

François, Alexandre & Monika Stern. 2013.

Musiques du Vanuatu: Fêtes et Mystères.

Livret accompagnant l'album Musiques du Vanuatu: Fêtes et Mystères –

Music of Vanuatu: Celebrations and Mysteries. Label Inédit, W 260147.

Paris: Maison des Cultures du Monde.

INEDIT
Maison des Cultures du Monde

MUSIQUES DU VANUATU

Fêtes et mystères



MUSIC OF VANUATU
Celebrations and mysteries

MUSIQUES DU VANUATU | MUSIC OF VANUATU

Fêtes et mystères | Celebrations and mysteries

- ⊙1. Guimbarde / Jew's harp — West Gaua0'42"
 ⊙2. Jeux d'eau / Water games — West Gaua1'31"

Danses pour une grande fête | Celebration in the village

- ⊙3. "Le Cyclône" / "The Hurricane" (*leng*) — West Gaua1'35"
 ⊙4. *Sowahavin*, danse des femmes / A women's dance — Central Pentecost1'46"
 ⊙5. *Sawagoro* — Ambae1'19"
 ⊙6. *Sawagoro* de levée de deuil / End-of-mourning *sawagoro* — Maewo2'27"
 ⊙7. *Sawagoro longo* — North Pentecost1'24"
 ⊙8. *Sawako* de mariage / A wedding *sawako* — Central Pentecost3'41"
 ⊙9. Jeu satirique des femmes / A women's joke song (*barate*) — Central Pentecost0'39"
 ⊙10. Mirliton / Kazoo — Merelava0'27"
 ⊙11. Bambous pilonnants / Bamboo stamping tubes (*nombo*) — Merelava1'13"
 ⊙12. *Sowahavin*, danse des femmes / A women's dance — Central Pentecost2'50"
 ⊙13. *Ka*, danse des hommes / A men's dance — Central Pentecost2'23"
 ⊙14. Danse de mariage / A wedding dance (*noyongyep*) — Motalava2'34"
 ⊙15. Danse de mariage / A wedding dance (*noyongyep*) — Motalava1'02"
 ⊙16. Chant "Le Rôle à Bandes" / "Rail bird" song (*namapto*) — Motalava1'20"

Promenade en forêt | Walking in the bush

- ⊙17. Ensembles de sifflets *gove* (garçons) / *Gove whistles* (boys) — Maewo1'19"
 ⊙18. Berceuse "Les échassiers" / Lullaby "The Tattlers" — Hiw, Torres1'03"
 ⊙19. *Comptine* / Rhyme "Tangorere" — North Pentecost0'32"
 ⊙20. Jeu de feuille de manguier / Playing a mango leaf — West Gaua0'26"
 ⊙21. *Comptine* / Rhyme "Tutubwau" — North Pentecost0'32"
 ⊙22. Arc musical / Musical bow — Hiw, Torres0'56"
 ⊙23. Berceuse / Lullaby — South Pentecost1'09"

- 4 -

Les chants titi, poèmes à danser | Titi songs: dancing to poetry

- ⊙24. Prélude aux chants *titi* / Prelude to *titi* songs (*nawha yong*) — Motalava0'51"
 ⊙25. "Pluie" / "Rain" (*nawha titi*) — Motalava3'04"
 ⊙26. "En écorçant les cocos" / "Husking coconuts" (*titi*) — Vanua Lava1'45"
 ⊙27. "Fleur de liane" / "Liana flower" (*nawha titi*) — Motalava3'04"
 ⊙28. "Le mégapode" / "Scrubfowl" (*titi*) — Vanua Lava0'59"
 ⊙29. "Volcan" / "Volcano" (*nawha titi*) — Motalava3'15"

Hommage aux Grands Hommes | A tribute to Great Men

- ⊙30. Ensembles de sifflets *gove* (femmes) / *Gove whistles* (women) — Maewo1'48"
 ⊙31. Passage de grades / Grade-taking ceremony (*bilbilan*) — South Pentecost1'48"
 ⊙32. Passage de grades / Grade-taking ceremony (*mantani*) — North Pentecost0'58"
 ⊙33. Tambourinage pour un grand homme / Drumming for a great man — Motalava0'21"
 ⊙34. Chant d'entrain pour un grand homme / A song for a great man — Motalava1'17"

Le grondement sourd des Ancêtres | The muffled roar of Ancestors

- ⊙35. Rhombe / Bullroarer — Merelava1'05"
 ⊙36. Danse des Esprits / Dance of the Spirits (*utmag*) — Merelava1'07"
 ⊙37. Danse des Esprits / Dance of the Spirits (*neqet*) — Motalava1'29"
 ⊙38. Chant des Esprits / Songs of the Spirits (*newêt*) — Hiw, Torres1'16"
 ⊙39. Chant des Esprits / Songs of the Spirits (*newêt*) — Lo, Torres4'32"
 ⊙40. Chant des Esprits / Songs of the Spirits (*newêt*) — Lo, Torres6'47"
 ⊙41. Pleurs des Esprits / Cries of the Spirits (*newertiang*) — Merelava4'37"

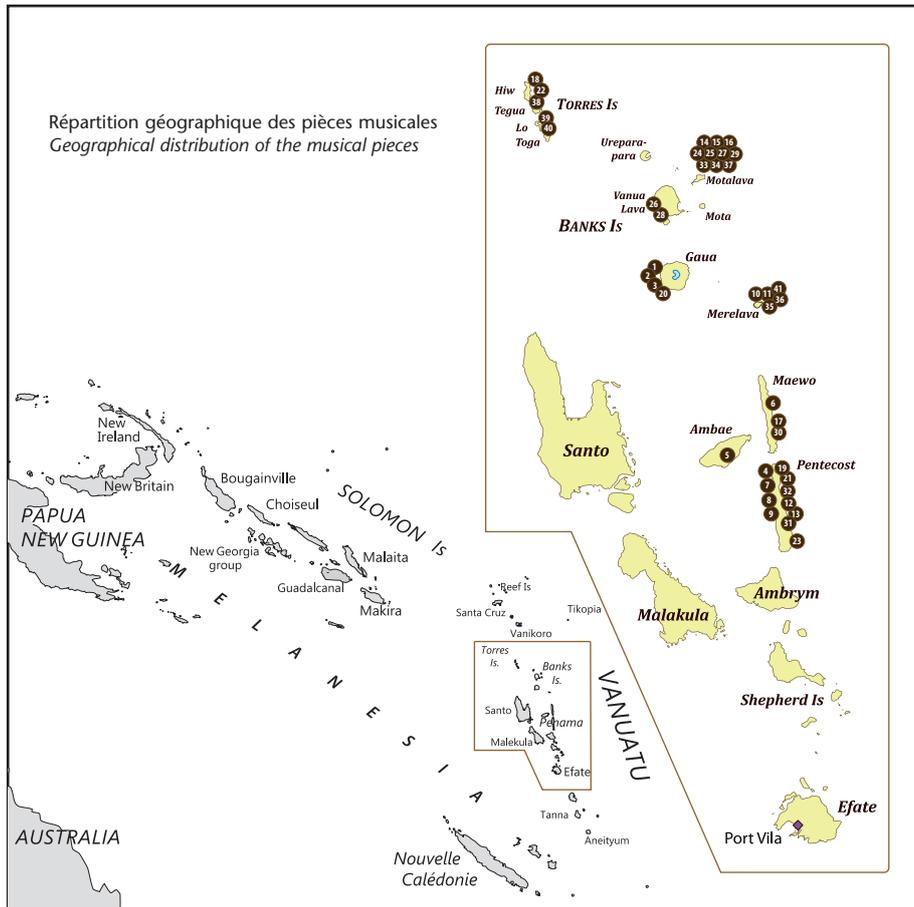
Collection fondée par Françoise Gründ et dirigée par Pierre Bois

Enregistrements (Vanuatu, 1997 à 2010), texte et photographies, Alexandre François (CNRS-LACITO, ANU) et Monika Stern (CNRS, AMU-CNRS-EHESS, CREDO). Illustration de couverture : masques des esprits dans la danse *mag* (Jôlap, Gaua) et carte, Alexandre François. Traduction anglaise, Brenda Prendergast François et Alexandre François. Prémastérisation, mise en page, Pierre Bois.

Financements : Ministère Français de la Recherche (ACI Jeunes Chercheurs 2004-2007), LACITO, CREDO. © Conseil National Culturel du Vanuatu (VNCC) pour les œuvres enregistrées. © Alexandre François et Monika Stern pour les enregistrements, textes et photos. © 2013 Maison des Cultures du Monde.

INEDIT est une marque de la Maison des Cultures du Monde (fondateur Chérif Khaznadar – direction Arwad Esber).

- 5 -



MUSIQUES DU VANUATU

Fêtes et mystères

Le Vanuatu : des trésors méconnus

Les sociétés mélanésiennes du Vanuatu composent une mosaïque de langues et de cultures, qui se sont fortement diversifiées au gré du temps et de la géographie. Cette variété se constate en particulier dans les arts musicaux – un ensemble de pratiques esthétiques et sociales remarquablement sophistiquées, et pourtant encore mal connues. Des musiques mélanésiennes du Vanuatu, on connaissait surtout les enregistrements réalisés à Maewo et Ambae par Peter Crowe (1994), ou un disque de chants a cappella produit par le Centre Culturel du Vanuatu (Ammann 2000). Un récent ouvrage décrit les musiques en relation avec le monde du secret et du surnaturel (Ammann 2012). Cependant, qu'il s'agisse du détail des instruments, des mélodies et des rythmes, ou encore des formes

poétiques et stylistiques employées dans les chants, le Vanuatu recèle des trésors qui méritent encore d'être découverts.

La diversité du Vanuatu

Comme le suggère la carte, les pièces présentées ici proviennent de neuf îles différentes, couvrant les deux provinces de TORRES (Torres-Banks) et de PENAMA (Pentecôte-Ambae-Maewo), dans la moitié nord du pays. Ce riche échantillon donnera une idée de la richesse musicale du Vanuatu dans son ensemble.

Les sociétés du Vanuatu chérissent la diversité des formes culturelles et linguistiques : c'est ainsi que le pays détient le record mondial de densité linguistique, avec 106 langues différentes – sans compter les dialectes – pour 240 000 habitants. Dans les seules provinces

Cet album rassemble les plus beaux enregistrements effectués par deux chercheurs de terrain, entre 1997 et 2010. Le linguiste Alexandre François (Langues et Civilisations à Tradition Orale, CNRS ; Australian National University) étudie les langues et littératures orales du Vanuatu, en particulier celles des îles Banks et Torres au nord de l'archipel. L'ethnomusicologue Monika Stern (Centre de Recherche et de Documentation sur l'Océanie) explore les pratiques sociales et musicales du nord du Vanuatu. Les deux chercheurs ont parcouru l'archipel tantôt séparément, tantôt ensemble, et ont uni leurs efforts dans un projet de recherche intitulé *Rythmes à danser, poèmes à chanter en Mélanésie : Esthétique, transmission et impact social des arts musicaux au Vanuatu*. Ce projet a notamment donné naissance à un film documentaire réalisé par Éric Wittersheim, *Le Salaire du Poète*, qui s'est vu décerner le prix Bartók 2009 de la Société Française d'Ethnomusicologie. Si ce film est centré sur l'île de Motalava, la présente anthologie musicale couvre une aire bien plus large.

TORBA et PENAMA représentées ici, on compte pas moins de 26 langues, et autant de microcommunautés distinctes. La diversité des formes musicales est à la mesure de cette variété linguistique : c'est ainsi que certains genres musicaux, certaines danses, certains instruments, seront connus dans un village, et inconnus ailleurs. Ceci étant dit, ces micro-différences se détachent sur un fond culturel partagé. Du fait des origines communes mais aussi de longues traditions d'échanges économiques et culturels, on trouve de nombreuses similarités d'une île à l'autre.

Outre la variété géographique des traditions, la présente sélection met l'accent sur la diversité des genres, des instruments, des formes musicales ou poétiques. En donnant priorité aux enregistrements en situation, notre intention est de replacer les formes musicales dans leur contexte social et anthropologique. Au fil de son écoute, l'auditeur évolue d'un village à l'autre, changeant d'univers et d'atmosphères au cours d'un parcours esthétique autant que culturel.

Ce livret propose d'accompagner le lecteur dans ce voyage musical. Après avoir évoqué la place de la musique dans les sociétés du Vanuatu, nous présenterons leurs instruments de musique et décrypterons l'art de la poésie chantée. Enfin, l'auditeur pourra suivre le déroulé de l'album et le détail des 41 pièces à la découverte de l'univers musical de l'archipel.



Un village côtier (Yugemène, Hiw, Torres) © AF

L'océan, le village, la forêt

Le Vanuatu a été peuplé il y a environ 3200 ans, lorsque les navigateurs de la civilisation Lapita, venus du nord-ouest sur leurs larges pirogues, colonisèrent la Mélanésie insulaire – depuis les îles Salomon jusqu'à la Nouvelle-Calédonie et Fidji. Les premières populations se sont sédentarisées dans les diverses îles de l'archipel, la plupart volcaniques et fertiles, pour y cultiver la terre – non sans préserver un lien étroit avec la mer. L'unité sociale immédiate devint le village ou hameau, parfois perché dans les hauteurs de l'île, le plus souvent installé sur la côte.

Ainsi se définit le paysage typique des sociétés du Vanuatu. Quelques dizaines de maisons familiales aux murs de bambou et aux toits de feuilles, formant cercle autour de la place centrale du village – agora des rencontres, haut-lieu des festivités. À quelques

- 7 -

mètres en aval, la plage de sable, le récif de corail, le lagon puis l'océan – lieu des ressources marines, mais aussi carrefour d'échanges entre les îles, horizon d'où viendront les rencontres futures.

Enfin, de l'autre côté du village, en remontant la pente vers l'intérieur des terres, s'ouvre le monde ambigu de la forêt.

La forêt, c'est d'abord le chemin familier vers les jardins d'ignames ou de taros, que l'on fréquente depuis l'enfance, et dont les limites précises se transmettent de génération en génération. C'est le lieu des ressources végétales que l'on connaît bien : les fruits que l'on apprécie ; le bois de chauffe pour le feu ; les troncs solides dont on fait les pirogues ou les poutres ; les bambous qui deviendront chevrons du toit, bouteilles d'eau ou lames affilées ; mais aussi les diverses feuilles qui recouvriront la maison, envelopperont la nourriture dans le four à pierres, ou deviendront, tressées, la natte de la chambre. On le verra, ce sont ces mêmes végétaux qui se transformeront en instruments de musique : d'une feuille on fera des guimbardes ou des rhombes ; des fruits séchés deviendront sonnaillles ; telle épaisse racine deviendra planche à percussion ; les troncs solides seront taillés en massifs tambours à fente ; le tronc du sagoutier sera le corps d'un tambour à membrane ; et des bambous de toutes tailles deviendront tambours à fente, tubes pilonnants, flûtes ou sifflots... Le son de tous ces instruments, ce

sont les voix de la forêt qui résonnent jusqu'au village.

Mais que l'on s'y aventure à des heures tardives, et soudain ces forêts sombres et pentues se font l'entrée d'un monde mal connu et inquiétant, dédale végétal où l'on s'égare vite, paysage hanté par les Esprits des Ancêtres. Les histoires qu'on raconte et les poèmes qu'on chante évoquent ces moments de solitude dans toute leur ambivalence : plaisir de la promenade, auguste respect pour les forces de la nature – mais aussi frayeur devant l'inconnu, désir impérieux de rentrer au village parmi les siens.

La musique et la coutume

Depuis près de deux siècles, les insulaires du Vanuatu ont eu l'occasion de connaître le monde occidental. Le nord de l'archipel a été christianisé par les missionnaires anglicans ; catholiques, presbytériens et autres Églises se sont partagé les îles plus au sud. À travers les visites des navires venus d'Australie ou de Nouvelle-Calédonie, et plus tard à travers les institutions du Condominium franco-britannique des Nouvelles-Hébrides – l'ancien nom du Vanuatu – les populations ont été exposées à l'anglais et au français, les deux seules langues encore aujourd'hui enseignées dans les écoles. Aux langues coloniales, est venu s'ajouter le bislama – au départ un pidgin à base d'anglais dont l'usage s'est généralisé au cours du xx^e siècle, et qui sert de *lingua franca* dans tout l'archipel. Devenu désormais

- 8 -

langue officielle du pays, le bislama prend le pas sur les langues vernaculaires, notamment en milieu urbain.

Ces deux siècles ont donné lieu à de nouveaux paysages sonores. Les chœurs des églises anglicanes ont introduit des polyphonies vocales qui n'existaient pas auparavant, et auxquelles les niVanuatu ont pris goût. Les périodes de labeur sur les plantations australiennes du Queensland, à la fin du XIX^e siècle, permirent à certains d'entendre des ensembles de guitares et autres cordophones. Cette découverte de nouveaux sons, accentuée plus tard par la rencontre des soldats américains pendant la guerre du Pacifique, allait donner naissance aux ensembles "string band" qui sont devenus si populaires au Vanuatu. Enfin, les vingt dernières années ont vu se développer l'industrie du disque. Pour les jeunes générations des villes, le paysage musical est désormais largement dominé par le reggae – et dans une moindre mesure, par le hip-hop, la dance music, le R&B.

Malgré ces tendances nouvelles, les formes musicales héritées continuent de s'épanouir dans la plupart des îles de l'archipel. Dépourvues d'électricité, les zones rurales du Vanuatu n'écoutent guère la radio. Jusqu'à l'introduction récente, à la fin des années

2000, des téléphones portables, ces régions étaient demeurées largement à l'écart des musiques de la ville. Ainsi, dans la plupart des villages de l'archipel, on pratique surtout trois genres : chants d'église ; chansons *string band* ; et tout le reste, que l'on regroupe dans une vaste catégorie dite "musiques d'ici" ou "de chez nous" – par contraste avec celles qui viennent de loin. En bislama, on parlera souvent de *kastom tanis*, littéralement "danses coutumières", ou *kastom singsing* "chants coutumiers".

Dans l'ensemble, les deux univers musicaux se côtoient sans trop se mêler. Ainsi les guitares, pourtant communément jouées à l'église ou en *string band*, n'interviendront jamais dans une danse dite coutumière. Le contraste est également linguistique : alors que les chants religieux ou de *string band* seront souvent chantés en bislama ou en anglais, ceux de la coutume, quel que soit leur genre, seront toujours chantés en langue locale, voire dans un registre poétique archaïque. Les styles



Soirée *string band* au village (Jölap, Gaua) © AF

propres aux musiques anciennes conservent leur identité propre y compris dans les compositions contemporaines : ainsi, lorsqu'un nouveau chant coutumier est créé – comme nous l'avons observé en 2005, à Motalava – il sera composé dans la langue des ancêtres.

