *sason bawa* («vièle tambour»).

**66.** *Bawa* au sens de tambour (le plus souvent à une peau) est attesté seulement à Adonara et Lembata mais non pas à Tanjung Bunga où le membranophone se dit *gedan*.

La suprématie du clan Maran pour la maîtrise de la parole n'est pas attestée partout. À Waiklibang, lieu principal de mon enquête, le clan Maran détient à la fois le pouvoir de la parole et la primauté dans le village. Parmi les trois clans souverains (*raja tuan*), Maran est ici l'aîné, Koten le cadet et Liwun le troisième. Chaque clan a des attributs particuliers, l'attribution de la fonction de chanteur de mythes ayant été faite autrefois par un ancêtre. Un membre du clan Koten m'explique :

Lohayong (Hajon Béra Puang Bala) eut deux fils : Béra et Hawan. Du côté Béra descendent les Maran, du côté Hawan descendent les Koten. Béra Bélen Maran exista il y a quinze générations. Il était orateur (*todo bawa* « frappe tambour ») et guérisseur (*molan*). L'ancêtre Béra Bélen Maran avait deux femmes. De la première femme Kuka Bunga, il eut un fils Belili qui eut pour tâche de guérir en aspirant (*sui ulo waki tai*), génération de *molan*. Avec sa seconde femme (Wunga Ojan), il eut quatre fils : Lado, Puru, Uré, Bugit. Chaque fils se vit attribuer un rôle par le père. Le premier fils eut pour tâche de travailler tout en dirigeant (*puri ina gwae ama, puri ta'an geré ilé, gwaya ta'an lodo watan*), le deuxième fils eut pour tâche d'organiser (*ola ina*), le troisième fils eut pour tâche de rester dans la maison, de garder les *guna dewa*, de garder le grenier rituel et la maison (*tobo lango* « s'asseoir dans la maison »), le quatrième fils eut pour tâche de chanter, de parler (*tutu koda*), de raconter l'histoire (*dei lau tonga raé* « se tenir debout vers la mer en regardant vers la montagne »<sup>67</sup>).

Yacobus Uré Maran, novembre 2006, c.p., traduit de l'indonésien et du lamaholot.

Par ces paroles, il apparaît non seulement que les clans ont des fonctions réservées mais qu'au sein du clan Maran, leur attribution est héréditaire. On distingue les guérisseurs, les cultivateurs, les organisateurs, les gardiens et les orateurs dont la tâche est aussi associée à la guérison. Le quatrième fils dut protéger les humains des esprits marins (*harin*) et terrestres (*nitun*), responsables des désordres et maladies. « Depuis toujours, le clan Maran avait pour fonction de restaurer la santé des malades, voilà pourquoi tous les chanteurs et les guérisseurs viennent du clan Maran », poursuit Yacobus Uré Maran. La parole et le chant sont donc associés au soin et à la guérison.

L'art des duos s'enracine dans le mythe des frères siamois, qui décrit la naissance d'une technique vocale et instrumentale, transformant la mort des deux jeunes duettistes dans la vie de deux roseaux (*sason rurén*). L'importance de cette flûte double investit à la fois le mythe et l'oralité tout entière : c'est par l'oralité que cette société se dit et se maintient, c'est grâce à ces chanteurs de mythes (*sason rurén*) qui disent et redisent l'histoire des clans que la société se perpétue. Après avoir évoqué l'origine de ces duos, il est nécessaire d'en comprendre son système musical.

67. *Lau* : vers la mer, là où résident les esprits marins *harin* ; *raé*, la montagne, là où résident les esprits de terre *nitun*.

### Aspects formels des duos

Le duo alterné est la forme propre à la partie occidentale de l'aire lamaha-holot. Il est si commun que l'expression musicale à l'unisson semble inconnue<sup>68</sup> – sauf dans de rares cas où certains passages sont à une seule voix<sup>69</sup>. Il est pratiqué dans la plupart des formes vocales, et ce jusque dans les récits mythiques chantés et dansés dans la danse *haman*, tout au long de l'année – l'orateur (*opak, todo bawa, sason rurén*) est systématiquement soutenu par une seconde voix en tuilage (ex. audio 17, danse *opak lian naman*)<sup>70</sup>.

Les duettistes chantent par paires, de une à vingt environ, la plupart du temps non mixtes, exception faite de la zone frontalière avec le pays sikka. Les paires (*éket*) procèdent deux par deux (*éket rua*). La première, souvent la plus experte, choisit les paroles et la seconde les répète. En général, la phrase mélodique de la première est reprise par la seconde, d'une manière variée. Chaque paire chante en fonction de son expérience du chant. Les paires sont nommées : à Waiklibang, la première se nomme *ana' puken* (« enfant source ») et la seconde, celle qui répond, *ana' wutun* (« enfant extrémité »). À Keka, la première « questionne » (*gete'*) et la seconde « répond » (*tapa'*).

Au sein d'une paire, deux chanteurs associent leurs voix (fig. 6, 7). La première est généralement au-dessus tandis que la seconde est en dessous même si les deux lignes peuvent se croiser ; la première voix (*hodé'*) assume souvent les paroles tandis que la seconde (*nuku, tenewo*) orne la première. La façon de faire sonner les deux ensemble est tout à fait particulière car l'écart harmonique est serré, variant de 100 à 300 cents environ, ce qui correspond dans notre système tempéré à un intervalle oscillant entre seconde mineure, seconde majeure et tierce mineure. D'autre part, plusieurs techniques peuvent être combinées au sein d'une même pièce – homorythmie par mouvement parallèle ou divergent, contrepoint, ostinato, bourdon alterné (Fig. 8, ex. audio 14). Une des particularités de la région est l'usage du contrepoint (les voix évoluent ensemble selon leur ligne propre). Chaque partie chante une figure mélodique et rythmique différente tout en se combinant avec l'autre, les deux se rejoignant sur un unisson pour se séparer à nouveau. Cette manière de chanter contraste nettement avec les techniques vocales des locuteurs de langues sikka ou kédang.

68. J'exclus ici les chants de Larantuka d'influences européenne et malaise.

69. Tel est le cas du solo *nuku blaha*, récit soliste de la danse masculine *haman* et les interjections chorales (*hé ho!*) du chant *gokén* chanté à la fin ou au début de la danse *haman* – ce chant reste néanmoins une alternance entre un duo et un chœur.

