



## Le silence des rizières

Dana Rappoport

### ► To cite this version:

Dana Rappoport. Le silence des rizières. Terrain : anthropologie et sciences humaines [Anciennement : Carnets du patrimoine ethnologique ; Revue d'ethnologie de l'Europe], 2019, 72, pp.111-125. <10.4000/terrain.19081>. <hal-03881869>

**HAL Id: hal-03881869**

**<https://hal.science/hal-03881869v1>**

Submitted on 3 Dec 2022

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

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



HAL Authorization



# LE SILENCE DES RIZIÈRES

FOCUS

DANA RAPPOPORT

CNRS, Centre Asie du Sud-Est  
dana.rapport@cnrs.fr

L'histoire se déroule en 1993, sur l'île de Sulawesi, en Indonésie. Après cinq mois d'enquête de terrain dans les montagnes, chez les Toraja Sa'dan, un groupe de 300 000 personnes dont j'étudiais alors les pratiques musicales, je décide de partir vers l'ouest, à la découverte de celles des Toraja de Mamasa, un autre sous-groupe linguistique toraja. Afin de rester en règle avec les autorités, je me rends à la préfecture de la ville de Polewali, sur la côte ouest de l'île, dont dépend alors le canton de Mamasa. Je présente mon autorisation de recherche en bonne et due forme aux services administratifs qui, à mon grand regret, la rejettent car elle n'est pas adressée en propre au préfet de cette région. Lors de cet échange formel, je prends conscience que je suis suspectée de venir ici pour évangéliser les habitants – depuis les années 1990, les mouvements évangéliques d'obédience pentecôtiste progressent dans ces montagnes. Pour adoucir mon cas, j'invoque mon objet d'étude, la musique – un sujet finalement moins tranquille qu'il n'y paraît, comme je le découvrirai plus tard. Mais rien n'y fait : je n'ai pas le droit de continuer plus avant sans une lettre au préfet. Je suis donc contrainte de repartir dans la plaine, vers le sud, pour Ujung Pandang (aujourd'hui Makassar), chef-lieu de la province de Sulawesi



← *Blooming Plastic Flowers*, Eko Nugroho, 2017  
COURTESY OF A3 ARNDT ART AGENCY, BERLIN. PHOTO : BERND BORCHARDT © EKO NUGROHO

Sud, à douze heures de bus. Quelques jours plus tard, le courrier requis en poche, je rejoins les montagnes.

Dans le bus qui me ramène vers le nord, des passagers m'apprennent que la région de Mamasa, connue pour ses pratiques de sorcellerie, a été christianisée d'une manière particulièrement vigoureuse. La route devient de plus en plus tortueuse et difficile. Puis soudain, alors que nous arrivons à 1 300 m d'altitude, un paysage splendide de rizières irriguées surgit devant nos yeux. De grandes maisons en bois, gravées en quadrichromie, arborent des rondes-bosses richement ornées. Elles diffèrent des maisons des Toraja Sa'dan par leur taille plus imposante et par leurs sculptures plus baroques.

Le lendemain matin, je pars à la découverte des environs. Nous sommes au mois de septembre. Dans les rizières, je marche le long d'une digue et rencontre cinq femmes, les jambes dans l'eau boueuse, excitées et joyeuses, en train, me semble-t-il alors, de nettoyer la rizière. À ma question portant sur la persistance d'une tradition musicale dans cette région, elles répondent que le chant y est désormais interdit. J'insiste. Nous sommes seules, en plein soleil. Elles se mettent finalement à chanter, en balançant leur chapeau en rotin de bas en haut. Hasard jubilatoire de l'ethnomusicologue. Elles chantent quelques strophes d'un répertoire dont elles venaient pourtant de me dire qu'il était interdit. Je mets en marche l'enregistreur :