– 9 –



Fêtes à Būnlap (Sud Pentecôte) © MS

Ce contraste entre musiques "locales" et musiques ressenties comme exogènes peut surprendre, lorsque l'on connaît la circulation constante des formes musicales entre communautés, qui souvent voyagent d'une île à l'autre de l'archipel. En d'autres termes, les musiques "d'ici", que l'on assigne à la "coutume", sont souvent déjà des musiques d'ailleurs, arrivées un jour par la mer. Malgré cela, un contraste subsiste dans les perceptions, entre une musique de la "coutume" et des formes qui n'y appartiendront jamais vraiment (*string band*, chants d'église). Il est possible qu'un élément clef puisse expliquer cette dichotomie entre ces deux catégories de musique : la capacité des insulaires à en maîtriser toute la chaîne de production.

Ainsi les musiques coutumières, quand bien même elles circulent d'île en île, emploient toujours des instruments et des techniques que l'on sait entièrement reproduire à partir des ressources locales : dans ces conditions, il est aisé pour les insulaires de s'approprier des formes nouvelles, et d'enrichir leur répertoire

hérité. En revanche, les musiques d'origine européenne impliquent souvent l'usage de matériaux (métal, plastique...) et d'instruments venus d'ailleurs, que l'on ne saura pas toujours recréer localement.

Le présent disque reprend à son compte les perceptions des praticiens eux-mêmes, et se concentre donc sur la catégorie des musiques décrites comme locales ou coutumières. Par manque de place, nous n'incluons donc pas ici les chœurs d'église, chants *string band*, chansons reggae, qui tous mériteraient des disques à part entière.

En dépit des contrastes dans les représentations, on observe parfois de subtiles influences entre les styles : ainsi, dans la pièce 12, une danse *sowahavin* laisse entendre le début d'une polyphonie, peut-être sous l'influence des chœurs d'église. Par ailleurs, certaines formes de métissage musical s'observent dans les contextes urbains, où des chants du répertoire traditionnel seront parfois repris avec des arrangements *string band* ou reggae (Stern 2000, 2007).

– 10 –

Les voix et gestes des Ancêtres

Au Vanuatu, les arts musicaux constituent non seulement une passerelle entre le présent et le passé, mais aussi, par extension, un lien entre les vivants et les morts, entre les humains et les esprits. Cette dimension apparaîtra dans l'analyse de la poésie chantée, dans ses aspects aussi bien linguistiques que stylistiques. Mais la même idée se retrouve en bien d'autres points de l'univers musical de cette région.

En dépit de la christianisation, la figure des esprits ancestraux continue d'occuper une place centrale dans le paysage spirituel et culturel du Vanuatu (François 2013). C'est particulièrement vrai des arts musicaux, dont bien des indices rappellent l'origine sacrée. Ainsi, la langue poétique est appelée "langue des esprits", "langue des dieux", ou "langue de Qet" (du nom du créateur mythique des îles Banks). De même, c'est vers les esprits que se tourne le poète quand il recherche l'inspiration lors d'une nouvelle composition : en avalant la sève de feuilles aux pouvoirs magiques, il pourra entrer en communication, la nuit, ou lors d'une promenade solitaire, avec les esprits des ancêtres, afin qu'ils lui soufflent les paroles ou la mélodie d'un nouveau chant.

Plusieurs mythes – eux-mêmes d'une grande valeur anthropologique et littéraire – relatent comment telle ou telle danse, tel ou tel instrument de musique, furent jadis enseignés aux hommes par les esprits ancestraux. À Hiw,

on raconte ainsi qu'un enfant, laissé seul au village par les adultes partis aux champs, reçut la visite régulière d'un esprit qui lui enseigna en secret les chants et danses du genre *newēt* [© 38–40]. Un mythe très similaire à Motalava explique l'origine du *nawha titi*. À Pentecôte, Maewo et Ambae, on narre comment la danse *sawagoro* fut un jour volée aux esprits par les hommes. D'autres légendes semblables se racontent à Gaua, Vanua Lava, ou Toga, rappelant toujours le lien indéfectible entre la musique et les Ancêtres.

Enfin, s'il est un contexte où la musique formalise encore le lien entre les vivants et les morts, c'est celui des sociétés secrètes (Vienne 1984, 1996). C'est là que, retirés dans la forêt, les garçons d'une même classe d'âge se retrouvent entre eux, sous l'égide d'une divinité tutélaire, et apprennent de leurs aînés divers chants, danses et instru-



L'esprit de l'Oursin, danse *neqet* (Lahlap, Motalava) © AF

– 11 –

ments réservés aux seuls initiés. À la fin de la période de réclusion, ces jeunes gens viendront danser sur la place du village, la tête couverte de coiffes et masques sacrés correspondant à leur rang d'initiation. Qu'il s'agisse des formes et couleurs de ces masques, des paroles chantées, des rythmes ou du pas de danse, chaque aspect de ces cérémonies viendra rappeler au profane la puissance des liens entre le monde des humains et l'au delà.

Musique et sociétés à grades

La dimension sacrée se retrouve également dans le système politique de la chefferie, étroitement lié au monde des esprits. Sur les trois îles Pentecôte-Ambae-Maewo – comme à Malakula ou Ambrym, plus au sud – les grades hiérarchiques régissent encore aujourd'hui la société, et tout homme se doit de participer à cette compétition politico-économique.

Dès son enfance, un garçon est introduit dans la hiérarchie des grades lors d'une petite cérémonie où il acquiert son premier grade. Ces premières étapes dans la hiérarchie des honneurs, dans la mesure où elles concernent quasiment tous les garçons, n'impliquent pas de danses ou de musiques particulières. Mais plus le grade est élevé et prestigieux, plus les cérémonies de passage s'enrichiront en danses, chants et rythmes tambourinés. Nous avons entendu certains de ces rythmes lors de cérémonies de prises de grade à Pentecôte [© 31–32].

Si la musique tient un rôle essentiel dans ces cérémonies, c'est aussi parce que certains grades impliquent l'accès à une sorte de "droit coutumier" sur un rythme musical spécifique. Ce rythme fait partie intégrante des attributs propres à ce grade, au même titre que certaines parures – comme les canines de cochons recourbées [photo p.15] – certaines feuilles de plantes sacrées, peintures corporelles, ou motifs dessinés sur les habits de nattes. Une partie importante des formes musicales au Vanuatu est ainsi placée sous le sceau du secret et de la propriété exclusive de certains hommes, en vertu de leurs liens privilégiés avec le monde des Ancêtres. Certains chants, danses, instruments, rythmes ou mélodies seront ainsi interdits d'accès aux enfants, aux femmes, et à tous ceux qui n'en auront pas acquis les droits.

En somme, les musiques du Vanuatu sont fortement associées, dans les esprits, au monde ancien de la "coutume" – et ce, quand bien même elles se renouvellent continuellement par des rencontres et des créations. Ce lien avec le monde de l'antique se manifeste de diverses manières, que nous allons décrire tour à tour. D'abord, les techniques matérielles perpétuent l'emploi exclusif de matériaux naturels, autant pour l'élaboration des instruments eux-mêmes que pour les costumes et masques de danses que l'on confectionnera pour les grandes occasions. Par ailleurs, le lien entre musiques

– 12 –

coutumières et temps anciens apparaît nettement dans la forme poétique des chants – à travers l’emploi d’une langue poétique archaïsante, et l’évocation permanente, dans les textes, du monde rêvé d’autrefois.

Les instruments

Les instruments employés dans la musique dite “traditionnelle” proviennent tous de l’environnement naturel proche des musiciens – de la forêt ou de la mer.

L’océan fournit surtout la conque marine, que l’on souffle pour appeler les foules ou lancer un signal. Par ailleurs, on signale à Ureparapara l’existence de sonnailles de chevilles fabriquées en piquants d’oursins crayons. Mis à part ces cas rares, les autres instruments employés dans la musique coutumière sont quasiment tous d’origine végétale.

On peut distinguer trois types d’instruments. D’une part, les instruments de musique proprement dits, dont l’usage est codifié, et qui sont joués dans le but d’accompagner le chant ou la danse. D’autre part, des objets ludiques ou fonctionnels employés occasionnellement, exploités par jeu pour leur vertu sonore, mais indépendamment de toute performance chantée ou dansée. Enfin, nous verrons que certains instruments revêtent des fonctions paramusicales, signalétiques ou mimétiques.

Suivant la classification Hornbostel-Sachs, on distinguera entre les idiophones (de loin

les plus nombreux), les cordophones, les aérophones et les membranophones.

Les idiophones

La planche à percussion

Un idiophone assez répandu au Vanuatu, notamment dans les îles du nord, est la planche à percussion. Après avoir creusé dans la terre une petite fosse d’environ 50 cm de diamètre et 20 cm de profondeur – elle servira de résonateur – on pose dessus un morceau de bois assez massif, plus ou moins plat. Traditionnellement, cette planche est issue d’une racine-contrefort, plate et large, de certains arbres ; de nos jours, on peut y substituer n’importe quelle planche de bois. Trois à douze musiciens se tiennent debout autour de cette planche. Chacun est muni d’un ou deux bâtons plutôt légers, longs de 0,90 à 1,80 m, soit en bambou soit en bois



Planche à percussion *tiyit rēre* (Hiw, Torres) © AF

– 13 –

– parfois une pagaie fera l’affaire. Lors de la danse, ces musiciens frappent la planche en rythme, produisant des sons sourds. Le groupe se maintient synchronisé en se calant sur un leader ; c’est lui qui décide de la progression du rythme, ou du moment où le chant se termine.

Dans les îles Banks, la planche à percussion est l’élément central des moments musicaux – y compris au sens littéral, puisque son emplacement, au milieu de la place du village, constitue le point central autour duquel se déploieront les cercles des musiciens et danseurs. Pièce principale de l’orchestre appelé *nawha* en langue de Motalava, cette planche accompagne les danses villageoises [©14–16] ou les poèmes chantés *titi* [©25–29]. Aux îles Torrès, l’instrument fournit l’ostinato principal des chants *newēt* [©38–40].

Le nom de l’instrument diffère considérablement d’une langue à l’autre : *ne tiyit rēre* (littéralement “racine d’arbre”) en hiw ; *ne vën mēlepup* (“planche épaisse”) en lo-toga des îles Torrès ; *ntaqap* en löyöp d’Ureparapara ; *naqyēn malbuy* (“épaisse massue”) en mwotlap ; *lalōbur* en vurès de Vanua Lava ; *diov* en dorig de Gaua ; *mēpli ra* en lakon, etc. Les langues ont également des noms pour les bâtons qui frappent le rythme sur la planche – généralement le même terme que “bambou”, même lorsque d’autres bois sont employés.

Enfin, les langues possèdent des termes techniques pour les actions liées à cet ins-

trument. Ainsi elles ont un terme spécifique pour désigner, dans le groupe de percussionnistes, celui qui mène le jeu et que les autres suivent (en mwotlap : *avus*, en dorig : *rañkrēbō*). Elles ont au moins un verbe pour l’acte de battre la planche (*hēr* en lo-toga, *didi* en mwotlap, etc.) – souvent le même verbe que “pilonner” utilisé en cuisine. La langue hiw ne possède pas moins de quatre verbes – deux synonymes (*soṛ* et *yop*) pour le sens général, et deux termes plus précis, employés dans le genre *newēt* : *puye* “battre la planche en marquant un temps sur deux” et *rūg* “battre la planche en marquant trois temps sur quatre”. La précision de ces termes techniques démontre, s’il le fallait, l’existence locale d’une “théorie musicale” (cf. Zemp 1979).

Le grand tambour à fente

L’idiophone le plus imposant, à la fois par ses dimensions et son prestige social, est un large tambour de bois, creusé dans le tronc d’un arbre, et pourvu d’une fente longitudinale.

On trouve un type analogue de tambour, sculpté et joué en position verticale, dans les îles du centre du Vanuatu – sa célébrité en a d’ailleurs fait un emblème national. Dans les îles Banks en revanche, ainsi qu’à Maewo, Ambae et le nord-centre de Pentecôte, le même tambour se présente à l’horizontale, posé à même le sol.

Le grand tambour est souvent joué par plusieurs musiciens, produisant une polyrythmie.

– 14 –



Tambour à fente *nokoy* (Motalava) © AF

Dans la majeure partie de l'archipel, cet instrument sera ainsi joué dans une formation de plusieurs tambours (Crowe 1996), chacun joué par un seul musicien. Aux îles Banks en revanche, plusieurs musiciens frappent le même tambour – lequel suffit, à lui seul, à produire une polyrythmie [photo ci-contre]. Dans les îles de Motalava et de Gaua, ce lourd tronc évidé fait environ 1,40 m de long pour un diamètre de 45 cm. Posé au sol, il est joué par trois musiciens assis. Celui du milieu percute le centre du tambour à l'aide d'épais pétioles de palmes de cocotier, produisant les basses (*bōl* en langue mwotlap de



Cérémonie de passage de grade à Bunlap (Sud Pentecôte) © MS

- 15 -

Motalava, *tēn* en lakon) ; les deux musiciens qui l'encadrent jouent avec des bâtons durs et légers, produisant un son à la fois plus aigu et plus intense (*beleg* en mwotlap, *vuh* en lakon). Le principe du jeu est polyrythmique : chaque musicien frappe un ostinato rythmique différent.

Dans les îles Pentecôte-Ambae-Maewo, le tambour à fente a préservé son lien originel avec les sociétés à grades, une institution qui s'y est maintenue vivace jusqu'à nos jours. Parmi ces attributs rituels liés à certains grades, figurent précisément certains rythmes tambourinés : ces derniers sont toujours interprétés sur des ensembles de plusieurs tambours de bois de différentes tailles [cf. photo page précédente]. Dans les îles Banks, l'instrument s'est raréfié, mais on le sort pour les grandes occasions. C'est ainsi que le *nokoy* de Motalava fut joué, en décembre 1997, pour le mariage du fils de l'évêque anglican [©33-34].

Au contraire de la planche à percussion, le nom du grand tambour à fente se ressemble dans la plupart des langues du nord : hiw *ne kōf*, löyöp *nkoy*, mwotlap *nokoy*, lemerig *kēr*, mwesen *wokor*, mota *kore*, dorig *wakor-duñ*, lakon *kee* etc.

Les petits tambours à fente

Beaucoup plus commun est le tambour à fente individuel. Mesurant entre 20 et 80 cm, il est fabriqué soit en bambou [photo], soit en bois taillé [photo p.46].

Léger, il sera tenu d'une main par le musicien, qui le frappe d'un bâton tenu de l'autre main [photo p.35]. D'autres fois, le tambour est joué à l'aide de deux bâtons, et pour cela il est stabilisé de diverses façons : posé au sol et maintenu avec les pieds ; tenu par une seconde personne ; ou encore fixé en hauteur sur des supports verticaux. Très répandu, ce tambour s'entend dans plusieurs pièces du disque : ©4, ©11-16 ; ©25-29, ©36-40.

Dans les langues du nord du Vanuatu, ce petit tambour à fente est toujours distingué de son grand frère, le grand tambour à fente taillé dans un tronc d'arbre. Par exemple, la langue lakon (ouest Gaua) désigne le grand tambour comme *kee*, et le petit comme *qalē laklake* (littéralement "entrenœud-de-bambou à danser").



Tambour à fente en bambou (Motalava) © AF

- 16 -



Bambous pilonnants dans la danse *nombo* (Merelava) © MS

Les tubes pilonnants

En général, la planche à percussion est frappée à l'aide de bambous : dans de nombreuses langues, les longs bâtons de percussion sont d'ailleurs simplement nommés "bambous". Parfois, on se permet d'y substituer de simples bâtons de bois puisque le corps qui vibre est la planche que l'on frappe. Mais en l'absence de la planche à percussion,

c'est le tube lui-même qui vibre lorsqu'on le frappe sur le sol : ce dernier est alors nécessairement fait de bambou, et l'on parle de bambou pilonnant. Ces derniers sont communs en Océanie, observés en Nouvelle-Calédonie ou aux îles Salomon.

Dans la petite île de Merelava, un genre musical met en jeu des bambous pilonnants, le *nombo* ('bambou' en langue locale). Six

- 17 -

femmes assises, tenant dans chaque main un court tube de bambou, frappent le sol tout en chantant [11].

Un autre type de tubes pilonnants existe à Pentecôte. De dimensions plus longues, et joués en plus grand nombre qu'à Merelava, ces bambous fournissent les basses lors de certaines performances – comme dans le *sowahavin* [12].

Autres idiophones en bambou

Plus au sud à Pentecôte, ce végétal providentiel présente encore d'autres usages musicaux, parfois originaux.

Bambous fendus entrechoqués

Il s'agit de bambous d'environ 1 m de longueur, fendus tout autour de leur corps. Les danseurs se mettent par deux et entrechoquent leurs instruments, comme des armes, par leurs moitiés fendues.

Tambour de bambou en faisceau

Un autre usage musical du bambou à Pentecôte met en jeu des bambous longs de plus de 2 m et regroupés en un grand fagot. L'instrument est maintenu en hauteur par deux hommes, debout à chaque extrémité, tandis que quatre musiciens – deux de chaque côté – le frappent avec des bâtons de bois. La sonorité particulière de cet instrument, que l'on peut entendre en [32], mêle le choc des bâtons sur les bambous et les entrecrocs entre les bambous eux-mêmes.

Les sonnailles

Connues dans tout l'archipel du Vanuatu et au-delà, les sonnailles sont fabriquées à partir des fruits d'un végétal, *Pangium edule*, sorte de noix dont les coques sont vidées puis séchées au soleil, avant d'être tressées en grappes. La particularité de cet instrument est d'être normalement joué non par les musiciens, mais par les danseurs : les sonnailles sont attachées à leurs chevilles, et s'entrecho-



Sonnailles de chevilles dans la danse *neqet* (Lahlap, Motalava) © AF

- 18 -

quent à chacun de leurs pas. Ces sonnailles sont utilisées dans la plupart des danses masculines des îles Pentecôte-Ambae-Maewo [©13], ainsi que dans la danse des femmes dite *sowahavin* [©4, ©12]. Elles sont également très présentes dans les îles Banks, en particulier lors des danses masquées effectuées par les jeunes initiés – que ce soit la danse des adolescents dite *utmag* à Merelava [©36] ou le *neqet* de Motalava [©37], danse spectaculaire interprétée par les jeunes hommes [cf. photo page précédente]. Au cours de toutes ces danses, l'entrechoc des noix sèches accompagne les coups secs des petits tambours à fente et les cris des chanteurs solistes, dans un paysage sonore très caractéristique.

Un autre emploi original de ces mêmes sonnailles consiste à en réunir quelques-unes dans un sac de toile, que l'on secoue à la main, donnant un son qui rappelle les maracas. Cette sorte de hochet-sonnailles peut s'entendre à Motalava, dans l'ensemble musical *nawha titi* [©24–25; 27; 29]. C'est le seul cas où les sonnailles sont intégrées à l'ensemble des instruments joués par les musiciens.