70. À ma connaissance, ces grands récits dansés sont répandus de Lewokluo à Tanjung Bunga, souvent sous le nom de *haman*. Ils se déroulent plus de douze heures d'affilée. Alors que plus de trente personnes dansent, seules sept personnes chantent, dont six en duo (cf. Rappoport 2007).



Fig. 6 : Duo *hodé' ana*, Bapa' Ama Maran, Bapa' Dagan Maran, octobre 2006

Dans le chant à deux voix, l'idéal est de n'en entendre qu'une. L'union des deux voix requiert une longue pratique et une maîtrise d'expert pour faire sonner l'intervalle avec la plus grande précision. La proximité physique entre les chanteurs est indispensable. Ceux dont les voix sonnent le mieux ensemble se fréquentent tout au long d'une vie. Ainsi, au cours de son existence, chaque chanteur a un ou deux compagnon(s) de chant. Quand l'un vient à disparaître, la douleur de l'autre est inconsolable.

Sur le terrain, lors d'un enregistrement à Muleng, les chanteurs me font remarquer deux manières de chanter, Paji et Demon. À la manière Paji, la seconde voix oscille intentionnellement dans un vibrato très large nommé *gereken* «glousser»<sup>71</sup> (ex. audio 18, duo *brasi nikat*). Ce vibrato, couramment pratiqué autrefois, a été peu à peu délaissé pour laisser place à des voix plus droites et lisses, plus appréciées en région Demon. Aujourd'hui, le vibrato tend à être abandonné. Muleng est situé à la pointe orientale de Tanjung Bunga, en région Paji, qui autrefois payait un tribut au *raja* (musul-

71. Variantes *gereet*, *gereket*. À Riang Puho, *gelokor*, *glokor*, *gegor*.

man) d'Adonara. Le chef du village m'explique la division de la pointe de Tanjung Bunga en deux : au nord, les villages Paji, et au sud les Démon. Ils se différencient aussi au plan rituel : les premiers n'ont ni la connaissance ni le droit de construire une maison cérémonielle, de plus les offrandes diffèrent (*masing-masing nuké*, ind. et lam. «à chacun ses offrandes»).

Dans l'ensemble de la partie occidentale lamaholot, les styles de duos sont variés. Sur la seule pointe de Tanjung Bunga, les chanteurs distinguent sept façons de chanter, selon la hauteur, la puissance et la beauté - critères variant de village en village<sup>72</sup>. Selon le chanteur Bapa' Dagan, les voix (*raa*) les plus intenses et cinglantes (*déké*) sont celles qui «se brisent» (*gahak*), «hautes» (*belolon*), «dures et robustes» (*negen'*); les plus basses (*réré*) se trouvent à Keka et Suku Tukan, les voix «moyennes» (*tukan*) et «planes» (*mopa'*) à Lamatou (Lewoléma). Les voix «planes» sont celles des femmes, tandis que celles des hommes varient tels les oiseaux qui «descendent et



Fig. 7 : Duo de route (*berasi panalaran*)  
Bapa' Lego Koten, Bapa' Dagan Maran, octobre 2006

72. Riang Puho, Koten, Ebak-Beloaja, Waiklibang-Muleng, Riang Koli, Karawutun, Lewoléma.

montent» (*lodo géré*) et comme le disent ces alexandrins chantés au petit matin :

*Gelelot gewalet kukak ékan dasé'  
geluhu tégalé kolon léra géré*

Les merles parlent en ornant le petit matin  
occupés à déranger le soleil qui se lève

Chant *hodé' ana*, Bapa' Lego, c. p., 2009.

Métaphore des chanteurs associés aux oiseaux, révélant une activité intense et de là une sinuosité propre aux voix masculines de cette société, esthétique de la variation que Bapa' Lego, le chanteur, aime à nommer *halus kasar* (ind.) signifiant le passage de «l'incisif» (*déké*) au «glissant» (*kelohok*), et quelquefois aussi de haut en bas. Ces chants, me répète Lego, doivent être fermes et tendres à la fois, et chantés avec du cœur (*perasaan lembut*, ind.).

Les chants sont structurés en plusieurs segments courts, de un à trois, répétés et variés d'une reprise à l'autre. Ils s'ouvrent par une introduction en appel : une des voix lance une formule à laquelle l'autre répond puis le duo commence, les voix s'entremêlent, puis finissent ensemble. La fin d'une phrase se reconnaît à un saut ascendant vers la voyelle /i/<sup>73</sup>. La forme cyclique est camouflée par les variations introductives et conclusives. Le cadre métrique est binaire et isochrone. L'échelle des chants se déploie souvent sur un pentacorde hémitonique à deux demi-tons (si do ré mi fa).

Enfin, chaque voix est nommée, différemment selon les villages. À Tanjung Bunga, la première se nomme *hodé'* ou *nodé'* («prend» ou «reçoit») ou *bawa* («milieu», «tambour»). La seconde *noko* (?)<sup>74</sup> ou quelquefois *tenewon* («recouvre, referme»)<sup>75</sup>. Pour parler des deux voix en duo, les chanteurs utilisent des expressions composées telles *noko bawa* ou *nodé' nuku*. Ce procédé de composition est précisément l'un des soubassements de l'organisation vocale et littéraire lamaholot.

### ***La parole poétique***

Les Lamaholot perpétuent leur histoire par le chant, la danse et la parole. À Tanjung Bunga, les histoires et les mythes sont chantés à l'occasion des rituels, soit agraires, soit relatifs à la rénovation de la maison cérémonielle. La veillée de danse précédant les activités rituelles se nomme *hugu bawan* («se rassembler»). Elle commence par des offrandes et des paroles (*tutu*

73. Ce trait est l'une des analogies entre ces chants et ceux des Alpes Dinariques (Dalmatie, Bosnie, Croatie).

74. Sens incertain. *Nuku'* avec occlusion glottale désigne une latte qui serre l'ouvrage dans un métier à tisser. *Noko'* signifie «extraire».

75. À Lewoléma, la seconde voix se nomme *teren* («appelle ses petits»).



*marin*) dans la maison. Puis des danses et des chants nocturnes déclinent jusqu'à l'aube de longues narrations, sur la place de danse, autour des pierres (*nuba*). Ces activités musicales sont appelées *lian naman* « chanter sur la place de danse »<sup>76</sup>.