<i>Lunde'-lunde' inde pare</i>	Le riz est foulé
<i>Umbara issinna Lempan</i>	Où est l'habitant de Lempan
<i>Dikuang makereng-kereng</i>	Qu'on appelle Kereng-Kereng ?
<i>Anna tapan diu-diu</i>	Il n'est pas visible
<i>Dido Manda mepandaia</i>	Petit oiseau du pays mandar
<i>Sekke' mele-melelei</i>	L'oiseau <i>sekke'</i> vole de lieu en lieu
<i>Polo ade' pelalanna</i>	L'échelle s'est cassée
<i>Le baisseng ki pongade</i>	Nos amis des temps anciens <sup>1</sup>

Elles chantent ces quatre strophes, en cinq minutes seulement, puis s'arrêtent. N'y a-t-il que cela ? Les paroles du chant restent pour l'instant indéchiffrables sans l'explication des modalités de jeu. Lent, intense et uni, ce chœur est composé de femmes détendues, libérées et énergiques, dont la joie de chanter transparait durant ces quelques minutes. Qu'y a-t-il de licencieux dans ce chant et pourquoi acceptent-elles tout de même de chanter ce jour-là ? Les chanteuses m'invitent le lendemain soir chez la tante de l'une d'entre elles afin de me raconter comment le chant était pratiqué autrefois. J'enregistre à nouveau ce soir-là, mais les femmes étant assises, leurs corps et leurs voix me paraissent plus figés, et cela chante moins que dans les rizières. Puis, trois jours plus tard,

1. Les chants évoqués sont en ligne sur le site d'archives sonores du Centre de recherche en ethnomusicologie (CREM) : [https://archives.crem-cnrs.fr/archives/fonds/CNRSMH\\_Rapport/](https://archives.crem-cnrs.fr/archives/fonds/CNRSMH_Rapport/) [dernier accès, septembre 2019].

dans un autre village, d'autres femmes acceptent que le chant soit enregistré, mais cette fois dans une église, aux côtés d'un chœur d'hommes et sous leur contrôle – la baisse d'énergie est alors encore plus sensible. En l'espace de trois jours, les conditions d'enregistrement laissent déjà entrevoir les variations sémantiques de l'expression « faire taire ». Comment faire taire ce qui chante dans le chant ? C'est ce que l'histoire raconte.

Je tisse cette histoire à l'aide de plusieurs fils : le récit des chanteuses de la rizière – Mariana, Sofia, Tiku Bamba, Datu Rara et Tasik Luya, âgées de 30 à 50 ans –, les enregistrements et les traductions des paroles de ce répertoire que j'ai effectués sur place, les entretiens avec Pa' Pua Lilin, un instituteur âgé, membre du parlement local de Mamasa. À ce fil musical vient se nouer celui des transformations religieuses que la région a connues depuis le début du xx<sup>e</sup> siècle.

DES CHANTS D'AMOUR DANS LES RIZIÈRES

Nommé *ma'dondi'* (« bercer, choyer ») ou *ma'iy-o-iy-o* (« faire oui ! oui ! »), ce répertoire était chanté autrefois lors des semailles du riz, en particulier lors du repiquage. En cette saison, les femmes, jeunes et moins jeunes, durant leur activité dans la rizière, invitaient par leur chant les hommes à jouer avec elles. Ceux qui passaient par là confectionnaient une petite canne au bout de laquelle ils attachaient un tissu rempli des ingrédients de la chique de bétel, notamment la noix d'arec, « jouant » ainsi une demande en mariage du haut du talus de la rizière. En effet, on annonçait traditionnellement une demande en mariage par le don secret d'une noix d'arec de la mère ou de la tante d'un garçon aux parents de la future femme. Souvent, ce présent était accompagné d'argent et d'autres cadeaux qui devaient être rendus sous trois jours en cas de refus. L'acceptation de la noix d'arec obligeait la famille à accepter la proposition de mariage<sup>2</sup>. Dans la rizière, les pieds dans l'eau, les chanteuses tiraient le tissu (« l'étendard de bétel », *laya' pangngan*) présenté par les hommes et les entraînaient de ce fait dans l'eau. Ces derniers venaient alors se placer derrière elles, tandis qu'elles s'asseyaient sur leurs genoux tout en continuant à chanter. Ce corps à corps (*sibobo*) était aussi nommé « étreinte » (*siromok*). Puis chaque homme changeait successivement de partenaire jusqu'à ce qu'il en trouve une qui lui plaise, la retienne sans la relâcher, tant et si bien que le jeu se finissait par une chute dans l'eau marécageuse. Les pasteurs mirent un terme à ce rituel chanté.