Le nom des sonnailles dans les langues est assez homogène : hiw *ne veŕak*, löyöp *nvayañ*, mwotlap *nowopyak*, vurès *wöviriak*, lakon *väräk*, maewo *varaĝe*, raga *vaĝe*, etc., proviennent tous du même radical **vaRage* qui désigne la plante dans laquelle l'instrument est fabriqué.

Les cordophones

Jusqu'à présent, aucun cordophone n'avait été signalé au Vanuatu – à l'exception d'un très rare arc musical à résonateur buccal que l'ethnologue Speiser observa vers 1910 à Ambrym. Alors qu'on le croyait désormais disparu, nos enquêtes nous ont permis de constater que l'instrument était toujours en usage à Ambrym. Mieux encore, nous avons découvert l'existence d'un arc musical semblable quoique de plus grande taille [photo p.50], dans l'île de Hiw tout au nord de l'archipel [©22]. Le musicien, un homme de 86 ans du nom d'Edward Pilis, a conscience d'être le dernier homme de son île à savoir fabriquer et jouer de cet instrument rarissime au Vanuatu.

Cette rareté des cordophones dans la musique coutumière contraste vivement avec leur usage quotidien dans des répertoires musicaux de création récente. En effet, les chœurs d'église d'une part, et les chansons dites *string band* d'autre part, font amplement usage de guitares, ukulélés ou contrebasses (*bush bass*). Pourtant, dans toutes les îles que nous avons visitées, cette forte présence des cordophones dans la musique populaire moderne est demeurée étrangère à la musique coutumière. L'arc musical est ainsi le seul cordophone qui figure dans cet album.

Les aérophones

Les aérophones sont également rares, de nos jours, au Vanuatu. Si l'on s'en tient aux ins-

- 19 -

truments reconnus localement comme tels, il semble que les seuls aérophones connus dans la région aient été des flûtes en bambou, sous diverses formes décrites minutieusement par Ammann (2012). Ces flûtes sont mentionnées essentiellement dans des témoignages des premiers ethnologues du début du xx^e siècle (Speiser 1923). Quelques longues flûtes ont été observées dans l'île de Pentecôte dans les années 1970 (Crowe 1996, Huffmann 1996). Si en ville, dans les magasins pour touristes on trouve toujours des flûtes d'Ambrym – toujours plus ou moins le même modèle de flûte droite ou oblique à encoche en V avec deux trous de jeu – cet instrument a désormais quasiment disparu de la tradition dans tout le nord de l'archipel. On raconte qu'un homme en jouerait encore en secret, dans le centre de Maewo. Malgré cette quasi dispari-



Esta Rotili jouant du sifflet *gove* (Maewo) © MS

tion, nombreux sont ceux qui relatent l'existence ancienne de flûtes en bambou de formes diverses dans différentes îles de l'archipel – non seulement à Tanna ou Ambrym, où elles sont jouées encore aujourd'hui, mais également dans les îles Pentecôte-Ambae-Maewo. Edgar Hinge, l'un des derniers hommes qui sachent encore fabriquer des flûtes à Pentecôte, reconstitue huit types de flûtes différents. À chaque type correspondait, autrefois, un répertoire spécifique : chants d'amour, de prestige, de magie...

Nos enquêtes menées aux îles Torrès ont également fait resurgir le souvenir d'une flûte de Pan, instrument répandu également dans les îles Salomon voisines (Zemp 1994), mais rarement évoqué au nord du Vanuatu (cf. Ammann 2012). Ici encore, cette petite flûte à plusieurs tuyaux de bambou n'existe qu'à l'état de souvenir, le dernier exemplaire attesté remontant à plusieurs décennies. Cependant, l'existence de noms locaux spécifiques pour la flûte de Pan (*tokak* en langue hiw ; *n'o ravtepōr* en langue lo-toga, littér. "bambou ténu") tend à confirmer son existence à une époque ancienne.

Enfin, l'île de Maewo présente un type unique de sifflet, appelé *gove*. Fabriqué en bambou et long d'environ 15 cm, chaque sifflet possède une seule hauteur de son. Ainsi, l'exécution d'une mélodie requiert un ensemble de sifflets, joués par deux groupes de musiciens qui se répondent : le premier groupe siffle et chante alternativement, l'autre groupe leur

- 20 -

répond uniquement en sifflant. Les musiciens sont tantôt des enfants [⊙17], tantôt des femmes [⊙30], pour des raisons qu'on verra. Ce type d'interprétation met en jeu plusieurs techniques musicales simultanées : tout d'abord un hoquet, puisque les deux groupes alternent des événements sonores de courte durée, en formant un son constant ; un ostinato, créé par la répétition d'une même formule mélodico-rythmique ; enfin, l'alternance du souffle dans un instrument et du chant sur une syllabe.

D'autres aérophones existent au Vanuatu, mais ont un statut périphérique, et ne sont pas considérés par les praticiens comme des instruments de musique. Ainsi, la conque marine est connue partout dans l'archipel, mais elle n'accompagne jamais le chant ou la danse : elle n'a qu'une fonction signalétique. Par ailleurs, si le petit rhombe en feuille de cocotier [⊙35], fait également partie des aérophones, il sera considéré comme un simple jeu d'enfant, dépourvu du prestige d'un véritable instrument. À l'inverse, il est possible que de plus grands rhombes existent dans la région, mais si c'est le cas ils font partie des instruments secrets, réservés aux initiés – nous ne pouvons donc rien en dire.

Les membranophones

Les instruments à membrane sont également très rares au Vanuatu. Lors de nos recherches, nous en avons cependant observé deux spécimens.

D'une part, sur l'île de Maewo, un tambour à membrane existe encore, mais sa fabrication n'est connue que de quelques individus. Ce tambour se nomme *tağura*, c'est-à-dire "sagoutier", du nom du bois dans lequel il est fabriqué. Instrument tabou, il est utilisé lors d'une cérémonie exceptionnelle, *Ġwatu ta Baruğū*, à l'issue de laquelle il doit être détruit. Le nord des îles Banks possède également un tambour à membrane fabriqué dans un sagoutier. Après avoir évidé le tronc de sa pulpe, on obtient un fût d'environ 1,40 m de long et 40 cm de diamètre. On en recouvre



Tambour à membrane *natmat-woh* (Motalava) © AF

- 21 -

l'extrémité avec des feuilles de sagoutier tressées, tendues et fixées en plusieurs couches, recouvertes à leur tour d'une natte de pandanus. Planté en terre, le tambour se dresse à environ 1 m du sol pour être joué.

D'usage restreint, ce tambour est joué, en conjonction avec d'autres instruments, exclusivement dans un ensemble musical précis – le genre *titi* [p.63]. Frappé de coups réguliers des poings ou des paumes, ce tambour fournit, avec la planche à percussion, la ligne des basses [⊙24–25; 27; 29]. Dans les trois îles où il est connu, l'instrument se nomme littéralement "les coups de poings des Esprits" (*natmat-woh* en mwotlap, *ntamat-wos* en löyöp, *timiat-wos* en vurès, *'amawos* en vera'a et lemerig), assignant ainsi une origine surnaturelle aux échos sourds de ce tambour.

Le corps des danseurs

Au rang des instruments musicaux, on peut également compter les claquements de mains et de pieds, dont les vibrations, durant les performances, contribuent au paysage sonore. Cette dimension est particulièrement bien représentée dans ce disque, où l'on a privilégié les enregistrements en situation : les cris et les gestes des danseurs y importent autant que la performance musicale elle-même.

Plusieurs enregistrements de danses font ainsi entendre des bruits de pas au fil de la musique. Ceux-ci trouvent toute leur impor-

tance lors des chants a cappella : ainsi, le genre *leng* de Gaua [⊙3], chanté sans instruments, donne toute sa place aux pas rythmés des danseuses [photo p.40]. D'autres fois, les danseurs soulignent leurs pas à l'aide des sonnailles de chevilles, comme dans le *sowahavin* de Pentecôte [⊙4] ou le *neqet* de Motalava [⊙37].

Mais s'il est un genre qui met le mieux en scène le potentiel musical du corps humain, c'est bien le *sawagoro* [⊙5–6, ⊙8]. Qu'il s'appelle *sawagoro* ou *sawako*, ce répertoire propre aux îles Pentecôte-Ambae-Maewo se caractérise par l'absence de tout instrument musical autre que la voix, les mains et les pieds des danseurs. Tandis que les pieds frappent le sol sur les temps forts, les mains claquent à contretemps, et le tout forme un instrument collectif relativement riche.

Quelques jeux sonores

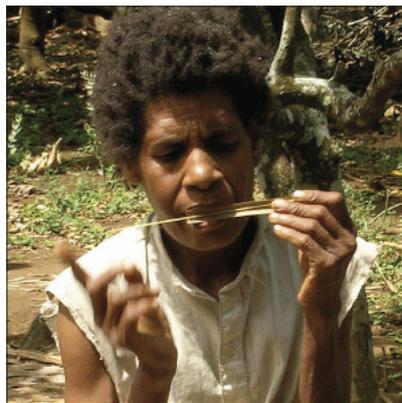
L'environnement du Vanuatu n'est toujours apprivoisé qu'à demi, et se prête aux explorations. Au cours d'une chasse en forêt, d'une expédition aux jardins de brousse, ou d'une partie de pêche, se font entendre les mille sons du monde – échos des vagues, chants des perruches, bruissement des feuillages... Ces sensations sonores sont d'ailleurs volontiers évoquées, nous le verrons, dans la poésie chantée. C'est donc tout naturellement qu'enfants et adultes trouveront autour d'eux prétexte à des jeux sonores.

- 22 -

Les femmes de la côte ouest de Gaua, au village de Jölap, s'adonnent ainsi à des jeux d'eau [⊙2]. Un groupe de cinq ou six femmes est disposé en ligne ou en cercle, dans la mer ou l'embouchure d'une rivière, avec de l'eau jusqu'à la taille [photo p.39]. Au signal de la meneuse, elles giflent la surface de l'eau simultanément ou en décalage – d'un rythme tantôt vif et léger, tantôt lourd et plus lent.

D'autres jeux sonores sont présents dans l'album, la plupart faits de feuilles ou de végétaux. Parfois, on frappe simplement une feuille séchée contre la main [⊙20]. À Merelava, un arbuste côtier fournit aux promeneurs une feuille que l'on fend et fait vibrer sur les lèvres, tel un mirliton [⊙10]. À Motalava, les enfants aiment à fabriquer des appeaux ou sifflets à l'aide d'une jeune feuille de cocotier. À Gaua, la même feuille munie de sa tige se transformera en guimbarde [⊙1] ; on en fait vibrer la tige contre la cavité buccale utilisée comme résonateur [photo], suivant le même principe que l'arc musical [⊙22]. D'autres fois encore, la feuille se fait rhombe, que l'on fait tourner en l'air [⊙35].

Malgré leur beauté parfois envoûtante, ces instruments reçoivent une place secondaire dans la perception des interprètes eux-mêmes. Tout comme les jeux d'eau, ces objets ne sont utilisés que pour se divertir : ce sont de simples jeux sonores, dépourvus du prestige dévolu aux "véritables" instruments.



Susi Rosur jouant de la guimbarde (Jölap, Gaua) © MS

Fonction signalétique

Outre leur valeur musicale, certains instruments revêtent parfois une fonction symbolique ou signalétique. Ainsi, les sifflets *gove* de Maewo font office de signal, en période d'initiation des hommes. Lorsqu'un groupe de non-initiés – enfants [⊙17] ou femmes [⊙30] – marche dans la forêt, il risque de s'approcher de l'enclos sacré des initiations, dont l'emplacement exact leur est inconnu. Ces non-initiés jouent alors de leurs sifflets afin de signaler leur présence aux hommes dont la vue leur est strictement interdite.

La fonction d'alerte est aussi dévolue à la

conque marine (*Charonia tritonis*). On la fait sonner comme une trompe pour signaler un événement d'importance à la population – par exemple, convoquer tout un village à une festivité ou une prière, ou annoncer le décès d'un grand chef. Autrefois, ce dernier rôle était également rempli par l'usage du grand tambour à fente, dont la puissance sonore était exploitée pour diffuser de telles nouvelles à toute une région. Cette pratique semble encore en usage à Pentecôte, Ambae, Maewo et Malakula (Ammann 2012), et subsiste à l'état de souvenir sur la côte ouest de Gaua. Ainsi, dans le village de Jölap, on rapporte qu'un certain rythme tambouriné signifiait *Too maranaga en mât!* "Le chef est décédé !" Ce procédé rappelle les "langages tambourinés" observés dans certaines sociétés de Centrafrique (Arom & Cloarec-Heiss 1976) ou des îles Salomon (Zemp & Kaufmann 1969).

Fonction mimétique

Le décès d'une personne importante occasionne parfois une toute autre forme de son. Au sud des îles Torrès, ce type d'événement, nommé *tëmrega*, se produit cinq jours après le décès de la personne ; il prend la forme d'un phénomène sonore étrange et impressionnant, que l'on décrit volontiers comme la "voix des Morts". Il s'agit d'un son sacré, que tous les villageois peuvent entendre, mais dont seuls les hommes initiés sont autorisés à connaître les secrets.

L'île de Merelava, au sud des Banks, connaît une semblable cérémonie funèbre, nommée *Newertiang* "Pleurs des Esprits" [⊙41]. Bien que nous ayons été autorisés à enregistrer cet événement sonore, nous avons respecté le tabou qui l'entoure, et n'avons pas exploré la nature des instruments utilisés. Tout au plus savons-nous que le phénomène sonore ainsi produit se décline en plusieurs couches de sons superposés, mettant en jeu soit des aérophones, soit des idiophones frottés (cf. Codrington 1891 : 79). Il en résulte un paysage sonore particulièrement inquiétant, semblant venir tout droit du monde des Morts.

Formes musicales

Rythmes et mélodies

La plupart des instruments que nous avons vus ne se prêtent guère aux variations mélodiques : qu'il s'agisse de percussions, de tambours à membrane, de sonnailles, de sifflets ou de frappements de mains, leur contribution musicale se réduit souvent à une seule hauteur de son. Leur principal apport est le timbre particulier des matériaux employés, ainsi que leur fort potentiel en termes de jeu rythmique.

La famille des danses *sawagoro* se caractérise par l'absence d'instruments proprement dits, et une alternance rythmique originale : des frappements de pieds sur les temps forts, des claquements de mains à contre-temps [⊙5-6, ⊙8].

Les ensembles de percussion sont souvent polyrythmiques. Ainsi, les ensembles de tambours à fente joués à Pentecôte, Ambae et Maewo produisent des ostinatos à plusieurs voix ; dans les îles Banks, cette polyrythmie est réalisée sur un seul tambour [⊙33–34]. L'orchestre *titi* [⊙25] combine également les rythmes distincts de plusieurs instruments : planche à percussion, tambours à fente, tambour à membrane, sonnailles.

En l'absence d'instrument mélodique comme les flûtes à trous, la mélodie n'est généralement apportée que par le chant.

Le chant

Même si certains morceaux peuvent être purement instrumentaux, la plupart implique un chant. Certains genres, comme les berceuses [⊙18, ⊙23], les comptines [⊙19, ⊙21] ou les odes de prestige, sont normalement interprétés a cappella. Mais le plus souvent, la destination ultime d'un chant est de s'intégrer à une performance instrumentale, généralement en association avec des danses. Cela n'empêche pas que ces mêmes chants soient parfois interprétés à voix nue [⊙26, 28], tantôt lors de séances d'apprentissage et de répétition, tantôt lors de moments récréatifs.

Dans certaines situations, un chant donné ne sera interprété que par une seule personne – soit un individu isolé, soit un soliste dans un groupe. D'autres fois, un chant prend une forme chorale, lorsqu'un groupe d'individus – coïncidant parfois avec les

musiciens ou les danseurs – chante le même poème simultanément. La polyphonie étant rare, la principale technique en usage est le chant à l'unisson (homophonie). C'est le cas, en particulier, lors des "odes de prestige" chantées devant une personnalité importante : lors de leur cérémonie d'inauguration, ces chants sont interprétés a cappella par un chœur d'une trentaine d'individus (Wittersheim 2009).

Mais le cas le plus fréquent au nord du Vanuatu est sans doute la forme responsable, impliquant l'alternance d'un chanteur



Tatley Sekson interprète une ode de prestige (Toglag, Motalava) © AF

soliste et d'un chœur. On peut le constater avec le *leng* des femmes de Gaua [⊙3], le *sowahavin* [⊙4, 12] et le *sawagoro* de Pentecôte, les chants *nawha titi* à Motalava [⊙25, 27, 29], etc.

Le style *newēt* pratiqué aux îles Torrès [⊙38–40] met en jeu une technique de chant particulière, sorte de "hoquet" vocal – similaire aux sifflets *gove* de Maewo [⊙17, 30].



Peretin Wokmagène chantant le *newēt* (Lo, Torres) © AF

Lors d'un chant *newēt*, deux groupes chantent et se répondent en alternance : "O ho, Ohé o – O ho, Ohé o"... En parallèle, et d'une voix beaucoup plus basse, un soliste entonne un chant secret, à peine audible. C'est ainsi que le chant mélodieux du soliste *newēt* se trouve recouvert par les cris haults des musiciens [⊙40] – ébauche d'une forme polyphonique, rare dans cette région. Enfin, un cas particulier est celui des danses *utmag* de Merelava [⊙36] et *neqet* de Motalava [⊙37]. Parce que la connaissance de ces danses masquées est réservée aux seuls hommes des sociétés secrètes, il est exclu que les non-initiés puissent entendre les paroles des chants. Ces derniers existent pourtant bel et bien, mais du fait de leur caractère tabou, ils ne sont pas interprétés à haute voix. Ils sont chantés mentalement par les danseurs, comme un aide-mémoire intérieur destiné à régler leur chorégraphie silencieuse.

Échelles et mélodie

Comme beaucoup de musiques dans le monde, les mélodies du Vanuatu n'ont pas de hauteur absolue. Ce que le musicologue observe est avant tout la relation entre les différents sons, en particulier les intervalles. Or, l'analyse de nos enregistrements révèle que les mélodies présentent une grande diversité, malgré un faible nombre de notes et d'intervalles. Cette diversité s'explique avant tout par le grand nombre des échelles utilisées.

L'ensemble des musiques que nous avons analysées sont fondées sur un système pentatonique anhémitonique, souvent défini comme composé d'échelles de cinq notes sans demi-ton [⊙5–6, ⊙7, ⊙13, ⊙21]. Cependant, en réalité l'étendue d'une échelle pentatonique peut se révéler beaucoup plus importante – à travers la juxtaposition des échelles, le rajout de notes de passages... – ou au contraire, moins étendue par omission de certain degrés. L'échelle peut également inclure des demi-tons par ajout d'ornements ou substitution des degrés. Le système scalaire du Vanuatu comporte une incroyable richesse des échelles, allant des chaînes de tierces [⊙8, ⊙19] jusqu'aux échelles hémitoniques dans lesquelles l'intervalle de demi-ton fait partie de la structure mélodique [⊙10–11, ⊙25].