La langue des chants, des récits et des paroles cérémonielles se nomme *koda kenalan* (« dire proverbe »<sup>77</sup>). Elle est aussi appelée *koda kirin* (« dire raconter »). Elle englobe différentes modalités de paroles dont notamment les prières déclamées (*tutu marin*, *bokan maran*<sup>78</sup>), les discours d'adresse (*galan kenalan*), les récits d'origine (*opak*<sup>79</sup>), enfin, les chants (*lian*)<sup>80</sup>.

Comme chez de nombreux voisins<sup>81</sup>, la langue littéraire lamaholot procède par distiques versifiés (*kenahan' kenapén*). C'est pourquoi elle est aussi appelée *koda kenahan' kenapén* ou *koda kenapén*, la langue des vers accouplés. Elle se distingue par l'usage de plusieurs types de parallélismes sémantiques. Dans l'exemple ci-dessous, plusieurs paires sont énoncées : *kukak kolon*, *tutu marin*, *raja tuan*.

<i>Lakin kukak keda'</i> <i>ulen kolon dasi</i>	[mâle/espèce de merle/plante rampante] [mâle/oiseau/ espèce d'oiseau]	Le merle perché sur la plante l'oiseau mâle <i>dasi</i>
<i>Tutu raé rana jat pé</i> <i>marin Raja ta pali'</i>	[parler/là bas/plat/ ?] [dire/ Raja/ ?/maintenant]	Parle là-bas dit au Raja maintenant
<i>Raja raé Ratu Biti</i> <i>tuan raé Lain Nara</i>	[Raja là-bas Ratu Biti] [Tuan là-bas Lain Nara]	Au Raja Ratu Biti là-bas au Maître Lain Nara là-bas

Extrait du récit chanté *Haman opak bélun gurun gawak béola tugu*, vers 1657-1662, collecté en novembre 2006 à Ratulodong lors du rituel de remise du riz au grenier.

*Kukak kolon* (« merle oiseau ») est constitué de deux termes non strictement équivalents et dont les unités peuvent être employées séparément. *Tutu marin* (« parler dire ») est constitué de deux termes synonymes qui, associés,

76. Ces veillées de danse ont lieu dans une large zone du nord au sud de Tanjung Bunga (de Waiklibang à Muleng, Koten, la région Paji au nord de Tanjung Bunga, Keka, Lebao, Riang Puho) mais aussi derrière le volcan Ilé Mandiri à l'ouest (Lewoléma, et de Mudakeputu à Lewoloba). Elles étaient autrefois pratiquées jusqu'à Lewokluo et Lamika, mais elles ont disparu aujourd'hui.

77. Pampus 2001 ; Taum 1994 : 209.

78. À Muleng (Tanjung Bunga), *bokan maran* désigne la déclamation dans les champs et *tutu marin*, la déclamation à la maison.

79. Appelés aussi *opak moran* (Riang Puho), *opak bélun* (Waiklibang), *opak bélé'* (Lewoléma). À Waiklibang, les narrateurs distinguent trois types de récits chantés et dansés : l'histoire de l'origine du riz (*opak tutu ukut raran Tono Wujo*), l'histoire des clans (*usu asa*) et l'histoire du petit garçon du clan Liwun (*bai béda*).

80. Exemples audio accessibles dans le CD *Indonésie : îles de Flores et Solor* (Rappoport, s.p.).

81. Fox 1988 ; McWilliam 1997 : 367-369 ;

Holton <http://www.faculty.uaf.edu/ffgmh1/pantar/parallel.html>.

signifient «déclamer»<sup>82</sup>. *Raja tuan* («roi maître») est une expression qui désigne un clan souverain<sup>83</sup>. Les deux dernières paires (*tutu marin* et *raja tuan*) sont des paires synonymes. La première (*kukak kolon*) pourrait appartenir à une autre catégorie. On peut ici distinguer plusieurs types d'association : les paires non synonymes, dans lesquelles chaque terme de la paire, de sens proche, peut exister indépendamment de l'autre et les paires synonymes dans lesquelles les deux termes sont équivalents et indissociables (*raja tuan*)<sup>84</sup>.

La poésie rituelle est constituée d'un grand nombre de ces paires qui produisent un tout par l'association de deux entités. Les exemples abondent et je n'en citerai que quelques uns : *koda kirin* («parler raconter») pour «histoire», *sason rurén* («cordophone aérophone») pour flûte double, *lewo tana* («village terre») pour territoire coutumier; *ema' bapa'* («mère père») pour parents, *todo bawa* («frappe tambour») pour le chanteur de mythes, *nodé' nuku* («recevoir?») pour duo. Ces paires sont différentes les unes des autres, certaines étant coordinatives (*sason rurén*, *lewo tana*, *ema' bapa'*), d'autres déterminatives (*todo bawa*), d'autres enfin synonymiques (*koda kirin*)<sup>85</sup>. Elles envahissent l'ensemble de la poésie pour former des oppositions et des unités sémantiques provenant de dyades.

**Hon dai béto géré**  
*rédén duli tukan*

[Inviter/ici/venir/lever]  
[animation /champ/milieu]

Invitez les en haut  
dans l'ardeur du champ

**Pulo hon léin dai**  
**léma béto weran géré**

[Dix/inviter/pied/ici]  
[cinq/venir/haut/lever]

Dix sont invités d'en bas  
cinq viennent d'en haut

Extrait de *goé*, chant de désherbage, Waiklibang, 2006, ex. audio 19.

Chantés lors du désherbage, ces vers invitent les paysans au travail. Les récurrences des termes *hon* («survenir, protéger, inviter»), *géré* («monter, se lever, venir») et *béto* («venir») relie ici ces deux distiques. Le dernier est structuré par deux éléments : la paire «dix/cinq», récurrente en poésie lamaholot, et l'opposition spatiale «bas/haut».

Si le parallélisme est bien le propre d'un grand nombre de langues, c'est l'usage d'un parallélisme particulier qui caractérise l'oralité lamaholot<sup>86</sup>. Il dépasse largement la stylistique seule : il implique l'existence d'un lexique

82. Sur le plan musical, *tutu marin* se distingue par la nature de la déclamation, qui commence par un saut de tierce mineure descendant pour continuer sur un *recto-tono* à mi-voix.

83. Kohl 1996 :134.

84. Un troisième type (hyponyme-hyperonyme) serait à vérifier pour *kukak kolon* (Grangé, c. p., 2010). Sur le plan sémantique, il faudrait rechercher si des composés opposent féminin et masculin.