Malgré l'interdiction du rituel, les poèmes, eux, ne furent pas totalement oubliés, tout du moins lors de mon passage en 1993. Dernière trace d'une pratique rituelle proscrite, les vers que les chanteuses avaient accepté de me chanter font partie d'un corpus de poèmes d'amour. Ils suggèrent l'attente de l'être aimé et le plaisir de la

2. Roxana Waterson, *Paths and Rivers. Sa'dan Toraja Society in Transformation*, Leiden, KITLV Press, 2009, p. 249.



→ **Ronde-bosse en quadrichromie au fronton d'une maison toraja, île de Sulawesi, Mamasa, 1993**

Propres à la région de Mamasa, ces sculptures d'animaux et de figures anthropomorphes permettent d'entrevoir l'épaisseur et la richesse stylistique d'une société profondément transformée par l'évangélisation.

PHOTO : DANA RAPPOPORT

rencontre. Les strophes se finissent souvent par la formule *da' indo'* signifiant « ne le fais pas, mère », sorte d'aiguillon notifiant la possibilité d'une transgression. Dans ces poèmes, cinq motifs sont chantés : l'eau, les plantes, les oiseaux, les interactions et le plaisir.

Le thème de l'eau prédomine par deux aspects : par le lieu du chant (la rizière inondée) et par la forme musicale. Les femmes chantent l'eau de la rizière où les gens se lavent, l'eau de la pluie qui rafraîchit les corps, l'eau du lac, l'eau de la rivière qui les emporte sur un bateau. Dynamique et intense, l'eau lave, jaillit et bouillonne. De plus, des espèces végétales – riz, bétel, fruit, noix d'arec, canne – sont chantées. À cela, il faut ajouter la présence des oiseaux, seule espèce animale chantée tout au long des strophes : des oiseaux de valeur au plumage éclatant et coloré – cacatoès, coqs, oiseaux du pays mandar – évoquent les garçons et les hommes des villages voisins, figures de l'être désiré. Un autre motif porte sur les interactions entre ces éléments : les végétaux se renversent, s'allongent ensemble, s'unissent ; les chanteuses attendent les oiseaux, se réjouissent de leur arrivée. Enfin, le plaisir et le désir de fusion traversent l'ensemble du corpus lyrique.

La forme musicale elle-même – une polyphonie à deux parties – résulte d'un rapport au son de l'eau qui chute sans discontinuer. Le chœur, à l'unisson, exécute un bourdon syllabique sur lequel une soliste (*to ma'rodo*) brode à la quarte inférieure et à la seconde inférieure et supérieure. Ce type de polyphonie sur bourdon singularise une catégorie de rituels, nommée « rituels du côté du soleil levant » (*aluk rampé matallo*). L'un des traits caractéristiques de ces polyphonies réside dans leur flux musical qui, par la tenue du bourdon, suggère un état de permanence. Dans cet écoulement lent, l'unité du chœur, issue de la fusion des timbres, laisse émerger une puissance constante et stable. Le flux musical, nommé *simbong*, renvoie par son étymon au son d'une chute dans l'eau<sup>3</sup>. Autrefois, le chant ne pouvait avoir lieu sans une offrande de poulet à la cascade, gardée par la divinité Pong Pirik-Pirik. Il fallait venir « acheter la voix du *simbong* » afin que le chant reflète un écoulement ininterrompu que seul le son de la cascade produit dans la nature, renvoyant ainsi à la régénération perpétuelle du vivant. L'appel du principe vital était donc intensifié à la fois par les paroles et par le flux sonore, à l'image de la perpétuation de la vie.