En ce qui concerne les intervalles, ils demeurent la plupart du temps conjoints à l'intérieur d'une échelle donnée : ainsi, dans une échelle de type *do, ré, mi, sol, la*, l'intervalle *mi-sol* est un intervalle conjoint, car le *fa* n'existe pas dans l'échelle utilisée. La diversité des possibilités explique le grand nombre de combinaisons et de mélodies observées.

Les genres musicaux

Les îles du Vanuatu ont toujours entretenu entre elles, de proche en proche, des relations économiques, culturelles et matrimoniales. Elles constituent ainsi des réseaux sociaux entrelacés où se sont échangés, au fil

des générations, nombre de formes linguistiques, mythologiques, musicales, que l'on retrouve d'une île à l'autre. En ce qui concerne la musique, on observe par exemple la récurrence de certains chants particuliers, certaines mélodies, qui se transmettent de village en village et d'île en île, avec toujours assez de nuances dans le détail pour acquérir un ancrage local. Ce ne sont pas seulement des pièces individuelles que l'on partage, mais parfois des genres musicaux, dans toute leur complexité formelle.

Ces genres combinent un ensemble déterminé d'instruments avec un répertoire précis de rythmes et de mélodies. Les genres musicaux sont distincts des genres poétiques, lesquels sont déterminés par la forme du texte lui-même. Cependant des liens existent : ainsi, sur la côte ouest de Gaua, un poème du genre *sārsērbō* sera normalement associé au genre musical *leng*. Tel ou tel genre musical sera associé à certains pas de danses, et à certaines catégories d'interprètes (hommes, femmes, jeunes initiés...). Par exemple, le *leng* est une danse de femmes, jouée notamment lors des mariages, qui met en œuvre une soliste, une crieuse et des danseuses [⊙3].

Chaque communauté possède une bonne quinzaine de genres musicaux variés. À Motalava, par exemple, on trouve les genres *noyongyep* [⊙14–15], *namapto* [⊙16], *nalangvën*, *nawha titi* [⊙24–29], *turbal* [⊙33–34], *namag*, *nēmē*, *neqet* [⊙37]... La

– 27 –

plupart de ces genres se retrouvent, sous des formes et des noms légèrement différents, dans les autres îles du groupe Banks ; plus on s'éloigne de cette région, vers le nord ou au sud, plus les répertoires seront différents.

Cet album met l'accent sur la diversité des formes musicales, du point de vue à la fois géographique et esthétique. On découvrira ainsi le *newēt* des îles Torrès ; les genres *leng*, *nombo*, *newertiang*, *mag*, *qat*, *noyongyep*, *namapto*, *turbal*, ainsi que les chants *titi* aux îles Banks ; et plus au sud, les genres *sawagoro*, *sawahavin*, *ka*, *baraté*, *gove*, *bilbilan*, et *mantani* dans la province Penama. Ces genres musicaux seront présentés en détail dans la description des pièces, à la fin de ce livret.

On ne cite ici que les genres proprement dits, qui sont dotés d'un nom précis et de règles spécifiques. Mais cet album inclut également d'autres activités musicales dotées localement d'un prestige secondaire, car dépourvues de nom et de statut particulier : c'est le cas notamment des jeux sonores (jeux d'eau, guimbarde, mirliton, rhombe, arc musical), ou des berceuses et comptines enfantines... Quel que soit le plaisir qu'on y trouve, ces pratiques sont perçues par leurs interprètes comme purement ludiques, extérieures au système des genres musicaux proprement dits.

L'art de la poésie chantée

Les chants ne sont pas que musique : ce sont également des poèmes. Et de fait, au

Vanuatu, il n'est de poème que chanté. Le linguiste de notre projet a ainsi pu découvrir un domaine qui n'avait jamais été exploré jusqu'à présent : la poésie orale du Vanuatu.

La langue des chants

Les chants coutumiers présentent tous une caractéristique linguistique importante : ils sont composés dans une langue poétique spécifique, distincte de la langue parlée. Ce "dialecte des chants", différent d'un endroit à l'autre, ne correspond à aucune langue réellement parlée ; il s'agit plutôt d'un registre littéraire, réservé à la poésie savante. Dans certaines îles, comme à Gaua ou aux Torrès, les chants ne diffèrent de la langue parlée que de manière limitée, par l'emploi d'un vocabulaire littéraire, ou par quelques licences poétiques – juste assez pour faire entendre un "accent" poétique, mais pas suffisamment pour faire obstacle à la compréhension. Dans d'autres îles, en revanche, la différence est si radicale que le sens de couplets entiers, voire du chant dans son ensemble, en devient méconnaissable pour le profane. C'est le cas à Motalava, où la distance est suffisamment marquée pour qu'il soit possible d'y voir véritablement une langue à part. Qu'il s'agisse de chants à danser, de complaintes anciennes, de vers chantés au milieu d'un conte, voire de comptines pour enfants, le sens de ces chants ne se dévoile qu'à moitié au commun des mortels, et demeure enveloppé de mystère. Seuls quelques

– 28 –

hommes ou femmes, parmi les plus âgés et les plus cultivés, seront capables de déchiffrer un poème en entier. Quant à la connaissance suprême, celle qui permet de composer un chant dans cette langue poétique, elle est réservée aux très rares poètes de l'île. Eux seuls ont reçu de leurs aînés ce long enseignement, celui qui fait connaître à l'apprenti poète les secrets de la langue poétique et de l'art de la composition.

Bien connaître la langue des chants requiert à la fois une érudition linguistique et une vaste culture littéraire, à même d'offrir au poète les tournures et métaphores les plus appropriées à son sujet. L'artiste qui compose le texte poétique est toujours aussi celui qui en choisit la mélodie, et un bon poète se doit de connaître la grande variété des genres de chants propres à son répertoire.

Ce talent est conçu comme un don des Esprits, véritable pouvoir magique (*mana*) susceptible d'offrir l'inspiration et la réussite artistique. Il s'agit d'un savoir complexe, transmis de génération en génération par le maître poète au disciple qu'il aura choisi. Cette transmission s'effectue au cours d'entretiens, largement secrets d'ailleurs, unissant l'enseignement proprement dit à des rituels magiques. Les sociétés secrètes, réservées aux seuls hommes initiés, sont parfois le lieu d'une telle transmission. D'un poète nouveau, on dira qu'il "s'est oint le corps avec le talent poétique", et qu'il est désormais "clairvoyant dans la langue des chants".

Un voyage dans le temps et l'espace

Les noms que reçoit cette langue des chants évoquent ses liens avec l'univers du mythe. On l'appelle "la langue d'autrefois", ou parfois plus explicitement même, "la langue des Esprits" ou "la langue de Qet" – du nom du demiurge qui créa le monde, au temps du mythe. Ainsi, la langue si particulière de la poésie chantée est perçue comme l'émanation lointaine des Ancêtres fondateurs, des dieux primordiaux, des Esprits. Ce lien spirituel avec le monde des Ancêtres se fait sentir non seulement dans les thèmes évoqués dans les chants, mais aussi dans la forme même des mots. En effet, la langue poétique développe un goût particulier pour l'antique. On aime les tournures anciennes, les archaïsmes grammaticaux, le vocabulaire d'autrefois ou même les sons que la langue moderne a perdus, et qui ne subsistent que dans les chants. On aime aussi à y mêler les mots des langues voisines, créant ainsi des chants où s'entremêlent les paroles diverses de tout un archipel. Ainsi Homère, dans ses épopées, mêlait-il les sonorités de plusieurs dialectes des îles grecques.

En combinant sonorités anciennes et emprunts aux idiomes voisins, les langues poétiques du nord Vanuatu révèlent les deux facettes principales de leur esthétique : goût pour l'archaïsme et goût pour l'exotisme. Ce double voyage dans le temps et l'espace crée une rupture radicale entre la langue poétique et la prose du quotidien – rupture propice à la rêverie et à l'expérience esthétique.

– 29 –

Parfois opaques aux chanteurs eux-mêmes, les textes poétiques ne se dévoilent qu'à l'issue d'un patient travail d'exégèse. Outre la rareté des mots, les vers sont également rendus ardu du fait de métaphores et autres tropes souvent énigmatiques, que le commun des mortels aura parfois du mal à interpréter. Et cependant, pour peu qu'on lève le voile sur le sens caché des poèmes, c'est tout un univers nouveau qui s'ouvre alors.

Un univers de poésie

Autant par son phrasé que par ses métaphores, par son vocabulaire que par ses thèmes, la poésie chantée possède son esthétique propre, distincte à la fois de celle des récits en prose (contes, mythes) et de celle des chansons modernes, lesquelles sont associées à des thèmes, des langues et des instruments d'aujourd'hui. Malgré la variété stylistique et thématique des divers genres de chants, il est possible de percevoir une forme d'unité esthétique qui traverserait l'ensemble des styles, et leur donnerait cette coloration générale qui les caractérise. Qu'il s'agisse d'une comptine pour enfants, d'un ancien chant de guerre, d'une ode de prestige adressée à un grand chef, ou encore d'une complainte amoureuse devenue chant de danse, tous ces genres littéraires semblent avoir en commun, en filigrane, un même rapport au temps et à l'espace, une même perception du monde. Si cette esthétique du chant devait être esquissée en quelques mots, on pourrait y

voir au moins trois ingrédients essentiels : la nostalgie pour le monde d'autrefois et pour la noblesse des Anciens ; la fascination pour les forces naturelles et les sensations qu'elles procurent ; la sensibilité aux émotions du cœur.

La nostalgie d'un monde perdu

La poésie chantée s'efforce constamment de transfigurer la réalité prosaïque d'ici-bas – celle que nous avons sous les yeux – en un univers onirique et légendaire, habillé d'une voile de mystère, où l'imaginaire se plaît à vagabonder. Ainsi, dans les chants, les personnages "volent" (*sal*) plutôt que de marcher, et ne sont parfois évoqués que comme des "voix" qui "retentissent".

Bien souvent, cette transfiguration du réel par la poésie fait appel à des référents venus du passé. Les personnages que l'on croise dans l'univers des chants ne ressemblent pas aux hommes réels du monde d'aujourd'hui. Ils en représentent plutôt une image idéalisée, créatures oniriques évoluant dans un monde ancien, utopique, légendaire. Ils semblent nus, ou simplement vêtus de feuilles. Ils ne consomment que les biens connus aux temps anciens – igname, taro, kava. Vivant de leurs plantations, de la chasse et de la pêche, ils évoluent dans une île édenique, où la seule structure sociale est celle des chefferies de jadis, et les seules divinités connues sont les héros mythologiques ou les Esprits des Ancêtres.

– 30 –

Nombre de chants mettent en scène des chefs d'autrefois, dotés de pouvoirs magiques et de feuilles sacrées, les biceps ornés de prestigieux bracelets en canines de cochons. Ce monde de la "coutume" antique est d'ailleurs cohérent avec les aspects archaïsants de la langue poétique elle-même, qu'il s'agisse de ses sonorités ou de son choix de termes littéraires. Ainsi, les mots "homme" et "femme", trop prosaïques, sont remplacés dans les chants par des termes rares et anciens, référant originellement aux hommes de haut rang et à leurs épouses – comme si les hommes étaient tous des "sires" (*wegut*) et les femmes des "dames" (*mōter*). De même, les maisons deviennent des "palais" (*gamel*), et la richesse se célèbre en cochons, en cordons de coquillages ou en nattes.

Le chant suivant, dédié par le poète au dignitaire qui le lui a commandé, n'omet aucun détail de l'apparat du Grand Homme dans la société ancienne : bracelets d'ivoire en canines de cochon recourbées, symboles de grand prestige et de richesse, si nombreux qu'ils cliquettent sur ses biceps ; piédestal en pierres ; monnaie de coquillages :

*Debout, tu m'écoutes
le cliquetis du pouvoir retentit
le long de ton bras
oui tu fais cliqueter tes bracelets d'ivoire
oui tu fais résonner les pierres de ton piédestal
ta voix est venue jusqu'à moi*

*la foule est unie pour te voir
ces mots te conduiront à la monnaie sacrée*

[Ode de prestige, Motalava]

Ici, la poésie chantée joue le rôle de monument – que les poètes de Motalava désignent comme *namawlōn* "mémorial". À travers ce chant, le commanditaire du poème se trouve commémoré pour la postérité, tel un prince florentin sublimé par un héroïque portrait.

La fascination pour la nature

Maints poèmes chantent les éléments naturels, avec une attention redoublée lorsque ceux-ci sont déchaînés : déluges, raz-de-marée, cyclones, volcans en éruption, offrent par excellence des thèmes pour le chant. Certaines de ces évocations littéraires font parfois référence à des événements historiques réels, dont le poète fut lui-même témoin : ainsi, le poème *Le cyclone*, entendu à Gaua en 2003, aurait été composé après le typhon Wendy qui frappa la région en 1972 ; on peut en lire le poème dans l'analyse de la pièce ③. Autre exemple, le chant *Tremble la terre*, recueilli à Hiw en 2007, relate un séisme mémorable qui eut lieu en 1997 :

*C'était la nuit noire dans l'île
Étendu j'étais sur mon lit
Au loin je sens soudain la terre qui vrombit
Grondements sourds partout sur l'île
grondements sourds autour de l'île (...)*

[*Tremble la Terre*, newēt, Hiw]

– 31 –

Dans cette société de tradition orale, la poésie chantée joue encore ici son rôle de "mémorial". Car seul ce chant permettra de transmettre, d'une génération à l'autre, le souvenir d'événements si mémorables. D'autres fois, le chant célèbre les éléments pour eux-mêmes, telle une ode intemporelle aux pouvoirs de la nature.

*Étendu, j'écoute, attentif
à l'affût des moindres échos
j'écoute le fracas des flots
sur les rivages de l'îlot
Ils se brisent sur le récif
puis ils refluent vers l'océan
Quand s'élanche la mer
à l'assaut des rochers
son écho retentit
sur toute la contrée*

[*Le Fracas des Brisants*, Motalava]

Cette célébration de la nature est typique du genre poétique *titi* [cf. p.51]. Ces poèmes courts, constitués de quelques vers à peine, évoquent de manière efficace et concise la force et la beauté des éléments. Ainsi, le bref chant intitulé *Cascade* :

*Cascade et vapeurs de feu
o é a è o è — o é o a é a è
Trombes d'eau jaillissant du volcan
O é o é — a é o è o é — ooo*

[*Cascade*, *nawha titi*, Motalava]



La grande cascade de Gaua © AF

On peut lire ainsi les paroles des poèmes *Pluie* [②5], ou *Volcan* [②9]. Au passage, on notera la présence, dans plusieurs de ces poèmes, d'un même composé verbal *sol duñ*, littéralement "s'écouler retentir" dans la langue poétique. Sans équivalent dans la langue parlée, cette expression constitue un cliché poétique dans la langue des chants de Motalava : elle saisit le contraste entre la normalité d'un liquide qui coule (*sol* "s'écouler"), et la surprise suscitée par un soudain bruit de choc (*duñ* "retentir"). Dans le poème *Le Fracas des Brisants* cité plus haut, *sol duñ* traduit la force des vagues qui viennent se

– 32 –

briser bruyamment sur le récif. Dans *Volcan* [©29], le même terme évoque la lave qui "coule" et qui "claque" en refroidissant soudain au contact de la mer. Ailleurs encore, le composé rendra la force de la pluie battante [©25], ou la puissance d'un torrent. Il ne s'agit là que d'un exemple, parmi d'autres, de la manière dont la tradition littéraire du nord du Vanuatu réactive certains motifs poétiques d'un chant à l'autre, à travers un composé verbal qui n'existe que dans les chants.

La nature est évoquée non seulement dans ses manifestations les plus dramatiques – séisme, éruptions, torrents – mais aussi dans ses charmes les plus subtils. Le poème *Fleur de Liane* [©27] célèbre le parfum d'une fleur. Nombre de chants sont consacrés à des oiseaux – hirondelle, héron, albatros ; ainsi *Le Rôle à Bandes* [©16] ; *Les Échassiers* [©18] ; *Le Mégapode* [©28].

Des sensations aux sentiments

Les charmes et pouvoirs de la nature sont moins évoqués pour eux-mêmes, que pour les sensations – visuelles, tactiles, olfactives, sonores – qu'ils procurent au sujet. Les chants abondent en évocations sensorielles : le reflet du soleil dans une goutte d'eau, un parfum enivrant, un tremblement, une pierre lourde, des claquements, échos, grondements sourds, ou bruissements dans le feuillage. Souvent, ces sensations physiques se muent en sentiments : le plus souvent à la

première personne, la poésie devient alors lyrique, centrée autour de la figure du poète lui-même. L'évocation d'un paysage s'entrelacera étroitement aux mouvements de l'âme, sa joie ou sa mélancolie.

Le cyclône [©3] mêle ainsi étroitement la description de l'ouragan lui-même avec l'expression des sentiments de l'âme – la consternation générale devant les dégâts du cyclône (cf. texte du chant à la plage ©3).

Aux îles Torrès, on garde la mémoire de violents conflits ancestraux qui opposaient les villages rivaux, et du lourd tribut qu'ils imposaient aux familles. Un chant *newēt* rappelle l'époque, vers la fin du XI^e siècle, où le village de Liqal lança l'assaut sur le territoire de Litew. Comparant la guerre à la force d'un séisme, le poème résonne également comme un thrène pour les morts :

*Comme si la terre avait tremblé
nous voici tout bouleversés
ils nous ont défiés
nous nous sommes dressés
(...) Ô jeunes gens
braves coqs trépassés
défunts à travers la contrée
défunts au pied du mont Ghüto
défunts sur le plateau Litogh
défunts jusqu'au mont Lémoro
défunts, disparus à jamais !
(...) On n'entend qu'un écho
c'est celui des sanglots
O wé a é*

- 33 -

La flèche empoisonnée

s'en retourne toujours avec les Trépassés

[Thrène aux guerriers défunts, newēt, Toga, Torres]

Dans un style plus intime, un poème de Gaua déplore le décès d'une mère aimée. L'océan symbolise la mort, qui sépare les êtres chers :

*Et je contemple l'océan
ces flots qui viennent au lagon
Ô mère ces flots nous séparent
ton souvenir ne survivra
que dans ce chant*

[Complainte pour une mère défunte, leng, Gaua]

Certains poèmes sentimentaux sont perçus comme autobiographiques – même lorsque l'identité de leur auteur originel est aujourd'hui tombée dans l'oubli. C'est le cas, par exemple, de cette complainte d'un amour malheureux :

*J'ai l'impression d'être de trop
je me sens seul, je suis de trop
Je suis pourtant venu te voir !
(...) Et toi ma belle, tu m'as menti
des présents que tu m'offrirais
(...) Mais avec ces mots, je te jette un sort
qui te saisira le cœur
aussi longtemps que tu refuseras
de passer la nuit avec moi*

[Rendez-vous manqué, Motalava]

Tantôt fier, tantôt nostalgique, admiratif ou triste, ou fasciné par une puissance qui le dépasse, l'auteur premier d'un chant survit au travers des émotions qui s'y expriment. Et lorsque son nom a été oublié au gré des générations, il se trouve réincarné, pour ainsi dire, dans les voix qui l'interprètent aujourd'hui.