85. Jérôme Samuel, c. p., janvier 2010.

86. Mon corpus de poèmes chantés provenant de la partie occidentale lamaholot, il serait utile

mental de paires de nature différente qui partagent souvent des propriétés grammaticales et phonologiques que les locuteurs acquièrent au cours du temps.

### ***La musique et les heures***

Dans la partie occidentale, les chants agraires varient en fonction de la place du soleil dans le ciel. Ils sont connectés à cinq ou six moments de la journée : le petit matin, le matin, le midi, l'après-midi et le coucher (Rappoport s.p.). L'écoulement du temps influe sur la nostalgie des chanteurs. À Waiklibang, le *najan* est chanté pendant les récoltes de riz, par une à vingt paires de chanteurs, sur la ligne de récolte (*nérak*). Il diffère selon l'heure du jour – le matin (*hogoko* «lève-toi»), à midi (*kolin tepo* «la feuille sèche») et en fin d'après-midi, au moment de partir (*perawi* «la requête»). Les différences entre ces moments distincts sont exprimées à la fois par les mélodies et les paroles. Le dernier chant est tenu pour le plus poignant : quittant leur champ, les paysans délaissent par là même Tono Wujo, leur sœur disparue à tout jamais (Rappoport s.p.).

L'art des duos se caractérise donc par un certain nombre de traits : un tout en deux parties matérialisé par la flûte à deux tuyaux, l'absence d'unisson, l'alternance, une syntaxe aux formes cycliques, la combinaison de techniques polyphoniques, la non mixité, le parallélisme sémantique, le récit réservé aux spécialistes du Verbe, le chant associé aux heures du jour. Restreint à une partie de la région, cet art marque une rupture esthétique dans l'aire culturelle lamaholot.

### **Hypothèses de diffusion**

La division esthétique de la région lamaholot en deux langages musicaux (polyphonique/monodique) interroge. En nous limitant à la seule différenciation musicologique, force est de constater que la cartographie musicale ne correspond pas à la cartographie linguistique. Tout d'abord, musicalement, la région est divisée en deux tandis que linguistiquement, elle serait divisée en trois. De plus, à l'inverse de la langue, il n'y a pas d'unité musicale d'un bout à l'autre. Comment interpréter cette disparité entre musique et langue dans la chaîne dialectale lamaholot? Cette rupture musicale serait-elle le témoin de peuplements différents? Un indice est à prendre en compte : dans ses grands traits, la carte musicale correspond à celle des styles de tissages : Flores et Solor Ouest forment un groupe distinct d'Adonara, Solor Est et Lembata. Compte tenu de ces constatations, comment comprendre l'énigme des duos alternés ?

---

de comparer les types de parallélismes de la partie orientale, pour savoir si ces affirmations portent sur l'ensemble de l'aire.

À cette question, les chanteurs de polyphonies n'ont pas de réponse. Ils ne se perçoivent pas comme formant un seul groupe, leur conscience étant limitée à leur village défini par leur maison cérémonielle. Ils ne connaissent pas les traditions chantées de leurs voisins. Ceci peut s'expliquer par l'absence de rituels inter-villageois, par la faible circulation des chanteurs d'un village à l'autre, et par les rivalités anciennes, encore présentes par endroits. Toutefois, le chant peut circuler entre certains villages alliés, tels Muleng et Waiklibang, séparés d'une dizaine de kilomètres, qui cultivent leurs champs ensemble, contractent des alliances de mariage et se déclarent d'une migration commune. Dans certains cas, des chanteurs peuvent être invités d'un village à l'autre : à l'occasion de la naissance d'enfants du clan Liwun (*lodon ana* « descendre l'enfant »), un orateur du clan Liwun fut invité de Kawaliwu pour aller chanter l'origine des Liwun à Waiklibang. Cela dit, les traditions vocales circulent assez peu ; la tradition est enclavée, isolante et segmentée en plusieurs sous-ensembles.

### **Diversité des origines**

À la question de l'origine, les chanteurs ont une réponse. Dans l'ensemble de l'aire, plusieurs provenances sont rappelées. Certains, dont le clan Sogén, affirment venir de l'ouest (« Sina Jawa »)<sup>87</sup>, d'autres, tel le clan Maran à Waiklibang, affirment venir de l'est (« Keroko Pukén »)<sup>88</sup>, d'autres, du nord (« Seram Goram »)<sup>89</sup>. Certains clans se disent autochtones (« Ilé Jadi »)<sup>90</sup>. Des villages voisins peuvent se déclarer d'une migration totalement inverse. Muleng et Karawutun, à cinq kilomètres l'un de l'autre, revendiquent chacun une origine distincte, Karawutun venant de l'ouest (Sina Jawa), et Muleng venant de l'est (Keroko Pukén). Jusqu'à aujourd'hui, ces villages ne cultivent pas leurs terres ensemble et ne contractent aucune alliance matrimoniale. Aujourd'hui, ils disent se différencier par des variations dialectales et musicales. Ce cas, qui n'est pas isolé, reflète la situation d'un grand nombre de villages dans cette partie de l'île.

Quand j'interroge Bapa' Platin Maran sur la question de l'origine, il me répond sans hésiter. L'aveugle, le gardien de la parole rituelle à Waiklibang, « qui se tient debout vers la mer en regardant vers la montagne » (*dei lau tonga raé*), me raconte en images comment son clan est venu de l'est de Timor (*Timor Timur*) en passant par Keroko Pukén.

87. « Chine Java ».

88. *Pukén* « source, origine ».

89. Seram et Goram sont deux îles des Moluques.

90. « Montagne, naître ».

Il y eut un tremblement alors nous avons fui, mais pas avec nos jambes, ce sont les montagnes qui couraient. Les montagnes couraient, l'eau se brisait – une île, une île, une île – ainsi l'histoire des relations n'est pas une rupture, c'est la mer. Cela tremblait, la terre courait, mais pas les humains. Comme nous, à Keroko Pukén, cela ne s'est pas fait à Keroko Pukén, nous sommes d'ici, mais cela courait, le tremblement s'est arrêté à Keroko Pukén, voilà.

Bapa' Platin Maran, c. p., 9 août 2009

Keroko Pukén est un des lieux d'origine couramment convoqués par de nombreux clans lamaholot. La tradition orale indique qu'une île connue sous le nom de Keroko Pukén a été séparée en deux (Lapan et Batan), entre Lembata et Pantar, et cela en conjonction avec un tremblement de terre ou une éruption volcanique, qu'on pensait dater du XVII<sup>e</sup> siècle et qui remonterait en fait au XV<sup>e</sup> siècle (Barnes 1982 : 411, Graham 1996 : 161).