Ajoutons à cette idée le mouvement de balancier de bas en haut du chapeau conique des chanteuses, rappelant peut-être le tamisage de l'or, une pratique courante de la région occidentale du pays toraja : il suggère un lien entre l'eau, la fécondité, l'or et le riz, désirés en abondance pour la continuité de la vie. La musique, par sa forme et ses paroles, participait donc à la fécondité du vivant et ce lors de différents rituels : le rituel agraire décrit ici fait partie d'un ensemble en fait beaucoup plus vaste.

3. *Simbong, massimbong* : fait de plonger dans l'eau, bruit de chute dans l'eau. Voir J. Tammu & H. Van der Veen, *Kamus Toradja Indonesia*, Rantepao, Jajasan Perguruan Kristen Toradja, 1972.







→ **Faire chanter le chant, île de Sulawesi, Mamasa, 1993**  
Lors de l'espacement des plants de riz, des femmes chantent le répertoire *ma' iyo-iyo* (« oui ! oui ! »). Une femme balance un chapeau de haut en bas, au rythme du chant.  
PHOTO : DANA RAPPOPORT

→ **Femmes dans les rizières, île de Sulawesi, Mamasa, 1993**  
Pendant la croissance du riz, les femmes, qui travaillent ensemble, nettoient une rizière.  
PHOTO : DANA RAPPOPORT



## UN JEU RITUEL DE FERTILITÉ

Examinons à présent la place de ce jeu chanté agraire au sein de cet ensemble plus large, afin de comprendre son rôle dans la pensée religieuse toraja. Alors que les « rituels du soleil couchant » étaient dévolus au traitement des défunts, ceux du soleil levant visaient notamment à promouvoir la fécondité et la prospérité des plantations, des humains et des animaux. La culture du riz – relevant des rituels du côté du levant – nécessitait une grande série de rites dont l'un d'eux, *tumorak* « éclaircir, amincir », consistait à distancer les jeunes pousses de riz afin qu'elles croissent plus à leur aise. D'abord planté en rangs serrés, le riz devait, au cours de sa croissance, être repiqué dans le même champ de manière plus espacée (dans la région voisine, le riz est d'abord planté dans une pépinière puis replanté dans un champ adjacent). Cette activité était exécutée par les femmes qui au même moment retiraient les mauvaises herbes tout en s'amusant. Deux rituels avaient alors lieu dans le même temps : le chœur *ma' dondi'* (ou *ma'iyo-iyo*), lors duquel les femmes chantaient en se balançant de haut en bas tout en invitant les hommes à les rejoindre, puis le *ma'terre*, qui consistait à s'asperger d'eau boueuse de la rizière. Tous ceux qui passaient par là étaient tenus d'accepter les jets de boue sans se mettre en colère, l'aspersion faisant partie du rituel.

Ce rituel de repiquage marquait un tournant dans le cycle du riz : il s'imposait par l'animation joyeuse et sonore qu'il suscitait. Afin de ne pas déranger la croissance du riz, s'ensuivaient deux mois de silence, lors desquels toute animation était proscrite : aucune dispute, aucun cri, aucune coupe d'arbre ne devaient survenir ; mariage et funérailles devaient être remis à plus tard. L'alternance entre animation et silence est un trait commun à la culture des céréales dans l'Est insulindien. Le rituel *tumorak* était institué comme un moment de dépense lors duquel certaines actions, habituellement proscrites à cette période, étaient tolérées : jeter de l'eau au visage des passants, toucher un autre homme que son mari, rire, s'animer, chanter. Le but, bien décrit par les chanteuses elles-mêmes, est résumé dans cette phrase simple : « plus on s'étreint, plus il y aura de riz » (en toraja, *makin sibobo, makin buda paré*). Par ce jeu était mimé un élan pour la fertilité du vivant, manifesté par la fausse demande en mariage et par la proximité des corps d'hommes et de femmes pendant le chant. Ce rituel agraire s'inscrivait donc dans une série d'autres rituels visant à perpétuer l'énergie du vivant, au cœur de l'équilibre des relations socio-cosmiques de cette société.