Les trois dimensions constitutives du chant dessinent, au bout du compte, un seul et même sillon. Sous ses diverses formes, la poésie s'évertue à célébrer, inlassablement, la beauté mystérieuse d'un monde éternel, intemporel, soustrait aux aléas et aux trivialités d'un présent incertain. Quelques syllabes entonnées dans la langue des chants, et voici soudain l'esprit transporté dans un âge d'or mythique, où la noblesse et l'élégance des Anciens n'ont d'égal que la beauté des éléments et la force des sentiments. Dans ce monde idéal, on se plaît à errer, les yeux fermés, attentif à ses sensations et aux mille mouvements du cœur. Cette esthétique-là est toute romantique.

Un parcours musical

Les pièces musicales présentées dans ce disque tentent de restituer les diverses atmosphères qui accompagnent les individus tout au long de leur vie. Loin d'être laissé au hasard, l'ordre dans lequel ces pièces se présentent dessine un parcours esthétique et musical qui mime le passage entre les différents lieux de vie.

- 34 -



Danse des femmes *rurumbē* (Hiv, Torres) © AF

Les deux premières pièces esquissent un paysage. On traverse la forêt au son d'une guimbarde solitaire, auquel répondent les lointains hullements d'un hibou [⊙1]. Une fois sur la côte, à l'embouchure de la rivière, les femmes de *Jōlap* claquent l'eau de leurs mains [⊙2].

Danses pour une grande fête

Une fois remontées au village, elles entonnent le *chant du Cyclône*, en frappant le sol de leurs pas. Voilà qui ouvre la séquence des réjouissances villageoises – ces moments collectifs aux accents joyeux qui marquent les

grands jours de fête pour la communauté. Qu'il s'agisse de mariages [⊙5, ⊙7–9, ⊙14–16], de cérémonies pour lever le deuil [⊙6] ou encore d'autres festivités, ces moments de chants et de danses sont l'occasion pour le village de se retrouver ensemble sur la grand-place, et de célébrer les moments heureux. Ce n'est pas un hasard si, dans les langues des îles Banks, le terme *lak-lak* "danser" est de la même racine que le mot *malaklak* "se réjouir, être heureux". Conformément à une division sexuelle du travail relativement marquée au Vanuatu,

ces chants et danses de village sont souvent interprétés par des groupes de même sexe : soit des femmes [⊙3–4, ⊙7, ⊙9, ⊙11–12], soit des hommes [⊙5–6, ⊙8, ⊙13–16]. Ceci dit, le public est toujours mixte, et il est même fréquent que femmes et enfants se joignent à certaines danses en formant un second cercle autour des musiciens et danseurs masculins : c'est le cas, en particulier, des genres *noyongyep* et *namapto* de Motalava, ou du *sawagoro* de Pentecôte, Ambae ou Maewo.

Promenade en brousse

Au lendemain de la fête, le disque se poursuit par une séquence plus calme [⊙17–23] : un de ces moments de marche en forêt, alors que les enfants accompagnent leur mère au jardin. On entend d'abord les sifflets *gove* de Maewo [⊙17] : ces petits appeaux de bambou à une seule note sont joués par un ensemble de femmes ou de jeunes garçons non initiés, lorsqu'ils se promènent en forêt, afin de signaler leur présence aux hommes initiés dont la vue leur est strictement interdite.

La mère doit cultiver la terre : elle tente d'endormir son plus jeune enfant en lui chantant une berceuse [⊙18, ⊙23] – tandis que, non loin de là, les autres enfants s'adonnent à des jeux en chantant des comptines [⊙19, ⊙21], ou en jouant avec une feuille [⊙20]. Resté au village, un vieil homme se prélassait sur le pas de sa porte, en jouant de son arc musical [⊙22].

Les chants titi : des poèmes à danser

Les pièces suivantes sont l'occasion de retourner sur la place du village, et écouter l'orchestre *nawha titi* de Motalava interpréter des chants *titi*. D'une certaine manière, on reste dans l'esprit de la promenade : en effet, les chants qui accompagnent ce genre musical sont presque toujours de courts poèmes évoquant les forces de la nature et la beauté du monde – qu'il s'agisse d'une ode à la pluie [⊙25], à la forêt [⊙27], ou à la puissance des volcans [⊙29]. L'île de Vanua Lava, qui revendique la paternité de ce genre musical, est représentée par deux *titi* chantés a cappella [⊙26, ⊙28].

Hommage aux Grands Hommes

Au monde profane des villageois, ouvert aux hommes et femmes de tous les âges, s'oppose désormais celui des chefs et hommes d'importance – ceux qu'on appelle les "Grands Hommes", investis d'un prestige et d'un statut à part. La frontière entre les deux mondes est ici symbolisée par les sifflets de Maewo, cette fois joués par les femmes [⊙30] : c'est la dernière fois qu'on les entendra dans le disque, alors qu'elles cèdent la place au monde auguste et quasi sacré des hommes initiés.

C'est alors que commencent les cérémonies de prise de grade, ces journées solennelles où quelques hommes, ayant fait montre de richesses en sacrifiant force cochons, sont publiquement investis d'un rang supérieur

parmi les dix ou douze que compte la hiérarchie politique traditionnelle. Ce système de rangs, parfois connu sous le nom de *suqe*, est encore très vivace au centre-nord Vanuatu. Ainsi, il mobilise beaucoup les énergies dans l'île de Pentecôte – sous le nom de *bolololi* pour la région nord de l'île [⊙32], *leleutan* pour le centre, *warsangul* dans le sud [⊙31]. En revanche, dans les îles Banks, cette tradition a périclité au cours du xx^e siècle, et les anciennes cérémonies de danses survivent surtout dans les mémoires et dans les contes. Cependant, à Motalava on a gardé de l'ancienne époque le tambour à fente *nokoy*, que l'on ressort pour les grandes occasions impliquant des personnalités importantes – comme ici [⊙33–34] pour célébrer les noces du fils de l'évêque anglican.

Le grondement sourd des Ancêtres

La figure des Grands Hommes et des initiés nous conduit tout naturellement vers l'univers mystérieux des esprits des ancêtres. Mî-hommes mi-démons, les esprits sont présents dans tous les aspects de la société ancienne (François 2013).

Les ancêtres et les morts vivent autour de nous, et nous guident dans nos vies de simples mortels. Seuls les initiés ont accès à leur monde, à leurs secrets, à leur langage. Certains hommes aux pouvoirs surnaturels – guérisseurs, devins, chamanes – peuvent même les voir dans leur monde (le *Panoi*) et interagir avec eux. Ces sorciers reviennent alors dans le monde des vivants (le *Marama*) pour exhiber les mystérieuses beautés qu'ils auront découvertes.



Stèles des esprits *dule* dans la forêt (Toga, Torres) © AF

Annoncée par le bourdonnement d'un rhombe [⊙35], la partie finale de l'album permet de découvrir les voix étranges venues de l'au-delà. Parfois, les morts eux-mêmes, dans leurs plus beaux atours, entrent sur la place de danse, où résonnent leurs cris et leurs sourds grondements d'outre-tombe. Les deux principales danses masquées des îles Banks sont représentées : le *mag* (dans sa version de Merelava dite *utmag* [⊙36]) et le *qat* (dans sa version de Motalava dite *neqet*

[⊙37]). On y entend les piétinements, les sursauts, les cris aigus des ancêtres venus parader sur la place. Puis ce sont les chants du *newêt* des îles Torrès qui nous font entendre les voix rauques et puissantes des hommes initiés, assez intenses pour couvrir la mélodie d'un chant secret [⊙38–40].

Enfin, ce voyage esthétique et musical s'achève sur une pièce bien étrange – le lamento criard et inquiétant des morts revenus un temps parmi les hommes [⊙41].

LES PIÈCES

⊙1. Guimbarde

📍 MS – 7.9.2005 – Qtevut (Gaua)

† Susi Rosur

♫ guimbarde

La guimbarde est un instrument purement ludique, fabriqué à partir d'une feuille de cocotier et de sa tige. Une foliole est détachée de la palme et ajustée de manière à mesurer une dizaine de centimètres. On la pose contre la bouche, le dessous de la feuille tourné vers l'extérieur, tout en posant dessus une fine tige d'une feuille de cocotier, un peu plus longue que la foliole. Cette tige est pincée avec un doigt [photo p.23] et la bouche sert de caisse de résonance. L'instrument n'a pas de nom spécifique en langue locale, on dit simplement qu'on joue avec une feuille. Le terme *susap*, parfois entendu, est un emprunt récent au nom anglais de la guimbarde, *jew's harp*.

L'interprète Susi Rosur joue ici une berceuse en version instrumentale. Tout en jouant, elle modifie la forme de sa bouche en suivant les paroles de la berceuse qu'elle prononce dans sa tête.

⊙2. Jeux d'eau

📍 AF – 17.8.2003 – Qtevut (Gaua)

† Matauli Rowon, Flore Rowan, Wini Rovalès, Sera

Frenda, Seli Rovalès, Melin Rotal

♫ mains, eau

Il s'agit d'un jeu rythmique que les femmes effectuent dans l'eau – mer ou rivière – debout jusqu'à la taille. Aucun objet n'est utilisé : tous les sons résultent uniquement des diverses manières dont les mains et les bras nus viennent frapper l'eau. Chaque phrase rythmique est une combinaison de différentes frappes, qui ont un nom bien précis en langue lakon de la côte ouest. Ainsi la



Jeux d'eau dans la rivière (Qtevtu, Gaua) © AF

main peut venir "caresser" (*hārāv*) la surface de l'eau, la "gifler" (*wes*), ou encore la "cliquer d'un coup sec" (*vuh tēqēl*). On peut produire un son léger en enfonçant dans l'eau juste deux doigts (*gisgis*), ou au contraire un son sourd en y plongeant soudain ses deux poings (*wej*). Le cri (*puow*) poussé par la meneuse donne le signal qu'on arrive à la fin

d'une séquence. Une séquence peut être jouée deux fois : la première ensemble, la seconde en deux groupes décalés – tel un canon – donnant lieu à une polyrythmie à deux voix : c'est le cas ici pour les séquences 2 et 3.

Désignés sous le nom de *wespang* sur la côte ouest de Gaua, les jeux d'eau n'ont rien de

– 39 –

cérémoniel, et n'ont pas le prestige des musiques coutumières. Selon Matauli Rowon, cette activité n'est qu'un divertissement qu'elle aurait elle-même (ré)inventé un jour de 1983, alors qu'elle lavait le linge dans la rivière. Elle s'inspirait d'une pratique similaire (*ētētung* en langue mwerlap) qu'elle avait observée lors de son enfance dans son île natale de Merelava.

Malgré leur caractère profane aux yeux de la communauté, ces jeux d'eau du sud des îles Banks suscitent un certain engouement auprès du public étranger. Depuis quelques années, un groupe de femmes de Gaua et Merelava ont été invitées à se produire non seulement à la capitale Port-Vila, mais également dans des festivals internationaux (Australie, Malaisie, Espagne). Plus ils sont populaires, plus ces jeux d'eau gagnent en sophistication formelle. Le style se développe, et de nouvelles pièces musicales se créent chaque année. S'il s'agit d'une "tradition" comme on le dit parfois, dans la plupart des îles c'est une tradition qui (re)naît et se cristallise sous nos yeux.

DANSES POUR UNE GRANDE FÊTE

©3. Leng : "Le Cyclône"

📍 AF – 15.8.2003 – Jōlap (Gaua)

† Susi Rosur + femmes de Jōlap

♫ chant, cri, sifflements, pieds

Dans toutes les îles Banks, la danse *leng* est associée aux femmes. Dans la variante *nalangvën* de Motalava, les danses sont exé-

cutées par les femmes, tandis que les chants et instruments restent du ressort des hommes. À Gaua en revanche, l'événement *leng* est entièrement féminin, pour le chant comme pour la danse.

La performance enregistrée ici ne met en jeu aucun instrument. Un long couplet, entonné (*āhāh*) à cappella par une chanteuse soliste, est "soutenu" (*tam*) par le chœur des danseuses, puis s'achève sur un long cri aigu (*puow*) lancé par la crieuse. À ce signal (1'08"), les danseuses entament le pas dit *rās*, typique de la danse *leng* : semblant courir sur place, chaque danseuse projette ses pieds en arrière, combinant le choc sourd de ses pas sur le sable avec d'énergiques sifflements (*wasul*) [photo ci-dessous]. La danse frénétique s'achève en un vaste cri de joie "I yo yo yo!", avant la dispersion finale.

Le chant est un poème du genre *sārsērbō* composé par Jonathan Wevalēs, le père de la soliste Susi Rosur. Il célèbre la puissance du



© AF

cyclône Wendy, qui frappa l'archipel le 3 février 1972. Chanté en olrat, une langue ancienne aujourd'hui quasi éteinte, le poème mêle des éléments épiques et élégiaques :

*Un ouragan ravage le pays
et nous sentons nos os trembler
et la tristesse
m'envahit pour mes enfants
(...) Il est monté tout droit jusqu'au sommet
du grand volcan
puis il s'échappe vers les terres
tirailant, renversant la contrée
Mais le voici qui dans sa fuite
s'éparpille dans les nuées
au passage il s'accroche
aux squelettes des morts
dans les Enfers de Weresur
puis descend sur le Lac
au pied du mont Volcan
Tout est bouleversé
tout est bouleversé à travers la contrée
(...) Le chagrin nous prend tous en ce monde
Cet ouragan
ce sont des pluies jusqu'à la nuit
et la foudre soudain éclate dans les cieux
L'océan furieux résonne
et se fracasse contre les terres
le sol est pris de tremblements
ses secousses nous surprennent tous
C'est notre pays qui s'écroule
écroulements au loin
qui déjà se rapprochent (...)*

[Le Cyclône, *sársərbō*, Jölap, Gaua]

⊙4. Sowahavin : danse des femmes

MS – 18.6.2000 – Melsisi (Pentecôte)

† femmes de Laiwori

♫ chant, petit tambour à fente en bambou, sonnailles

Le *sowahavin* est une danse des femmes du centre de l'île de Pentecôte (*havin* : "femme"), impliquant de nombreuses danseuses. Cette danse donne lieu à des représentations publiques lors d'événements importants : cérémonie de prise de grade d'un homme, inauguration d'une nouvelle maison des hommes (*nakamal*) ou d'une église, visite d'un homme politique, ordination d'un prêtre, communion des enfants, festivals.

Le chant du *sowahavin* prend toujours la même forme responsoriale, entre une femme soliste et le chœur des autres femmes. Les instruments qui accompagnent cette danse sont deux tambours à fente en bambou que les deux meneuses de la danse tiennent à la main, ainsi que des sonnailles que les danseuses portent aux chevilles. On emploie parfois également de grands bambous pilonnants [⊙12].

Vêtue d'une natte rouge en guise de jupe, chaque danseuse avance en rythme, tenant à la main un long bâton supportant une sculpture taillée pour l'occasion, et représentant bateau, avion, poisson ou autre. Les danseuses forment deux ou plusieurs files qui serpentent, se croisent, se mêlent et se recroisent sur la place de danse. Les cris que l'on

- 41 -

entend sont les encouragements des hommes qui dansent autour des danseuses, levant les bras en signe de contentement.



Vaena, Lesanti, Ruth en tenue de danse (Barunguringi, Maewo) © MS

Le sawagoro

Le *sawagoro* est un genre commun aux îles de Pentecôte, Ambae et Maewo, qui composent la province de Penama. Connue localement sous les noms de *sawagoro*, *sawagoro* ou *sawako*, cette forme musicale a toujours circulé entre ces trois îles, dans le cadre des échanges sociaux (mariage, économie) et culturels (contes, chants, danses) qui les unissent. Ainsi, on retrouve souvent les mêmes pièces *sawagoro* d'une île à l'autre, moyennant parfois quelques changements dans le

texte, l'interprétation ou la mélodie. Les chants sont en constante recreation, et les langues poétiques peuvent se mélanger, les contextes de danses s'adapter, les éléments s'emprunter.

Le *sawagoro* est une danse de réjouissances. Dans les îles d'Ambae et Pentecôte, il est interprété lors des cérémonies du mariage [⊙5, ⊙8], ou de prise de grade. À Maewo, il sert à clore la période du deuil [⊙6]. Par ailleurs, une variante nommée *sawagoro longo* [⊙7] au nord de Pentecôte est interprétée exclusivement par les femmes.

Une séance de *sawagoro* commence généralement à la tombée de la nuit, et continue jusqu'au lever du soleil. Durant toutes ces heures, un même chant ne peut être interprété qu'une seule fois – c'est dire si le répertoire est riche. La caractéristique centrale du *sawagoro* est son absence de tout instrument. Le chant, exécuté a cappella, est accompagné par des frappements de pieds sur le sol sur les temps, et des mains à contretemps. Il en résulte des performances particulièrement rythmiques et entraînantes.

Au milieu de la danse, un groupe d'hommes initiés, connaisseurs des chants, forme un petit cercle tourné vers l'intérieur. Chaque chant a une forme responsoriale : deux solistes interprètent les couplets alternativement, tandis que les autres participants leur répondent en chœur lors des refrains. Un cri donne le signe de la fin d'un chant, avant qu'un autre cri ne donne le départ du chant

- 42 -



Soirée *sawagoro* au village (Umulongo, Maewo) © MS

suivant. Quant au cercle extérieur, il est ouvert à tous – en particulier aux jeunes gens, garçons et filles, qui veulent se joindre à la danse. La foule des danseurs est parfois si dense qu'elle masque le petit groupe de chanteurs en son centre.

Les sujets des chants sont variés. Il peut s'agir de références mythologiques narrant les hauts-faits de Tagaro, le héros commun aux trois îles ; de faits historiques évoquant un cyclone ou une éruption volcanique ; ou encore d'évocations de la nature – faune, flore – ou de la vie au village. Il arrive que

les paroles d'un chant soient en partie improvisées, en rapport avec le couple des mariés.