D'autres clans m'ont aussi raconté leur migration en provenance de l'ouest (Sina Jawa) en passant sous terre, tels les habitants de l'île de Palué au nord de Flores qui disent avoir fui vers l'est pour fonder le village Plué près de Boru. Mais comment déterminer la limite entre le mythe et les faits réels? Une donnée mythique peut-elle être validée par des faits tangibles? Suivons pour l'instant la piste offerte par Bapa' Platin Maran, dont l'imaginaire rappelle leur migration en provenance de Timor.

### ***Hypothèse migratoire***

L'art des duos alternés à un intervalle de seconde apparaît dans quelques rares endroits du monde : dans les Balkans, en Océanie, et en Afrique de l'Est (Éthiopie). Sur les traces de Bapa' Platin, je voudrais interroger cette tradition à la lumière de nouvelles données qui m'ont permis de mettre à jour une pratique de duos alternés à l'extrême est de l'île de Timor, chez les Fataluku et dans un groupe voisin, les Makuva<sup>91</sup>. Leur esthétique musicale (déterminée à partir de l'écoute des archives sonores d'H. Campagnolo) révèle une tradition de duos alternés (*vaihoho*), non mixtes, une seconde voix en bourdon homorythmique avec retrouvailles intermittentes sur l'unisson, des intervalles harmoniques restreints (secondes majeures, tierces mineures non tempérées), des phrases mélodiques courtes tranchées nettes sur un unisson ou une seconde, un tempo lent, une (ou des?) échelle(s) hémitonique(s). Contrairement à Flores et Solor, je n'ai pas repéré l'usage de plusieurs techniques polyphoniques combinées au sein d'une seule pièce. La seconde voix fataluku reste toujours sous la première. La grande quantité d'archives sonores déjà numérisées permet d'affirmer que les Fataluku, en 1966, pratiquaient une musique vocale polyphonique – sur l'ensemble des

91. C'est lors de la onzième conférence internationale de linguistique austronésienne, tenue à Aussois en juin 2009 qu'Aone van Engelenhoven, linguiste travaillant à Timor, m'a communiqué un extrait sonore de vingt secondes enregistré à Timor Leste (Rappoport 2009).

archives numérisées (30 heures de paroles et de musique), tous les chants sont en duos alternés<sup>92</sup>. Si l'analogie est évidente, il existe pourtant selon notre première approche des différences : tout se passe comme si les duos fataluku utilisaient une forme polyphonique minimale (en forme de déchant médiéval) tandis que les duos lamaholot présentent une quantité de formes plus variées et plus complexes.

L'analogie musicale n'est pas corroborée par une analogie linguistique : alors que le lamaholot est une langue austronésienne, le fataluku est classé dans une famille non austronésienne. Pourtant, juste à côté des Fataluku se trouvent des locuteurs austronésiens, de langue makuva (Engelenhoven 2006)<sup>93</sup>. Ce type de duo est pratiqué dans ces deux groupes, mais quand les Makuva le chantent, ils le font en langue fataluku (Engelenhoven, c. p., 2009), ce qui laisse à penser que le duo serait d'origine fataluku. Est-ce que des Makuva auraient adopté la technique vocale de leurs voisins fataluku puis auraient ensuite migré vers Flores en l'emportant avec eux ?

Il est difficile pour l'instant de répondre à ces questions sans d'autres données complémentaires. Le linguiste H. Campagnolo souligne que les Fataluku ont des «chants à deux voix très caractéristiques, des textes traditionnels ou improvisés, entendus en des occasions peu spécifiques (visites de parents, cheminement à pied ou même à cheval...) et centrés sur le thème de l'amour malheureux» (Campagnolo 1979 : 37-38). Si le thème de l'amour malheureux ne semble pas être au cœur des paroles lamaholot, bien qu'un certain nombre de chants expriment la perte, la disparition de la sœur aimée, l'espace maritime, le lointain, je relève néanmoins une donnée qui résonne de Flores à Timor : à Tanjung Bunga, il existe aussi un répertoire de duos chantés en cheminant à pied (*berasi panalaran*), tradition en perdition car nécessitant une virtuosité exceptionnelle. D'autres homologues musicales pourraient être soulignées tels l'usage des grelots (communs à toute l'aire colonisée par les Portugais autrefois), la pratique des danses en chaîne (à la queue leu leu) et des duos accompagnant un pas de danse, les sabres brandis dans les danses (Campagnolo 1979 : 39), les danses de guerre *haman* «rappeant les danses papoues» (Kunst 1994 : 189).

Cette ressemblance entre musiques fataluku et lamaholot est-elle le fruit du hasard ? Si ces musiques sont reliées, dans quel sens ont-elles circulé ? La similitude formelle entre ces duos de Flores, Solor et Timor, à laquelle s'ajoute le discours de populations affirmant venir de Timor, laissent envisager une parenté de longue date qui demande à être confirmée.

<sup>92</sup>. Consultation des archives d'Henri Campagnolo (mission 1966).

<sup>93</sup>. Sur les seize langues recensées à Timor Leste, douze sont austronésiennes et quatre papoues (Bunaq, Makasai, Makalero et Fataluku).

Quelques pistes pourraient être explorées : sur le plan politique, Flores oriental et Timor faisaient récemment partie d'un même ensemble. Après l'arrivée des Portugais au début du XVI<sup>e</sup> siècle, dès les premiers temps de l'influence européenne et catholique s'est formé un espace d'échanges incluant Flores, Solor et Timor (Durand 2002 : 50). Un partage et sans doute une importation d'éléments est-timorais a pu être possible dès cette époque. Mais une migration plus ancienne, provenant de Timor Est, avant même l'arrivée européenne, aurait-elle pu avoir lieu et à quelle date ?