## DE LA CENSURE À LA SCÈNE

Afin de comprendre comment ce jeu chanté fut interdit, il faut rappeler la situation particulière de ces montagnes sur le plan religieux. Alors que la plus grande partie de l'Indonésie a été convertie à l'islam, religion majoritaire aujourd'hui à plus de 90 %, une minorité de territoires intérieurs, hors Java et Bali, a été évangélisée depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La christianisation de la région de

Mamasa débuta avec l'intrusion des colons néerlandais dans les montagnes toraja à partir de 1907, ces derniers intégrant progressivement des dignitaires toraja nobles à leur administration locale et favorisant de ce fait les conversions<sup>4</sup>. L'évangélisation commença à Mamasa en 1913 sous l'égide de l'*Indische Protestantse Kerk* par la scolarisation et par l'appel aux conversions, sous forme de directive de l'administration coloniale. Puis cette Église laissa la place en 1927 à une nouvelle mission, plus rigide, qui resta en place jusqu'en 1947, la mission *Zending Christelijke Gereformeed Kerk* (Mission des Églises chrétiennes réformées)<sup>5</sup>. Cette dernière, qui s'interrompit pendant la guerre, donna naissance, après 1947, à l'Église protestante calviniste nommée Gereja Toraja Mamasa, l'Église toraja de Mamasa, majoritaire dans cette région<sup>6</sup>. Les conversions au christianisme s'intensifièrent dans les années 1950 à cause de menaces d'islamisation et en raison de l'obligation pour tous les Indonésiens de se convertir à une religion monothéiste, leur pratique rituelle ancienne n'étant pas recevable par le ministère des Religions.

La christianisation de plus en plus massive de ces montagnes modifia la vie sociale d'une manière irréversible. Bon nombre de rituels furent proscrits, dont ce jeu chanté dans les rizières. Peu d'informations sont disponibles sur sa condamnation à proprement parler. Émanant de l'autorité chrétienne et gouvernementale, elle visait le contrôle des corps : le rituel fut interdit car il réunissait des personnes mariées et non mariées, jeunes et moins jeunes, dans un rituel qui favorisait un rapport plus libre entre hommes et femmes. Cette permissivité sexuelle, à laquelle il faut ajouter la polygamie pratiquée avant la colonisation, entraînait en conflit avec la morale chrétienne, imposée dès l'instauration du gouvernement colonial néerlandais<sup>7</sup>. Dans le village où j'enregistrai le chant *ma'ïyo-ïyo* pour la première fois, l'année 1962 me fut indiquée comme marquant la suspension de la pratique de ce jeu chanté, sans autre explication.

Cette censure s'inscrit dans un mouvement de fermeture portant sur tous les rituels de la « règle des ancêtres » toraja et, de fait, sur tous les chants correspondants, un processus généralisé à toute l'île de Sulawesi qui força les montagnards, une fois christianisés, à renoncer à leurs traditions musicales<sup>8</sup>. Dans la région toraja, un rapport de la conférence de l'Église réformée calviniste (*Gereformeerde Zendingsbonde*), datant de 1929, précise les restrictions apportées aux rituels, et notamment aux chants. Le texte de cette conférence (« Conférence des pasteurs, catéchistes, directeurs d'école et anciens », Rantepao dan Makale) me

4. Terance W. Bigalke, *Tana Toraja. A Social History of an Indonesian People*, Singapore, Singapore University Press, 2005, p. 51-62 ; Kees Buijs, *Powers of Blessing from Wilderness and from Heaven*, Leiden, KITLV Press, 2006, p. 17.

5. Kenneth M. George, *Showing Signs of Violence. The Cultural Politics of a Twentieth-Century Headhunting Ritual*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 38.