⊙ 5. *Sawagoro* de mariage

- 📍 MS – 3.5.2005 – Longana (Ambae)
- ♂ hommes de la région de Longana
- ♫ mains, pieds, chant

⊙ 6. *Sawagoro* de levée de deuil

- 📍 MS – 3.6.2005 – Umulongo (Maewo)
- ♂ hommes de Kerebei
- ♫ mains, pieds, chant

– 43 –

⊙ 7. *Sawagoro longo*

- 📍 MS – 12.10.2000 – Asaola (Pentecôte)
- ♂ Nelly Mundoro + femmes de Loltong
- ♫ mains, pieds, chant

En principe, la danse *sawagoro* est interprétée par les hommes : les femmes n'y participent qu'en dansant autour des chanteurs. Cependant, il existe dans le nord de Pentecôte une variante du *sawagoro* réservée aux femmes : le *sawagoro longo*. Le *longo* est un plat culinaire à base de tubercules, échangé et consommé en particulier lors des mariages. Lors d'une séance de *sawagoro longo*, les chanteuses doivent interpréter le premier chant debout sur les feuilles dans lesquelles avait cuit ce *longo*. Ces feuilles doivent être déchirées en signe du départ de la jeune fille loin de sa famille.

Tout comme sa variante masculine, la danse *sawagoro longo* n'utilise pas d'instruments. Cependant, l'accompagnement rythmique ne forme pas de contretemps comme c'est le cas de la danse des hommes : les femmes dansent sur place en frappant des pieds et des mains en même temps. La danse dure quelques heures au début de la soirée, avant que les femmes n'aillent rejoindre les hommes pour la grande danse *sawagoro*.

⊙ 8. *Sawako* de mariage

- 📍 MS – 12.5.2000 – Levetlis (Pentecôte)
- ♂ hommes de la côte est de Pentecôte
- ♫ mains, pieds, chant

Ce genre est appelé *sawako* dans la langue du

centre Pentecôte ; c'est l'équivalent exact du *sawagoro* qu'on trouve ailleurs.

⊙ 9. *Baraté* : jeu satirique des femmes

- 📍 MS – 12.5.2000 – Levetlis (Pentecôte)
- ♂ femmes du centre-est de Pentecôte
- ♫ mains, pieds, chant

Au centre de l'île de Pentecôte, le mariage donne lieu à une grande fête ponctuée par de nombreuses danses. Les jeux chantés *baraté* en font partie, et forment un répertoire exclusivement féminin. À l'issue de la cérémonie d'échanges de présents entre les deux familles concernées par le mariage, les femmes se lancent dans des jeux satiriques. Le groupe des "tantines" du garçon – déguisées en hommes – et celles de la fille – gardant les habits de femmes – se taquent et plaisantent, en imitant symboliquement l'acte sexuel. À travers ces joyeuses boutades, elles encouragent la future fertilité du jeune couple.

Ces plaisanteries sont accompagnées par des chants et danses en chorégraphie libre. Après quelques chants dans le village de la fille où s'est effectué l'échange des offrandes, tout le monde se rend au village du garçon. Les femmes cheminent tout en dansant et chantant, les rires retentissent, accompagnés de sifflements, et de fraplements des pieds et de mains. Ces jeux chantés durent toute la durée de la marche jusqu'au village, puis continuent dans une maison des femmes spécialement préparée à cette occasion. Dans cette maison sont installées les femmes de la

– 44 –

famille de la mariée : elles recevront la visite de nombreuses femmes du côté du marié, venues leur apporter nourriture et présents.

⊙ 10. Mirliton

- 📍 MS – 17.7.2005 – Tesmet-Lëwëtnëk (Merelava)
- † Janet Philip
- ♩ mirliton en feuille

Le mirliton est produit avec une petite feuille de metetagar, petit arbuste qui pousse sur les rochers aux bords de la mer. Une ouverture est faite dans la feuille mais sans la percer complètement : une petite membrane transparente doit y rester. La feuille est ensuite posée contre la bouche et vibre pendant le chant. Il s'agit d'un jeu auquel les gens de Merelava s'adonnent quand ils se promènent ou se reposent au bord de mer. On peut interpréter n'importe quel chant. Ici, le même chant se retrouve sur la plage suivante, dans le contexte de la danse *nombo*.

⊙ 11. Nombo : bambous pilonnants

- 📍 MS – 24.7.2005 – Tesmet (Merelava)
- † Janet Philip + Mot Helen + femmes de Tesmet
- ♩ grand tambour à fente (*wokor lap*), petit tambour de bambou (*wokor wirig*), tubes pilonnants (*nombo*)

Le *nombo* est l'une des deux danses des femmes au village de Tesmet, le plus grand village de l'île de Merelava. Elle fut créée par un petit groupe de femmes mené par Janet Philip, pour un festival local en septembre 2002. Depuis ce festival, les femmes repren-

nent cette danse pour différentes grandes occasions. Les chants interprétés peuvent être anciens, ou composés spécialement pour la danse *nombo* [cf. photo p.17].

Les hommes encouragent les femmes en dansant et en poussant des cris autour des musiciennes. Afin d'accompagner cette danse, le droit d'utiliser un tambour à fente – généralement réservé aux seuls hommes – aurait été "racheté" à une femme de Motalava vivant à Merelava, laquelle l'avait elle-même acquis auparavant auprès des hommes de Motalava.

⊙ 12. Sowahavin : danse des femmes

- 📍 MS – 18.6.2000 – Melsisi (Pentecôte)
- † femmes de Melsisi
- ♩ tambours de bambou, tubes pilonnants, sonnaïles

Pour la présentation du *sowahavin*, voir ⊙4. Ici, on entend au loin les sonorités basses des bambous pilonnants. Par ailleurs, on perçoit dans le refrain une tentative de chant polyphonique, contrastant avec les musiques traditionnelles du Vanuatu qui sont normalement monodiques. Il s'agit peut-être ici d'une innovation due à l'influence des chants chrétiens, souvent polyphoniques, et fort appréciés des femmes de la région.

⊙ 13. Ka : danse des hommes

- 📍 MS – 18.6.2000 – Melsisi (Pentecôte)
- † hommes du centre Pentecôte
- ♩ grand tambour en bambou, sonnaïles

– 45 –

La danse *ka* est en quelque sorte l'équivalent masculin de la danse *sowahavin* [⊙4, 12]. De forme responsoriale entre un soliste et un chœur, elle comporte une chorégraphie de groupe dont les déplacements sont travaillés collectivement. Le chanteur soliste frappe un grand tambour à fente en bambou appuyé contre la terre verticalement ; les danseurs portent tous des sonnaïles de cheville. Parfois, les danses sont entrecoupées par des représentations de petites scènes humoristiques.



Danse *noyongyep* pour un mariage © AF

⊙ 14. & 15 Noyongyep : danse de mariage

- 📍 AF – 29.12.2005 – Toglag (Motalava)
- † Richard Woris, Masten Malkikyak, hommes de Toglag
- ♩ planche à percussion (*naqyëri malbuy*), petits tambours à fente (*nëvëtöy*), voix

Étymologiquement, *noyongyep* en mwotlap signifiait "entendre le soir" : ce genre de chant était destiné à passer de longues soirées de fêtes, voire toute la nuit jusqu'à l'aube, à l'instar du *sawagoro* plus au sud. De nos jours, le *noyongyep* s'est intégré au répertoire des danses que l'on joue en plein jour, lors des diverses fêtes villageoises. Ces deux enregistrements, ainsi que le *namapto* qui suit, ont eu lieu lors d'une fête de mariage au village de Toglag.

La journée des noces commence avec la cérémonie religieuse à l'église, et sera suivie, dans l'après-midi, de l'échange coutumier des présents (nattes, noix de coco, plats, sommes d'argent) entre les familles concernées. Ces instants solennels sont précédés et suivis de moments plus légers de réjouissances collectives, ponctuées par la musique – danses "coutume" l'après-midi, chansons *string band* le soir.

Le matin à l'église, les mariés sont vêtus à l'occidentale – costume cravate pour l'un, robe blanche et voile pour l'autre. À peine ces derniers sortent-ils de l'église pour gagner la place du village, que les percussions

– 46 –

résonnent pour la danse. Le petit groupe des musiciens et chanteurs, debout autour de la planche à percussion et des tambours, est vite cerné d'une file de danseurs. Ce sont d'abord les jeunes mariés, entourés de leurs familles respectives, qui évoluent en cercle autour des musiciens. Petit à petit, d'autres villageois de tous horizons et de tous âges se joignent à la danse, venant grossir le cercle. On avance droit, sans se toucher, marchant à petits pas, suivant le rythme des tambours. Parfois plusieurs lignées se forment, évoluent et se croisent à travers la grand-place. Les hommes initiés forment leur propre file, et marquent leur statut particulier en brandissant une palme de Cycas, symbole des chefferies d'autrefois ; les petits garçons les imitent avec des branches d'arbres quelconques. Quand la place est remplie de danseurs, le rythme des percussions soudain s'accélère (on l'entend bien dans la pièce 15, à partir de 0'44"). Pressant soudain le pas, les danseurs tournent sur place tout en frappant le sol de leurs talons, dans une frénésie de danse et de joie partagée par tous.

16. **Namapto** : "Le Râle à Bandes"

- AF – 29.12.2005 – Toglag (Motalava)
- Richard Woris, Masten Malkikyak, hommes de Toglag
- planche à percussion (*naqyēri malbuy*), petits tambours à fente (*nēvētōy*), voix

Le *namapto* désigne un genre de danse et de musique festif, ouvert à tous, similaire au

noyongyep des pièces précédentes ; d'ailleurs, les deux genres se mêlent souvent lors de la même fête de mariage, donnant lieu aux mêmes danses collectives.

Le chant ici interprété appartient au genre poétique *namaleng*, et célèbre l'oiseau *bēlag* – le râle à bandes (*Gallirallus philippensis*), une sorte de poule sauvage au plumage zébré. Le poème évoque la démarche caractéristique du volatile à longues pattes, qui enjambe le ruisseau pour échapper au chasseur.

PROMENADE EN FORÊT

17. **Ensembles de sifflets gove (garçons)**

- MS – 12.6.2005 – Gaiowo (Maewo)
- jeunes garçons de la région de Gaiowo
- ensemble de sifflets *gove*

Dans le cadre des préparatifs pour la grande cérémonie de prise de grade *Gwatu ta Baruḡu*, les jeunes postulants entrent pour plusieurs semaines en réclusion dans la forêt. Durant cette période, il leur est strictement interdit d'être vus par les non-initiés (femmes, enfants...) – sous peine de châtement pouvant aller jusqu'à la mort. En conséquence, chaque fois qu'un groupe de non-initiés se déplace durant cette période, ils doivent impérativement prévenir de leur présence. Ne sachant pas où se tient le lieu secret de l'initiation, ils doivent se tenir prêts à tout moment à se faire connaître. Cette nécessité sociale a donné naissance à un genre musical particulier : les ensembles de sifflets en hoquet.

Le groupe des non-initiés utilise des petits sifflets de bambou, sans trou, nommés *gove* en langue *sungwadaga*. Long d'une quinzaine de cm avec 2 cm de diamètre [photo p.23], l'instrument se termine par un nœud naturel. Comme il ne produit qu'une seule hauteur de son, il est normalement joué en ensemble d'au moins deux sifflets, voire davantage, répartis en deux groupes. L'un des groupes alterne entre deux actions : siffler, puis chanter la syllabe *gov* (du mot *gove* "souffler"). L'autre groupe leur répond uniquement en sifflant – une action nommée *soro* "répondre". Il s'agit d'une technique dite de hoquet : les deux groupes alternent sur des événements sonores de courte durée en formant un son constant, en même temps qu'ils répètent une même formule mélodique et rythmique formant un ostinato.

18. **Berceuse "Les échassiers"**

- AF – 5.8.2007 – Yögevigemēne (Hiw)
- Grace Delight Sōryay
- voix

Cette berceuse de Hiw a été enregistrée tandis que Grace Delight tentait – avec succès – d'endormir son petit-fils en pleurs.

*Nōk e mon te Yonegōvōnyō ē / Iw ti fōw na pē
Tapana ē / Rōw tuḡog metiḡ ne / Tuḡog metiḡ na ē
fōw tuḡog metiḡ na ē / Rōw tuḡog metiḡ ne
Nōk e mon te Yonegōvōnyō ē / Iw ti fōw na pē
Tapana ē / Rōw tuyuḡ ne tuqe / Tuyuḡ ne tuqe ē /
Rōw tuyuḡ ne tuqe.*

Intitulé *Ne tiḡiwḡiw* "Les échassiers", le poème évoque un oiseau maritime connu sous le nom de Chevalier errant (*Heteroscelus incanus*). Cet échassier aux longues pattes vit en groupe, sur les rochers marins, face à l'océan. La berceuse représente justement l'oiseau debout sur les rochers, face à l'horizon, fatigué par le vent marin, fermant les yeux tel un enfant qui s'endort.

*Oh mes oiseaux de la côte Est
Vous voilà rassemblés devant la baie de Hiw
Perchés sur les rochers mais déjà vous dormez
Endormis et perchés, perchés et endormis
Là-bas sur les rochers, endormis et perchés
Oh mes oiseaux de la côte Est
Vous voilà rassemblés devant la baie de Hiw
Debout sur les rochers vous scrutez l'horizon
Vous scrutez l'horizon
Vous scrutez l'horizon debout sur les rochers.*

[Les échassiers, berceuse, Hiw]



Grace Delight Sōryay et son petit-fils (Hiw, Torres) © AF

©19. **Comptine "Tangorere"**

📍 MS – 12.3.2002 – Loltong (Pentecôte)
† Rosalie Sani + Betula Haviha
♫ voix

Cette comptine de Pentecôte s'intitule *Tangorere*, du mot *tango* qui signifie "toucher" en langue raga. Il s'agit d'un jeu d'enfants, une sorte de colin-maillard. On forme une ronde autour d'un enfant ; tous les participants doivent avoir les yeux fermés. Une fois que tous ont chanté la comptine, l'enfant au milieu du cercle doit garder les yeux fermés, et chercher à toucher les enfants. Le premier qui sera touché devra à son tour se placer au milieu lors du prochain tour. Du point de vue scalaire, il s'agit ici d'un chant composé de quatre notes formant une chaîne de tierces – comme c'est souvent le cas pour les chants enfantins du nord du Vanuatu.

©20. **Jeu de feuille de manguier**

📍 MS – 7.9.2005 – Qtevut (Gaua)
† Susi Rosur
♫ feuille de manguier

Ce jeu rythmique emploie une simple feuille de manguier séchée, trouvée dans la forêt. Après l'avoir coupée jusqu'à la moitié, on la tient dans une main, et la tapote de l'autre main.

©21. **Comptine "Tutubwau"**

📍 MS – 12.3.2002 – Loltong (Pentecôte)
† Rosalie Sani + Betula Haviha
♫ voix

Cette comptine enfantine à la mélodie pentatonique s'appelle *Tutubwau*, littéralement "Pique-genou". Les enfants sont assis en rang, les jambes étendues devant eux. L'un des enfants chante, tout en touchant un par un les genoux de ses amis. L'enfant sur qui tombe la dernière syllabe de la comptine doit plier les genoux. Le jeu continue ainsi jusqu'à ce qu'un seul genou reste en jeu. Ensuite, les enfants mettent un peu de salive sur leurs genoux puis se lèvent un par un. Tout le monde écoute alors si l'on entend un craquement des os. Si oui, cela veut dire que la personne se mariera plus tard avec quelqu'un de plus jeune ; mais s'il n'y a aucun bruit, c'est alors le moins bon présage d'un futur conjoint plus âgé. Ce jeu donne lieu à beaucoup de rires et de plaisanteries.

©22. **Arc musical**

📍 MS – 4.9.2010 – Yaqane (Hiw)
† Edward Pilis
♫ arc musical (*gōvgōv*)

Dans l'île de Hiw, la plus septentrionale de l'archipel, seul un homme âgé, Edward Pilis du village de Yaqane, a préservé la mémoire de cet instrument, que lui avaient transmis les anciens dans les années 1930. Nommé *ne gōvgōv* en langue hiw, l'arc musical à résonateur buccal est réalisé avec un arc en bois d'hibiscus ou de bourao, et mesure plus d'1 m. Une longue fibre végétale en bourao constitue la corde, partie vibrante de ce cordophone.

– 49 –



Edward Pilis jouant de l'arc musical (Yaqane, Hiw, Torres) © MS

Tenant l'arc d'une main, le joueur en pose une extrémité sur sa bouche entrouverte. De l'autre main, il tient une baguette fine et souple – la nervure centrale d'une feuille de cocotier. Il en frappe la corde de l'arc sur une pulsation irrégulière, au fil d'une chanson (*ne putput*) qu'il fredonne mentalement. La corde résonne alors en un ostinato languide et envoûtant. Comme pour la plupart des

arcs musicaux et des guimbardes [©1], c'est la cavité buccale qui sert de résonateur ; et c'est en en modifiant la forme que le musicien fait varier les harmoniques et forme ainsi la mélodie. Selon Edward Pilis, cet instrument était autrefois joué dans la maison des hommes (le *nakamal*). Aujourd'hui, il est le dernier à savoir en jouer, pour se détendre, dans l'intimité du soir.

– 50 –

⊙23. Berceuse

Ⓜ MS – 1.10.2000 – Bunlap (Pentecôte)
† une jeune femme de Bunlap
♫ voix

Cette berceuse, qui suit un ordre refrain-couplet (RC₁RC₂), est composée essentiellement sur une chaîne de tierces, à laquelle se greffe, au début du refrain, une ornementation composée de trois notes séparées par un intervalle d'un ton (comparable au pycnon des systèmes pentatoniques). Les chaînes de tierces sont fréquemment utilisées dans cette région du Vanuatu, notamment pour le répertoire des enfants. La mélodie est totalement conjointe à l'intérieur de l'échelle utilisée, c'est-à-dire qu'elle n'effectue jamais de sauts d'intervalles.

LES CHANTS TITI, POÈMES À DANSER

Les trois îles du nord des Banks ont en commun un genre musical nommé *titi* : plus précisément, *el̄ne titi* au sud de Vanua Lava, *s̄ew̄es'̄i'i* à l'ouest de la même île, *nawha titi* à Motalava, *nsawa jiji* à Ureparapara. Les chants *titi*, un temps délaissés à Motalava, sont revenus en vogue dans les années 2000, lorsqu'un groupe de jeunes gens du village de Toglag, autour du chef Ken Freza, en reprit le flambeau.

Ce genre musical met d'abord en jeu un ensemble précis d'instruments : planche à percussion, tambours à fente individuels, mais surtout le rare tambour à membrane, ainsi que

des sonnailles exceptionnellement secouées dans un sac. L'autre caractéristique du genre est sa forme poétique : au contraire d'autres chants parfois longs et complexes, les chants *titi* sont toujours des poèmes brefs de trois à six vers, que le soliste et le chœur répètent à l'infini. Chaque poème forme une sorte de *haiku*, capable d'évoquer en quelques mots toute une atmosphère – la force d'un cyclone ou d'un séisme, la beauté d'un paysage, la mélancolie d'une promenade. Parce que ces poèmes sont appréciés pour eux-mêmes, il n'est pas rare de les entendre chantés a cappella, en dehors de toute performance dansée [⊙26, ⊙28].