Sur le plan ethnolinguistique, une chose surprend : les deux groupes en question, Lamaholot et Fataluku, parlent des langues de familles différentes, l'une étant austronésienne et l'autre non austronésienne. Or à la différence d'autres langues austronésiennes, le lamaholot serait une des rares langues des petites îles de la Sonde à présenter ensemble les trois caractéristiques principales des langues papoues : l'ordre possesseur-possédé, l'opposition aliénable-inaliénable et la négation en fin de phrase (Klamer 2002 : 377 ; Grangé 2009). Seule une comparaison approfondie entre les deux langues pourrait révéler des relations. Je relève pour le moment une simple curiosité : à Tanjung Bunga, la seconde voix d'un duo est appelée *noko*. Ce terme, pour lequel je n'ai pas obtenu de traduction, serait relié au cadet, à la seconde position. Or *noko* est justement attesté au sens de frère cadet dans les langues makasae et fataluku (Lasema 1997, vol. I, fiche 388). Simple hasard ou témoignage d'un emprunt ?

Sur le plan culturel, les récits de plusieurs clans lamaholot revendiquent une migration de Timor à Flores par l'île de Keroko Pukén. Dans le mythe d'origine, cette migration a été possible grâce à l'aide du crocodile et de plusieurs espèces d'oiseaux. Le reptile est considéré dans plusieurs endroits de Flores Est comme un sauveur et comme un ancêtre ayant guidé les clans dans leur traversée maritime, en indiquant la route aux bateaux de migrants. Pour cette raison, une place de choix lui est réservée : dans certains villages de Flores et d'Adonara (fig. 9), les toits des maisons cérémonielles ont pour faitière un crocodile sculpté, la tête orientée au levant<sup>94</sup>. Or, plusieurs références indiquent la même proximité avec cet animal à Timor, où il est considéré également comme un ancêtre et semble avoir été l'objet d'une grande vénération (Lombard-Jourdan 1997 : 95, Durand 2002 : 46).

Enfin, récemment, des études en génétique ont montré que l'Est indonésien, riche d'une diversité linguistique incomparable en Asie du Sud-Est, fut peuplé à la fois par des populations de langues austronésiennes et non aus-

**94.** Or à Lamawolo (district Ilé Boleng, Adonara), la faitière de la maison cérémonielle (*balé*) a aussi la forme d'un reptile (crocodile?), à deux têtes (une à chaque extrémité). Seram Goran est cité comme lieu d'origine des clans de ce village.



Fig. 9 : Crocodile sur le toit d'une maison cérémonielle, Ratulodong, 2007

tronésiennes. Des recherches menées sur des populations de sept îles de l'Est indonésien ont révélé une absence de corrélation entre linguistique et génétique : les locuteurs de Flores, Solor et Adonara, parlant des langues austronésiennes, présentent une carte génétique plus papoue qu'austronésienne, ce qui révèle un mélange conséquent de populations austronésiennes et non austronésiennes dans la région (Mona et al. 2009 : 1867). Ces études suggèrent une présence autrefois plus importante de groupes non austronésiens en Indonésie Orientale. Dans tous les cas, il est fort probable que les ancêtres des populations parlant aujourd'hui une langue austronésienne aient été locuteurs de langues non austronésiennes et soient d'origine papoue.

Une fois ces quelques remarques posées, serait-il possible qu'une population d'une famille non austronésienne soit arrivée à Flores ou Solor avec sa culture, sa langue et ses chants, et ait adopté la langue austronésienne parlée alors sur cette terre d'accueil tout en conservant son esthétique musicale propre qui aurait perduré au cours des siècles ?

## Conclusion

Les recherches en linguistique diachronique effectuées durant ces trente dernières années ont livré de nombreux résultats qui permettent de mieux comprendre l'histoire du peuplement austronésien et non austronésien. L'ethnomusicologie, qui autrefois tentait de définir des aires musicales en relation avec l'histoire, a délaissé cette approche depuis plusieurs décennies. Pourtant, la musique offre un moyen de reconstruire les contacts entre populations et les migrations des cultures à travers le temps (Merriam 1987 : 297). L'Est indonésien forme une aire d'analyse stimulante par sa double composante : une communauté de traits culturels et une variété ethnolinguistique et artistique.

L'étude des duos alternés à Flores et Solor invite à affiner la compréhension de l'espace et du temps dans cette partie d'Indonésie. Elle interroge le peuplement de la région en partant d'une énigme musicale. Deux indices permettent d'émettre l'hypothèse d'une migration humaine dans un passé lointain de Timor vers Flores : d'une part, l'homologie entre les esthétiques musicales d'un sous-groupe lamaholot (de langue austronésienne) et d'un (sous ?) groupe fatuluku (de langue non austronésienne), d'autre part, les mythes d'origine de certains clans de Flores, revendiquant être arrivés de Timor dans un lointain passé. Cette esthétique des duos est si rare en Insulinde qu'il serait surprenant que ces deux populations soient sans rapport. Elle serait la survivance d'une tradition que des hommes auraient apportée avec eux par-delà les mers ; si ces hommes ont changé de langue et conservé leur musique d'origine, cela montrerait, en ce cas, une plus grande résistance au temps de la musique par rapport à la linguistique. La fragmentation des stylistiques vocales de l'île de Flores, constituées d'enclaves expressives, résulterait donc de migrations variées.

Enquêter au plus près sur d'autres aspects culturels de ces populations sera l'unique façon de déceler une communauté de traits et de preuves permettant de confirmer ces suppositions. Pour valider cette hypothèse migratoire, les apports de la musicologie n'y suffiront pas. Seules des recherches pluridisciplinaires, alliant l'histoire à la linguistique, l'archéologie à l'ethnologie, la génétique à l'écologie, donneront une réponse plus fine à l'énigme des duos alternés.

## BIBLIOGRAPHIE

- Adelaar, Alexander, 2005, "The Austronesian Languages of Asia and Madagascar: a Historical Perspective", in A. Adelaar & N. Himmelmann (ed.), *The Austronesian Languages of Asia and Madagascar*, London and New York, Routledge.
- Arndt, Paul, 1938, "Demon und Padzi, die Feindlichen Brüder des Solor-Archipels", *Anthropos* XXXIII: 1-58.

- , 2002, *Demon dan Paji: Dua Bersaudara yang Bermusuhan di Kepulauan Solor*, Maumere, Puslit Candraditya, Seri Etnologi Candraditya n° 1.
- Badan Pusat Statistik, 2005, *Lembata Dalam Angka*.
- , 2008, *Flores Timur Dalam Angka*.
- Barnes, Robert, 1982, "The Majapahit Dependency Galiyao", *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 138: 407-412.
- , 1993, "Lamaholot", in P. Hockings (ed.), *Encyclopedia of World Cultures*, vol. V, Boston, G.K. Hall & Co: 154-157.
- , 1996, *Sea Hunters of Indonesia: Fishers and Weavers of Lamalera*, Oxford, Clarendon Press.
- , 2005, "An Outbreak of Violence in Eastern Adonara, Indonesia, in 1934", *Indonesia and the Malay World* 33 (95): 7-17.
- Barnes, Ruth, 1987, "Weaving and Non-Weaving among the Lamaholot", *Indonesia Circle*, 42: 17-31
- , 1994, "East Flores Regency", in R. Hamilton (ed.), *Gift of the Cotton Maiden: Textiles of Flores and the Solor Islands*, Los Angeles, Fowler Museum of Cultural History, University of California: 171-191.
- , 2004, *Ostindonesien im 20. Jahrhundert: Auf den Spuren der Sammlung Ernst Vatter*, Frankfurt, Museum der Weltkulturen.
- Barraud, Cécile & Friedberg, Claudine, 1996, "Life Giving Relationships in Bunaq and Kei Societies", in S. Howell (ed.), *For the Sake of our Future: Sacrificing in Eastern Indonesia*, Leiden, Research School CNWS: 351-398.
- Bellwood, Peter, 1997, *Prehistory of the Indo-Malaysian Archipelago*, Honolulu, University of Hawai'i Press.
- Campagnolo, Henri, 1966, Archives Sonores, Bibliothèque Nationale de France.
- , 1979, *Fataluku I. Relations et choix : introduction méthodologique à la description d'une langue « non austronésienne » de Timor Oriental*, Paris, SELAF.
- Durand, Frédéric, 2002, *Timor Lorosa'e : Pays au carrefour de l'Asie et du Pacifique, un atlas géo-historique*, Presses Universitaires de Marne-la-Vallée, IRASEC.
- Duvelle, Charles, 2003, *Admiralty Islands: Papua New Guinea, Bipi, Manus*, CD (Prophet, 35), Philips, 472 507-2.
- Engelenhoven, Aone van, 2006, "The Makuva Enigma: Locating a Hidden Language in East Timor", Paper Conference at the Second Conference on Austronesian Languages and Linguistic, Oxford, June 2-3.
- Fox, James, (ed.), 1980, *The Flow of Life: Essays on Eastern Indonesia*, Cambridge Mass., Harvard University Press.
- , 1988, *To Speak in Pairs: Essays on the Ritual Languages of Eastern Indonesia*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Graham, Penelope, 1987, "East Flores Revisited: a Note on Asymmetric Alliance in Leloba and Wailolong, Indonesia", *Sociologus* 37 (1): 40-59.
- , 1991, *To Follow the Blood: the Path of Life in a Domain of Eastern Flores*, Indonesia. Ph.d. Thesis, Canberra, the Australian National University.
- , 1996, "Enacting Sovereignty: Sacrifice and the Power of Outsiders in Lewolema, Flores", in S. Howell (ed.), *For the Sake of our Future: Sacrificing in Eastern Indonesia*, Leiden, Research School CNWS: 148-175.
- Grangé, Philippe, 2009, «Le génitif dans quelques langues des petites îles de la Sonde», communication présentée à la *Conférence internationale sur les langues d'Asie du Sud-Est*, Paris, 19 décembre.
- Grimes, Charles, Therik Tom, Grimes, Barbara, Jacob Max, 1997, *A Guide to the People and Languages of Nusa Tenggara*, Kupang, Artha Wacana Press.

- Josselin de Jong, Jan Petrus Benjamin, 1977, "The Malay Archipelago as a Field of Ethnological Study", in P.E. de Josselin de Jong (ed.), *Structural Anthropology in the Netherlands*, The Hague, Martinus Nijhoff: 164-183.
- Kaudern, Walter, 1927, *Musical Instruments in Celebes*, vol. 3, *Ethnographical Studies in Celebes. Results of the Author's Expedition 1917-1920*, Göteborg, 1925-1944.
- Keraf, Gregorius, 1978, *Morfologi Dialek Lamalera*, Ende, Arnoldus.
- Klamer, Marian, 2002, "Typical Features of Austronesian Languages in Central/Eastern Indonesia", *Oceanic Linguistics* 2, vol. 41: 364-383.
- Kohl, Karl-Heinz, 1996, "A Union of Opposites: The Cosmological Meaning of Sacrifice in East Flores", in Howell S. (ed.), 1996, *For the Sake of our Future: Sacrificing in Eastern Indonesia*, Leiden, Research School CNWS: 133-147.
- , 2009, *Raran Tonu Wujo: Aspek-Aspek Inti Sebuah Budaya Lokal di Flores Timur*, Maumere, Penerbit Ledalero.
- Kunst, Jaap, 1942, *Music in Flores: a Study of the Vocal and Instrumental Music among the Tribes Living in Flores*, Leyde, International Archiv für Ethnographie, E. J. Brill.
- , 1930, *Cylindres de cire 177 à 186c*, Berlin, Museum für Völkerkunde.
- , 1954, *Cultural Relation Between the Balkans and Indonesia*, Amsterdam, Royal Tropical Institute.
- , 1994, *Indonesian Music and Dance: Traditional Music and its Interaction with the West*, Amsterdam, Royal Tropical Institute.
- Lamsweerde, van, Felix, 1994, "Inventory of the Wax Cylinder Collection of the Tropenmuseum", in Kunst J., *Indonesian Music and Dance: Traditional Music and its Interaction with the West*, Amsterdam, Royal Tropical Institute: 247-273.
- Lasema, 1997, *Lexique thématique plurilingue de trente-six langues et dialectes d'Asie du Sud-Est insulaire*, Laboratoire Asie du Sud-Est et Monde Austronésien, Paris, L'Harmattan.
- Lévi-Strauss, 1949, *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Lomax, Alan, 1968, *Folk Song Style and Culture*, Washington, American Association for the Advancement of Science.
- , 1976, *Cantometrics: a Method in Musical Anthropology*, Berkeley, University of California.
- Lombard-Jourdan, Anne, 1997, «François Péron et Charles Lesueur à Timor : une chasse au crocodile en 1803», *Archipel* 54 : 81-121.
- McLean, Mervyn, 1979, "Towards the Differentiation of Music Areas in Oceania", *Anthropos*, 74 (5-6) : 717-736.
- , 1994, *Diffusion of Musical Instruments and Their Relation to Language Migrations in New Guinea*, Port Moresby, Kulele, National Research Institute.
- , 1999, *Weavers of Song: Polynesian Music and Dance*, Auckland, Auckland University Press.
- McWilliam, Andrew, 2007, "Austronesian in Linguistic Disguise: Fataluku Cultural Fusion in East Timor", *Journal of Southeast Asian Studies*, 38 (2): 355-375.
- Merriam, Alan, 1987 (1964) *The Anthropology of Music*, s. l., Northwestern University Press.
- Messner, Gerald Florian, 1981, "Two Part Vocal Style on Baluan Island, Manus Province, Papua New Guinea", *Ethnomusicology* 25 (3): 433-46.
- , "Jaap Kunst Revisited. Multipart-Singing in Three East Florinese Villages Fifty Years Later, a Preliminary Investigation", *The World of Music* 31 (2): 3-48.
- Mona S., Grunz K., Brauer S., Pakendorf B., Castri L., Sudoyo H., Marzuki S., Barnes R., Schmidtke J., Stoneking M., Kayser M., 2009 "Genetic Admixture History of Eastern