Une séance *titi* se déroulera lors d'une fête importante, comme un mariage, ou la fête du Nouvel An, où chaque village de l'île va jouer dans un village voisin. La session commence toujours par une pièce d'ouverture ou prélude [⊙24]. Sa forme est minimale, puisqu'on n'entend que les percussions de bois, et la voix d'un chanteur soliste, afin de se mettre en rythme. Puis commence la série des chants *titi*. Un tambour de bambou joue un rythme, d'abord seul, puis rejoint par la planche à percussions, ainsi que le tambour à membrane et le sac à sonnailles. Le crescendo culmine lorsque le soliste entre en scène, et entonne un poème. À la seconde répétition du couplet, il lance un cri "O- é-, o- é-", signal pour que le chœur des musiciens le rejoignent [⊙25, ⊙27].

Commence alors une longue alternance, sous forme responsoriale, entre le soliste et

- 51 -



Le tambour à membrane lors d'une séance de *nawha titi* (Toglag, Motalava) © MS

les autres musiciens. C'est à ce moment que l'orchestre *titi* donne sa pleine puissance, à travers tous ses instruments et toutes ses voix. D'ailleurs, le terme *titi* lui-même trouverait précisément son origine dans cette forme responsoriale – à partir d'un ancien verbe *ti* ou *titi* "répondre". Cette alternance du soliste et du chœur obéit à des schémas assez réguliers, que l'on entend bien dans le disque, et que nous analyserons dans la description des pièces.

Dans chaque pièce *titi*, il y a toujours un instant fugace où les instruments entrent soudain en suspens (*yak* en mwotlap), avant de reprendre de plus belle : on l'entend à 0'56", 1'39" et 2'35" dans le *chant de la Pluie* [⊙25], à 1'26" et 2'26" dans *Fleur de Liane* [⊙27], à 1'04" et 2'46" dans *Volcan* [⊙29]. Cette technique renforce l'effet de cohésion et de puissance du groupe.

Les musiciens forment un petit cercle au centre de la place de danse. Les danseurs, hommes et femmes, les entourent, sous la forme d'une file qui serpente autour de la place.

Le genre *titi* joue un rôle si important que son origine fait l'objet de plus d'un mythe. Dans l'île de Motalava, on attribue l'origine du *nawha titi* à la rencontre d'un enfant avec les esprits. Mais c'est dans la tradition de Vera'a, à Vanua Lava, que l'on trouve les mythes les plus élaborés – confirmant l'hypothèse que le genre musical trouve son origine dans les hameaux de Lemerig, au nord-ouest de l'île. Le mythe, narré par Eli Field, raconte qu'un chef de haut rang donna un jour à une femme un rendez-vous amoureux auprès de la grande cascade de Lemerig. Lors d'une interminable attente, vexé d'avoir été oublié, l'homme trépigna sur le sol, en harmonie avec le bruit puissant de la chute d'eau frappant les troncs de sagoutier (cet arbre dont est fait le tambour à membrane). Faisant cliqueter les nombreux bracelets honorifiques alignés le long de ses bras – précurseurs des

- 52 -

futures sonnailles – il entonna un chant énergique. Ce fut le premier chant *titi*, né du désir amoureux en même temps que de la fascination face au spectacle des forces de la nature.

⊙ 24. **Prélude aux chants titi**

- ♫ AF – 4.7.2003 – Toglag (Motalava)
- † Serel Qalqit + hommes de Toglag
- ♩ planche à percussion (*naqyēn malbuy*), petit tambour à fente (*nēvētōy*), voix

Une séance de *nawha titi* doit commencer par un prélude, dit en mwotlap *nawha yoñ* “musique de respect”. Ce morceau ne mobilise qu’une partie des instruments de l’orchestre *nawha titi* : planche à percussion et petit tambour – mais ni sonnailles, ni tambour à membrane. Le chant est solo, et ne prend pas la forme responsoriale si typique du *nawha titi* proprement dit. Après ce prélude, la série de chants *titi* peut véritablement commencer.

⊙ 25. **Nawha titi : “Pluie”**

- ♫ AF – 23.7.2004 – Toglag (Motalava)
- † Ken Freza + hommes de Toglag
- ♩ planche à percussion (*naqyēn malbuy*), petits tambours à fente (*nēvētōy*), tambour à membrane (*natmatwoh*), sac à sonnailles (*nowopyak*), voix

Ce chant *titi* est celui de la pluie – une pluie spectaculaire, comme en connaissent ces régions tropicales. Le poète, abrité sous son toit, traduit la puissance de l’averse à travers ses impressions sensorielles :

*La pluie résonne dans les bois
La pluie crépite sur mon toit
Goutte à goutte elle choit sur le toit de chez moi
Dru dru tombe la pluie en creusant mille trous
o è o o è
Oh oui la pluie*

[Pluie, chant *titi*, Motalava]

Voici le texte original du poème, dans la langue des chants :

<a> *ne wen ē rōl me ē le mōt e
e sol duñ ē ēn wen ē
tir e tir bē kēle ēm e*
 wen me ser gil gil e
<c> *o– ē ō, o– e*
<d> *io ēn wen ē*

Musicalement, cette pièce est typique de la structure *titi* décrite plus haut. Les instruments entrent les uns après les autres, suivant un saisissant crescendo instrumental. Le chant commence par un soliste, qui lance ensuite un signal (à 0’54”) au chœur des chanteurs pour qu’ils entament leur partie. Conformément aux canons du genre *titi*, l’interprétation de ce poème implique des répétitions, suivant un schéma responsorial entre le soliste et le chœur, d’un bout à l’autre du chant.

Si l’on donne à chaque partie du poème des codes a b c d, et qu’on note par une minuscule les vers chantés par le soliste et par une majuscule ceux chantés par le chœur, l’interprétation enregistrée ici présente la structure

– 53 –

suiivante : { a b a b c || B c B c B d B d B d B d B d B d B c B || A B A B c B c B d B d B d B c B || A B A B }. Le signe ‘||’ symbolise les instants (à 0’56”, 1’39” et 2’35”) où les instruments s’interrompent brièvement (*yak*) avant de recommencer.

⊙ 26. **Sēwēes’i’i : “En écorçant les cocos”**

- ♫ AF – 27.7.2003 – Vera’a (Vanua Lava)
- † Harold Tomson
- ♩ voix

Ce chant *titi* de Vanua Lava fait allusion à l’écorçage de noix de coco – une activité quotidienne liée à la cuisine, et réalisée en empalant les noix de coco sur un solide pieu taillé en pointe.

*En écorçant les cocos
Tu en as cent? moi j’en ai cent !
Alors, madame la veuve?
Alors alors, madame la veuve?*

[En écorçant les cocos, chant *titi*, Vanua Lava]



L’écorçage de noix de coco © AF

Le poème est à double lecture. En apparence, il ne s’agit que d’une innocente compétition physique entre deux hommes quant au nombre de cocos qu’ils peuvent écorcer (“Tu en as cent ? moi j’en ai cent !”). En réalité, les initiés qui savent déchiffrer la langue des poèmes, et qui sont familiers de ces jeux sémantiques, comprennent qu’il s’agit d’une chanson paillardes. Dans le dernier vers, le chanteur se tourne vers une jolie veuve qu’il fréquente en secret, et, facétieux, la prend à témoin de ses propres exploits.

⊙ 27. **Nawha titi : “Fleur de liane”**

- ♫ AF – 23.7.2004 – Toglag (Motalava)
- † Ken Freza + hommes de Toglag
- ♩ planche à percussion (*naqyēn malbuy*), petits tambours à fente (*nēvētōy*), tambour à membrane (*natmatwoh*), sac à sonnailles (*nowopyak*), voix

Fidèle à la dominante sensorielle de la poésie *titi*, ce chant célèbre le parfum particulier d’une liane géante, unissant ainsi le monde de la forêt et celui de la mer.

*Les fleurs de la grand’ liane
exhalent leur parfum
exhalent leur parfum
Quelle est cette senteur ?
On dirait le parfum des coquillages, en mer
O é o o è
a è a è a è ooo*

[Fleur de Liane, chant *titi*, Motalava]

– 54 –

On peut découper le poème en cinq unités phrastiques :

- <a> *Tewes gaverur ē ge bōnbōn ē*
- *ge bōn (ē) bōn e*
- <c> *bōne sav e? bōne ses row ē la ē*
- <d> *o- ē ō, o- e*
- <e> *a e a e a e — ooo*

Si l'on reprend le type de notation proposée en 25, on obtient la structure { a b a b c c a b d || A d A b A b A b A b A b A d A B || C C A B C C A d A d A b A b A b A b A d A B || C C A B C C A E }.

28. Sēwēes'i'i : "Le mégapode"

- AF – 27.7.2003 – Vera'a (Vanua Lava)
- † Harold Tomson
- ♩ voix

Ce chant *titi* de Vanua Lava célèbre l'oiseau mégapode (*Megapodius freycinet*) qui vit dans la forêt.

*Bruissement dans les feuilles :
qu'est-ce que c'est, qu'est-ce que c'est ?
Mais c'est le mégapode
qui caquette et qui creuse
Il gratte et gratte encore
en haut de la montagne*

[Le mégapode, chant *titi*, Vanua Lava]

Le poème consiste en trois distiques (a b c) :

- <a> *Lēr lēr nas dedero en sap men sap men?*
- *wō māla ōlōl wō māla gil e rō e*
- <c> *Res e res le geseñ tōw e*

En l'absence de chœur, l'interprète solo Harold Tomson réalise spontanément la structure suivante : { a / a b a b / c b c b / a b a b / c b c b / a b }.

29. Nawha titi : "Volcan"

- AF – 23.7.2004 – Toglag (Motalava)
- † Ken Freza + hommes de Toglag
- ♩ planche à percussion (*naqyēn malbuy*), petits tambours à fente (*nēvētōy*), tambour à membrane (*natmatwoh*), sac à sonnaïlles (*nowopyak*), voix

Ce poème célèbre la puissance des volcans – en particulier le célèbre volcan actif de l'île d'Ambrym, au sud de Pentecôte. Une fois de plus, la force des éléments est évoquée à travers son impact sur les sens.

*La lave coule, la lave claque sur Ambrym
en tournoyant autour de l'île
elle engendre un nouveau pays
en tournoyant c'est le volcan
qui engendre un nouveau pays
O o o è
Ça coule et ça claque sur les côtes d'Ambrym
a è a è a è — ooo*

[Volcan, chant *titi*, Motalava]

En voici le texte original :

- <a> *Ne vur e sol duñ e Amērēm e*
- *ie o e lē tan tiñ gōlgōl wē vōnō e*
- <c> *ne vur e tiñ gōlgōl wē vōnō e*
- <d> *o- ē ō, o- e*
- <e> *o e sol duñ e Amērēm e la e*
- <f> *a e a e a e — ooo*

- 55 -

Une fois de plus, l'auditeur peut vouloir prêter attention à la structure de cette interprétation : { a b a b c c a b d || A d A E A E A e A e A d A B C C A B C C e A E A E A E A d A B C C A B C C }.

Par rapport aux autres exemples cités en 25 et 27, on a ici une introduction plus longue du soliste ; on entend d'ailleurs, en arrière-plan, les bavardages nonchalants des musiciens-choristes qui attendent leur tour de chanter. Mais une fois lancé dans le chant, le chœur prend plaisir à chanter autant sa propre partie que celle du soliste (d'où les nombreuses majuscules dans la notation). Par rapport aux morceaux plus réguliers entendus ci-dessus, celui-ci prend quelques libertés avec la forme canonique – comme c'est souvent le cas dans les moments plus détendus que l'on partage à la fin d'une longue séance de danse, au coucher du soleil.

HOMMAGE AUX GRANDS HOMMES

30. Ensembles de sifflets gove (femmes)

- MS – 10.6.2005 – Barungiringi (Maewo)
- † Vaena Vanity, Lesanti Roling Viti, Ruth Vane, Ruth Merelin, Rosenta Vay, Esta Rotili
- ♩ ensemble de sifflets *gove*

Cf. explications 17.

31. Bilbilan: Passage de grades

- MS – 30.9.2000 – Bunlap (Pentecôte)
- † hommes de la communauté Sa
- ♩ ensemble de tambours de bois, voix

Les cérémonies de passage de grades compartaient parmi les plus importantes dans le centre et le nord de l'archipel du Vanuatu. S'il est vrai qu'il n'est plus guère pratiqué dans les îles Banks, le système des grades est resté central à la vie sociale d'autres îles du Vanuatu – Ambrym, Malakula, Pentecôte, Ambae, Maewo.

Quand un homme veut passer à un grade supérieur, il se doit d'organiser une grande cérémonie à laquelle lui et sa famille devront se préparer pendant plusieurs années. C'est que le passage de grade donne lieu à d'importants échanges de nourriture et de présents. Souvent, une même fête concernera plusieurs candidats.

Ces cérémonies donnent toujours lieu à des danses, accompagnées par des ensembles de tambours de bois. Les rythmes correspondent parfois à des grades hiérarchiques précis. Ainsi, le présent extrait fut enregistré lors d'une grande cérémonie de passage de deux hommes, pour les grades Arkon et Meleun – deux grades parmi les plus élevés de la hiérarchie. La cérémonie, qui rassemblait de nombreux habitants du sud de Pentecôte, avait lieu à Bunlap – une communauté qui s'identifie elle-même comme régie par la "coutume", et imperméable aux influences étrangères. C'est d'ailleurs à Bunlap qu'a lieu la célèbre cérémonie annuelle du saut du *gol*, au cours de laquelle de jeunes hommes s'élancent du haut d'une immense tour de bois, le pied seulement retenu par une liane.

- 56 -

Dans cette danse nommée *bilbilan*, les hommes dansent en cercle autour des tambours, tandis que des femmes dansent autour d'eux, un peu plus loin, en criant et sifflant. L'esthétique de la musique rappelle les danses interprétées lors de la cérémonie du saut du *gol*.

⊙32. **Mantani: Passage de grades**

- 📍 MS – 23.1.2002 – Loltong (Pentecôte)
- † hommes de Loltong
- ♩ tambour de bambous en faisceau

Cette danse, du nom de *mantani*, accompagne également une cérémonie de passage de grades hiérarchiques – mais cette fois dans le nord de l'île de Pentecôte. Sa particularité est d'être accompagnée par un instrument très rare – un tambour fait de bambous réunis en faisceau.

On rassemble plusieurs bambous longs d'au moins deux mètres ; ceux-ci sont tenus horizontalement par deux hommes à chaque extrémité. Quatre hommes, répartis de part et d'autre des bambous, viennent frapper un ostinato rythmique avec des bâtons. D'autres hommes dansent en tournant autour de l'instrument, qui accompagne les chants des hommes.

⊙33. **Tambourinage pour un grand homme**

- 📍 AF – 30.12.1997 – Avay (Motalava)
- † Chief Railey, Richard Woris, Ata Evenis
- ♩ grand tambour à fente (*nokoy*)

⊙34. **Chant d'entrain pour un grand homme**

- 📍 AF – 30.12.1997 – Avay (Motalava)
- † Chief Railey, Richard Woris, Ata Evenis
- ♩ grand tambour à fente (*nokoy*)

Les grands tambours de bois du Vanuatu sont associés au monde des "Grands hommes", les augustes dignitaires des chefferies. S'il est vrai que certaines îles préservent le lien avec les systèmes anciens à grades [photo], l'usage de ce tambour a évolué dans les îles comme Motalava, où l'ancien système politique a disparu.

De nos jours, le grand tambour à fente, dit *nokoy* en langue mwotlap, accompagne non les prises de grade, mais les moments importants liés aux nouvelles figures de l'autorité: hommes politiques, personnalités de l'église anglicane, fêtes religieuses. Ainsi, lors de l'anniversaire de l'église principale de l'île, ce sont les coups sourds de ce grand tambour qui accompagneront l'eucharistie.

En ces derniers jours de l'année 1997, on marie le fils de l'évêque anglican des îles Banks, le "grand homme" Charles Ling (à gauche sur la photo de la page suivante, tenant une palme symbole de prestige). C'est là une occasion, pour les musiciens de l'île, de faire résonner le puissant *nokoy*. Tous les participants – chanteurs, danseurs, musiciens – sont des hommes initiés, comme il se doit. Après le bref prélude ⊙33 dit *Turbal*, la pièce ⊙34 combine la percussion du tambour *nokoy* avec un chant d'entrain pour encourager les danseurs. On entend bien quatre



Chanteurs et musiciens autour du grand tambour à fente *nokoy* (Avay, Motalava) © AF

lignes vocales et instrumentales superposées: le chant principal ("E ale..."); les cris de joie des danseurs ; un rythme continu au tempo rapide (dit *beleg* en mwotlap) que jouent, à l'aide de fins bâtons de bois, les deux percussionnistes assis aux deux bouts du tambour ; enfin, un autre rythme, plus discontinu, et au son plus sourd (*bōl*) – celui du tambourinaire principal, assis au centre de l'instrument.

LE GRONDEMENT SOURD DES ANCÊTRES

⊙35. **Rhombe**

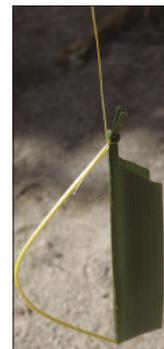
- 📍 MS – 28.7.2005 – Tesmet (Merelava)
- † Philip Gan + Gresline + Colinette
- ♩ rhombe (*naborbor*)

Il s'agit ici de *naborbor*, un instrument de la famille des rhombes – utilisé simplement pour se divertir. Pour fabriquer cet instrument, une foliole est détachée d'une palme de cocotier ; on en ôte l'arête centrale afin de la rendre souple, puis on la plie en deux dans le sens de la longueur. L'arête enlevée est ensuite attachée en arc aux deux bouts de cette même foliole. Enfin, on fixe à ce petit dispositif une longue tige qui provient également d'une

feuille de cocotier ; c'est par cette tige que l'on tient le rhombe et le fait tourner au-dessus de sa tête.

La double rotation de l'instrument – au dessus de la tête et simultanément autour de son axe – provoque un bruit vrombissant assez sonore et grave. Dans cet enregistrement, on entend non pas un mais trois rhombes – le tout produisant un effet particulièrement puissant.

Rhombe © AF



Les danses masquées

Deux danses des îles Banks sont réservées aux hommes ayant passé les rites d'initiation: le *mag* et le *qat*.

La première est nommée *nma* en löyöp, *namag* en mwotlap, *mago* en mota, *mag* dans les langues de Vanua Lava et Gaua, *namag* et *utmag* à Merelava. Le terme est lié au verbe *mako* "danser" des langues polynésiennes. Il s'agit d'une danse des garçons adolescents, qui débutent leur parcours initiatique.