- Indonesia as Revealed by Y-Chromosome and Mitochondrial DNA Analysis”, *Molecular Biology and Evolution* 26 (6): 1865-1877.
- Nishiyama, Kunio; Kelen, Herman, 2007, *A Grammar of Lamaholot, Eastern Indonesia: the Morphology and Syntax of the Lewoingu Dialect*, München, Lincom Europa.
- Pampus, Karl-Heinz, 2001, *Mué Moten Koda Kiwan: Kamus Bahasa Lamaholot. Dialek Lewolema. Flores Timur*, Frankfurt am Main, Frobenius-Institut.
- Rappoport, Dana, 1995, «Du repérage musical au travail de terrain ethnomusicologique en Indonésie», *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, 8 : 14-32.
- , 2007, «*Lian Naman* “chanter sur la place de danse” : que signifie danser à l’est de Flores (population Lamaholot, Indonésie) ?». <http://www.reseau-asie.com/>
- , 2009a, « Chanter le riz en Indonésie orientale : de Flores (Lamaholot) à Sulawesi (Toraja) », *Le Banian*, 7 : 43-64.
- , 2009b, «Musical Idioms and Linguistics in Eastern Indonesia (Lamaholot Linkage)», communication à la onzième conférence internationale de linguistique austronésienne, Aussois, France, 24 Juin.
- , s.p., *Chants de la terre aux trois sangs : musiques rituelles des Toraja de l’île de Sulawesi (Indonésie)*, livre-dévidérom multilingue, coéditions Epistèmes, Éditions de la Maison des sciences de l’homme.
- , s.p., “To Sing the Rice in Tanjung Bunga (Eastern Flores, Indonesia)”, in *Austronesian Soundscapes. Performing Arts in Oceania and Southeast Asia*, Leiden : IAS.
- , s.p., *Indonésie : Chants des îles de Flores et Solor*, Genève, Archives Internationales de Musique Populaire, 1 CD.
- Sachs, Curt, 1943, *The Rise of Music in the Ancient World: East and West*, New York, Norton.
- Sanga, Felysianus, 2002, *Kamus Dwibahasa Lengkap Lamaholot-Indonesia*, Surabaya, Airlangga University Press.
- Sanggar Bliran Sina (ed.), 2005, *Watublapi: Musik dan Lagu Tradisional*, CD.
- Taum, Yapi Yoseph, 1994, “Sastra dan Bahasa Ritual dalam Tradisi Lisan Masyarakat Flores Timur”, *Basis*, Juli, XLIII (6): 208-215.
- Vatter, Ernst, 1929, 24 cylindres de chants et musique instrumentale, enregistrés à l’île de Lomblen [Lembata], Berlin, Museum für Völkerkunde.
- , 1932, *Ata Kiwan: Unbekannte Bergvölker im Tropischen Holland*, Leipzig, Bibliographisches Institut.
- Wouden, Franciscus Antonius Evert van, 1935 (1968), *Types of Social Structures in Eastern Indonesia*, The Hague, Martinus Nijhoff.
- Yampolsky, Philip, 1995a, *Vocal and Instrumental Music from East and Central Flores*, (Music of Indonesia, 8) Smithsonian Folkways SF CD 40 424.
- , 1995b, *Vocal Music from Central and West Flores*, (Music of Indonesia, 9) Smithsonian Folkways SF CD 40 425.
- , 1998, *Music from the Southeast: Sumbawa, Sumba, Timor*, (Music of Indonesia, 16) Smithsonian Folkways SF CD 40 443.
- , 2001, “Indonesia/General/Musical Overview/Genres and ensembles”, *Grove Music Online*.

**LISTE DES EXEMPLES SONORES (ENREGISTRÉS PAR L'AUTEUR)**

14. *Najan* (2'34). Chant de récoltes. Leo Lego Koten (*hode'*), Gabriel Dagan Maran (*nuku*), Petrus Béda Maran (*hodé'*), Paulus Méo Hokor (*nuku*). Village Waiklibang (Tanjung Bunga, Flores Timur), 2/12/2006.
15. *Lian Naman* (5'30). Danse en chaîne. Village Lamawolo (Ilé Boleng, Adonara, Flores Timur), 13/7/2007.
16. *Gong Bawa* (1'30). 6 gongs, 1 tambour. Village Atulale (Buyasuri, Lembata), 3/7/2007.
17. *Soka* (1'). Danse féminine; 3 gongs bulbés suspendus et 2 tambours *geda'*, frappés par des femmes, Lewotala (Lewoléma, Flores Timur), 4/10/2006.
18. *Sason Rurén* (1'). Titre de la pièce «*Jalan*», flûte double, Ne' Suban Maran. Village Waiklibang (Tanjung Bunga, Flores Timur), 7/7/2007.
19. *Opak Lian Naman* (4'30). Extrait de mythe chanté et dansé, rituel *lodon ana'*. Chanteurs du village Waiklibang (Tanjung Bunga, Flores Timur), 13/10/2006.
20. *Brasi Nikat* (2'). Chant de semailles. Lukas Dao Hokon (*bawa*), Bernardus Belu Koten (*nuku*), Jakobus Sogén Birinou (*bawa*), Franz Pito Koten (*nuku*). Village Keka (Tanjung Bunga, Flores Timur), 14/08/2009.
21. *Goé* (2'). Chant de désherbage, cf. page 14.