L'autre danse, assez ressemblante, est le *qat* (prononcé [kpwat]) – ou plus précisément: *qat* en mota, dorig et lakon, *qet* en vurès, *neqet* en mwotlap et en mwerlap. Ce nom est historiquement lié au nom de Qat ou Qet, la divinité des origines (François 2013). Comme le *mag*, le *qat* est réservé aux hommes initiés, mais d'un rang plus élevé.

Les deux genres ont de nombreux points communs. Dans les deux cas, les danseurs portent des coiffes qu'ils auront fabriquées dans l'enclos secret de l'initiation (Vienne 1996). Ces coiffes, très travaillées et parfois spectaculaires, sont souvent appelées "esprits" (mota *tamate*, mwotlap *natmat*, lakon *maraw...*) ; elles représentent des divinités, plantes, poissons [comme l'oursin, photo page 11 (*qat*)], oiseaux, objets parfois insolites – plat cuisiné [photo ci-contre], pirogue, avion...

Dans l'île de Merelava, on distingue entre deux versions de cette danse. Le *namag* appartient aux jeunes initiés – souvent de jeunes

adolescents – et se danse sans masques. À l'inverse, la forme dite *utmag* [©36] est réservée aux hommes adultes, qui ont acquis le droit de porter les coiffes sacrées.

Une des différences entre *mag* et *qat* réside dans la chorégraphie. Dans le *mag*, les jeunes danseurs progressent à l'unisson, souvent en file indienne ou en cercle autour d'un musicien central, et coordonnent leurs gestes les uns avec les autres. Le *qat*, en revanche, est une danse plus complexe, aux formes éclatées, où les danseurs, dispersés sur la place de danse, exécutent des pas de danse chacun à leur tour [photo p.18].

Musicalement, le *qat* tout comme le *mag* ne mettent en jeu que deux instruments : le petit tambour à fente – joué par un musicien debout au centre de la place – et les sonnailles aux chevilles des danseurs.



Coiffe de la danse *mag*, en forme de plat cuisiné (Jölap, Gaua) © AF

– 59 –



Danse des esprits : le *neqet* (Lahlap, Motalava) © AF

Le chant mélodique y est rare: tout poème lié à ces genres étant secret, ils ne peuvent être chantés par les danseurs que silencieusement, en leur for intérieur. Si l'on entend des voix, ce sont plutôt des cris – tantôt signaux lancés par le tambourinaire (*Hiy*

sito!), tantôt grognements des ancêtres. C'est que les danseurs ainsi masqués représentent les esprits des ancêtres, venus danser au milieu du village. Les cris aigus et les grognements sourds que l'on entend en ©36 (*utmag* de Merelava) et en ©37 (*neqet* de

– 60 –

Motalava) ne sont autres que les voix des morts eux-mêmes, venus hanter les vivants le temps d'une danse. Les coups saccadés des sonnailles, les rythmes irréguliers des bambous que l'on frappe, les silences abrupts et inattendus, forment une atmosphère étrange et envoûtante, où plane une sourde inquiétude.



Danse *utmag* des hommes initiés (Leqeal, Merelava) © MS

⊙36. *Utmag* : Danse des Esprits

- 📍 MS – 28.7.2005 – Tesmet (Merelava)
- ♂ hommes de la communauté de Tesmet
- ♩ tambour en bambou (*wokor wirig*), sonnailles de cheville (*neverreak*), voix

Dans l'île de Merelava, si la danse *namag* est réservée aux débutants, sa variante *utmag* est le domaine des hommes initiés. Les coiffes des danseurs, et leurs étranges grondements, rappellent à tous leur véritable nature: ce sont les Esprits des Ancêtres, venus parmi les mortels pour les impressionner.

Selon les témoignages, la danse *utmag* était autrefois interprétée lors des cérémonies funéraires, ou à l'occasion des passages de grades. De nos jours, on danse l'*utmag* pour diverses occasions – mariage, fêtes de Noël, fête de l'indépendance, et autres festivals.

⊙37. *Neqet*: Danse des Esprits

- 📍 AF – 25.12.2005 – Lahlap (Motalava)
- ♂ Fred Nixon + hommes initiés de Lahlap
- ♩ petits tambours à fente (*nevētōy*), sonnailles de cheville (*nowopyak*), voix

Cette représentation de la danse *neqet* (prononcée [nekwet]) de Motalava – la version locale du genre *qat* – fut un événement important. Cette danse solennelle et particulièrement prestigieuse n'est donnée que très rarement. La fête chrétienne de Noël, et la grande journée de danses coutumières qui lui est associée, était un contexte idéal.

L'aspect le plus impressionnant de cette grandiose cérémonie fut sans conteste le déploiement de majestueuses coiffes sacrées, nommées *natmat* "esprits des morts" [photo]. En outre, le *neqet* donne lieu à une chorégraphie

– 61 –

mystérieuse, au cours de laquelle les danseurs, dispersés sur la place, alternent moments immobiles et petits pas saccadés [photo p.18]. Les coups nerveux sur les petits tambours de bambou se combinent aux bruits des sonnailles, et aux cris des esprits – le tout dans un paysage sonore original, dépourvu de mélodie, créant une atmosphère étrange et inquiétante.

Le genre *newēt*

Le genre souverain dans les îles Torrès est le *newēt* [⊙38–40]. En principe, il s'agit d'abord d'un style de poésie – illustré plus haut avec les chants *Tremble la Terre* (p.33) et *Thrène aux guerriers défunts* (p.34). Par extension, le terme *newēt* désigne autant le poème lui-même que le style particulier de musique qui l'accompagne, voire tout l'événement festif qui l'entoure.

L'élément central du genre *newēt* n'est pas tant la danse que l'orchestre qui se tient au centre de la place. Parfois, un petit kiosque de feuilles (*veroqētēnwe* en lo-toga) est réalisé pour abriter les musiciens. Ces derniers, au nombre de sept ou huit, se tiennent debout autour de la planche à percussion. Assis par terre derrière eux, deux tambourinaires frappent leur tambour de bambous pour lancer le signal du début. Le meneur lance alors un cri "*Hi-wa?*" auquel les autres musiciens répondent en chœur "*Hi wow !*" – et de soudain frapper leurs bambous sur la planche [⊙39]. C'est alors que démarre un long ostinato collectif, à la fois vocal et instrumental. En même temps qu'ils pilonnent la planche, les musi-

ciens chantent un hoquet "*O ho, Ohé o – O ho, Ohé-o*"... C'est dans cette atmosphère saisissante que le chanteur soliste entonne alors son chant *newēt* à proprement parler. Sa mélodie et son rythme semblent indépendants du rythme principal, et se trouvent largement couverts par ce dernier. Ce n'est pas tout à fait un hasard : la plupart des poèmes *newēt* sont des chants secrets (*toq* "sacrés"), qui doivent demeurer inaudibles à la foule des non-initiés – de peur que le chant, qui appartient au chanteur et à sa famille, ne lui soit volé. Dans la langue lo-toga, le verbe *gupe* "dissimuler" désigne la manière dont le chœur, à travers ses halètements sonores ("*O ho, Ohé-o*"), doit couvrir la voix du soliste.

Le contexte privilégié pour exécuter le genre *newēt* est le festival public (en lo-toga *ne vetgē*) associé à la prise de grades (*ne huqe*). Dans ce contexte précis, qui rappelle les danses *mag* ou *qat* des îles Banks voisines [⊙36–37], ce sont de jeunes initiés qui viennent danser en exhibant les coiffes rituelles (*ne qegar*) qu'ils viennent de sculpter en secret. La fête peut durer de cinq à dix jours, au cours desquels le *newēt* bat son plein jour et nuit, jusqu'à l'aube du dernier jour.

Ceci étant dit, le *newēt* est si populaire qu'il s'est en quelque sorte laïcisé, en devenant synonyme de réjouissances collectives : on le jouera lors des mariages, des fêtes, des festivals. La fête nationale du 30 juillet [photo], qui célèbre l'indépendance du Vanuatu depuis 1980, est ainsi une occasion propice

– 62 –

pour une soirée *newēt* – comme ce fut le cas pour les pièces 39–40 de l’album.

38. **Newēt : Chant des Esprits**

- AF – 22.1.2006 – Hiw (Torres)
- † Sisil Howard + garçons de Hiw
- ♩ planche à percussion (*ne tiyit rēre*),
tambour à fente (*n’ōre*), voix

39. et 40. **Newēt : Chant des Esprits**

- AF – 30.7.2004 – Lungharegi, Lo (Torrès)
- † Livai, Peretin Wokmagēne, Brian Mark
- ♩ planche à percussion (*ne vën mêlepup*),
tambour à fente (*n’ere*), voix

41. **Newertiang : Pleurs des Esprits**

- MS – 25.7.2005 – Leqeal (Merelava)
- † hommes de Leqeal
- ♩ instruments secrets

Au Vanuatu, les manifestations de deuil incluent des cérémonies au 5^e et 10^e jour suivant le décès de la personne. Dans la petite île de Merelava, la mort d’une personne importante donne alors lieu à un événement spectaculaire : les “Pleurs des esprits”, nommés *Newertiang* en mwerlap. Il arrive que cet événement soit suivi d’une danse *namag* [36], laquelle est publique et se déroule sur la place de danse ; mais le *Newertiang* lui-même a un statut très particulier, qui le distingue de toutes les autres formes musicales que l’on connaît.

Ni chant ni danse, le *Newertiang* ne donne rien à voir. Pour le commun des mortels, il

s’agit d’un événement sonore, l’occasion d’entendre, dans l’obscurité de la nuit, les puissants cris des morts et les pleurs des esprits. Ces gémissements stridents rappellent à quel point les revenants peuvent être inquiétants, et différents de nous – de quoi inspirer à tous crainte et respect pour les ancêtres.

Bien sûr, seuls les hommes initiés ont accès au monde des esprits, et au secret de leurs manifestations dans le monde des vivants. Eux seuls connaissent la véritable nature de ces sons, les instruments et les gestes pour les produire ; nous n’en révélerons rien ici. Les hommes interprétant les Pleurs des esprits ne doivent être vus par personne : sitôt que s’annoncent les premiers sons, femmes et autres non-initiés doivent se précipiter vers une maison ou un abri, sans attendre.

L’enregistrement 41 présente une structure marquée, faite d’un crescendo culminant vers 2’10”, suivi d’un long decrescendo. Plusieurs couches sonores se superposent. Parce que le *Newertiang* a lieu la nuit, on entend en continu le son des grillons.

C’est sur ce fond sonore que viennent s’ajouter les cris des esprits. Les sons graves forment la voix de la “mère”, les sons aigus celles des “enfants”. Les esprits repartent comme ils sont arrivés : après un moment de forte présence, leurs pleurs finissent par s’évanouir dans le silence de la nuit.

ALEXANDRE FRANÇOIS & MONIKA STERN

RÉFÉRENCES

- Ammann, Raymond. 2001. *Voies blong Vanuatu*. CD, VKS-Productions, Port-Vila, Vanuatu.
- 2012. *Sounds of Secrets: Field Notes on Ritual Music and Musical Instruments on the Islands of Vanuatu*. KlangKulturStudien – SoundCultureStudies, 7. Berlin : LIT Verlag.
- Arom, Simha, & France Cloarec-Heiss. 1976. *Le langage tambouriné des Banda-Linda (RCA)*. Paris : SELAF.
- Bonnemaison, Joël; Kirk Huffman, Christian Kaufmann, & Darrell Tryon, eds. 1996. *Vanuatu, Océanie : Arts des îles de cendre et de corail*. Paris : Réunion des Musées Nationaux.
- Codrington, Robert H. 1891. *The Melanesians: Studies in their anthropology and folklore*. Oxford : Clarendon Press.
- Crove, Peter. 1994. *Vanuatu (Nouvelles Hébrides) Singing-Danis Kastom–Musiques Coutumières*. AIMP XXXIV, CD-796. Genève : VDE-GALLO.
- 1996. La musique au Vanuatu. In Bonnemaison et al. (eds), 146-151.
- François, Alexandre. 2013. Shadows of bygone lives: The histories of spiritual words in northern Vanuatu. In R. Mailhammer (ed.), *Lexical and structural etymology: Beyond word histories*, 185-244. Studies in Language Change. Berlin : DeGruyter Mouton.
- Huffman, Kirk. 1996. Flûtes en bambou. In Bonnemaison et al. (eds), 152-159.
- Speiser, Felix. 1923. *Ethnographische Materialien aus den Neuen Hebriden und den Banks Inseln*. Berlin : C.W. Kreidel.
- Stern, Monika. 2000. La permanence du changement ou les métissages musicaux au Vanuatu. *Cahiers de Musiques Traditionnelles* n°13 "Métissages". Genève : Georg/ADEM, 179-202.
- 2007. Les identités musicales multiples au Vanuatu. In *Cahiers d’ethnomusicologie* n°20 "Identités musicales". Genève : Georg/ADEM 165-190.
- Vienne, Bernard. 1984. *Gens de Motlav. Idéologie et pratique sociale en Mélanésie*. Publication de la Société des Océanistes, 42. Paris : Société des Océanistes.
- 1996. Visages masqués du pays des morts. In Bonnemaison et al. (eds), 240-253.
- Wittersheim, Éric. 2009. *Le Salaire du Poète – The Poet’s Salary*. Film documentaire, 59’.
- Zemp, Hugo. 1979. Aspects of 'Are'are Musical Theory. *Ethnomusicology* 23 (1) : 5-48.
- 1994. *'Are'Are Panpipe Ensembles*. Paris : Le Chant du Monde.
- Zemp, Hugo & Christian Kaufmann. 1969. Pour une transcription automatique des « langages tambourinés » mélanésiens : un exemple Kwona, Nouvelle-Guinée. *L’Homme*, 9 (2), 38-88.



Le regard du *Maraw*, esprit de la danse mag / The eye of the *Maraw*, spirit of the *mag* dance (Jölap, Gaua) – © AF

– 65 –



Uttag, danse des initiés / dance of initiated men (Merelava) – © MS

– 66 –



Une fête *newēt* / A *newēt* party (Yaqane, Hiw) – © AF

Page 68 : Danse du serpent de mer / Seasnake dance (Lahlap, Motalava) – © AF

– 67 –

MUSIK BLONG VANUATU

Taem blong lafet, taem blong kastom

CD ia hemi wan seleksen blong ol best rikoding blong musik we mitufala i bin mekem long Vanuatu. Mitufala blong Franis: Monika Stern hemi wan ethnomusicologist, hemi spesalaes long ol defren kaen musik long wol mo speseli blong Vanuatu. Alex François hemi wan linguist, hem i lanem ol lanwis blong Bankis mo Torres, mo hemi promotem ol save blong kastom olsem ol stori mo singsing blong bifo.

Stat long 1997 kasem 2011, mitufala i bin stap longtaem long ol difren aelan long Vanuatu – speseli long provens TORBA mo PENAMA – blong mekem risej long saed blong lanwis mo musik. Since taem ia, mitufala i bin wishim blong mekem wan projek blong promotem mo holem taet ol kastom musik blong Vanuatu, blong mekem se ol art forms ia i no save lus.

Mifala i laekem sipos CD ia i save mekem wan kaen witness blong ol biutiful musik blong yumi, mo shoem long ol man ovasi, mo long evriwan long kantri, se Vanuatu igat plante musikol treasures we i shud laef i stap, mo i shud develop moa i go. Maet CD ia bae i helpem blong rivaevem sam pat blong kastom musik we klosap i lus. I tru se samfala musik ia oli no isi

blong lanem from mas folem fulap ol had rule blong go insaed long kastom. Be sipos ol yangfala oli save musikol roots blong olgeta, maet bae oli wantem statem niufala projek, olsem mekem narafala CD long kastom stret, o miksim ol singsing o instrumen blong bifo wetem ol niufala musik blong tedei.

Buk ia i kam wetem CD blong givim ol explenesen abaot ol musik we oli stap insaed. Evri infomesen long buk ia i kam long olgeta man mo woman long aelan we oli bin tok save long mitufala hao nao blong mekem ol instrumen, hao nao blong komposem singsing, mo wanem kaen situesen long kastom i fit blong singsing o tanis long ol defren stael ia.

Mitufala i wantem talem tankyu bigwan long evri man blong PENAMA mo TORBA we oli bin welkamem mitufala long ol haus mo vilij blong olgeta, samfala long wan wik, samfala i kasem wan yia. CD ia i gat wan spesel dedikesen long †Moses Meiwelgen, wan waes mo kaen man we hemi bin helpem evri projek long saed blong kalja mo kastom, mo ikam olsem wan tru papa blong Alex long Motalava aelan. *Imam, nalēk tit qōñ vēhte nēk, nololmeyēn tiwag mi natamtam nōnōm.*

– 126 –

Mitufala i talem tankyu tu long Richard Woris, Edgar Howard, Mak mo Raouley Woleg, Eli Field, Jacob Elison, Mama Jimmy Tiwyoy, Edward Pilis, Janet Philip mo Philip Gan, John Star, Moffet Lini, Jeffrey Uliboe mo Diana Rolin, Alfreda Mabonlala wetem famili, Maurice Tanmonok wetem famili, Nelly Mundoro, Laisa mo Patrick, Richard Leona, Wano Olev wetem famili. Be ol pipol we oli contribute moa bigwan long CD hemi

esepeli ol man blong singsing mo tanis we oli sherem musik blong olgeta wetem mitufala: nem blong olgeta evriwan istap insaed long buk ia. Naenti pasent blong ol vatu we bae i kamaot long CD ia, bae i go long Vanuatu Kaljoral Senta long Vila, blong oli save bildimap ol kaljoral projek long fyuja we i save benefitim evri pipol blong TORBA, PENAMA mo narafala aelan blong Vanuatu. Tankyu tumas.



Newēt pour la Fête de l'Indépendance
A *newēt* session for the Independence Day (Hiw, Torres) © AF



Nous tenons à remercier tous ceux qui ont contribué à ce projet par leur soutien et leurs conseils : nos familles et amis, et en particulier Éric Wittersheim, Cécile Kielar, Georges Cumbo, Sébastien Lacrampe, Andy Pawley, Pierre Bois, François Picard, Marcel Melthérorong, Gaïa Fisher, Jacob Kapere, Marcellin Abong, Ralph Regenvanu. Plus que tout, nous sommes redevables aux nombreuses familles du Vanuatu qui nous ont accueillis avec tant d'hospitalité au cours de nos divers séjours dans l'archipel, ainsi que les musiciens et poètes qui nous ont ouvert les portes de leur monde fascinant – et dont les noms sont cités dans le livret. Ce disque est dédié à leurs nombreux talents, individuels et collectifs.

Alexandre François et Monika Stern

– 2 –



W 260147 INEDIT/Maison des Cultures du Monde • 101, Bd Raspail 75006 Paris France • tél. 01 45 44 72 30 • www.maisondesculturesdumonde.org