6. Jan Sihar Aritonang & Karel Steenbrink, *A History of Christianity in Indonesia*, Leiden, Brill, 2008, p. 476.

7. Kees Buijs, *Powers of Blessing from Wilderness and from Heaven*, op. cit., p. 110.

8. Lorraine Aragon, « Suppressed and Revised Performances. Raego' Songs of Central Sulawesi », *Ethnomusicology* n° 40/3, 1996, p. 413-439.

fut communiqué en 1995 par Urbanus Tongli, ancien prêtre toraja, docteur en anthropologie sociale à l'EHESS. Ce dernier, qui avait pris du recul par rapport à ses engagements chrétiens, me rapporta la vision crispée de l'Église vis-à-vis des Toraja non convertis qui se livraient, disait-elle, à des pratiques libertines lors des rituels du soleil levant. Cette remarque explique les prescriptions émises dans le texte de la conférence. Alors que les chants des rituels du soleil couchant (funérailles) furent tolérés avec des transformations – l'interdit portait surtout sur les paroles des chants et les conditions de jeu, mais pas sur la forme musicale<sup>9</sup> –, la plupart de ceux des rituels du soleil levant, et à l'exclusion des rituels de maison, furent condamnés et souvent radicalement supprimés, comme en témoigne aussi des années plus tard le prêche de Theodorus Kobong, pasteur toraja formé en Europe, auteur de plusieurs livres sur le christianisme toraja, personnalité influente de l'Institut théologique de l'Église toraja :

« En ce qui concerne les fêtes ma' bugi' et maro, les païens croient qu'avec les danses sauvages, les jeux et les tortures de Satan, ils recevront santé et force de vie. Vous savez que cela n'est pas vrai. [...] Fuyez ces fêtes néfastes<sup>10</sup>. »

Danses « sauvages » et, sous-entendu, musiques animant celles-ci du côté du soleil levant étaient tenues pour nuisibles et sataniques. Dans les propos du pasteur, l'adjectif « sauvage » renvoyait à l'animalité que les chrétiens ressentaient devant la liberté des corps et des voix, les interactions sonores et physiques intenses des transes, des combats rituels et des « polymusiques » qui, elles aussi, disparurent<sup>11</sup>. Jusqu'à aujourd'hui, pour certaines congrégations protestantes, le seul nommage de ces pratiques est déjà considéré comme un péché.

En 1995, au cours d'un colloque sur les arts et la musique ecclésiale à Rantepao, le pasteur Kobong continuait ainsi :

« L'art vocal, la musique, la danse, la sculpture, la littérature (les paroles rituelles des to minaa [spécialistes rituels], retteng, singgi'), l'architecture, l'esthétique, tous doivent conduire à la louange de Dieu. La culture qui s'est développée est empoisonnée par le péché, dans une voie anti-Dieu, une voie diabolique et satanique, une voie qui ne loue plus Dieu mais qui loue sa propre personne. »

L'impact des censures a varié selon les périodes, les territoires, les religions (les catholiques ayant souvent mieux toléré les traditions locales) et les transformations de l'organisation sociale. Si la censure a dominé l'ensemble de la vie rituelle toraja, ses effets ont été plus ou moins ressentis. À Mamasa, le rituel avait disparu lors de mon passage

9. Sur les effets de la christianisation sur la musique, voir Dana Rappoport, « Ritual Music and Christianization in the Toraja's Highlands, Sulawesi », *Ethnomusicology* n° 48/4, 2004, p. 378-404.

10. Theodorus Kobong et al., *Aluk, Adat dan Kebudayaan Toraja dalam Perjumpaan Injil*, Jakarta, Institut Theologia Indonesia, 1992, p. 143.

11. Les polymusiques propres aux rituels du levant laissaient fusionner de manière désynchronisée voix masculines et féminines. Voir Dana Rappoport, « Space and Time in Indonesian Polymusic », *Archipel* n° 86, 2013, p. 9-42.

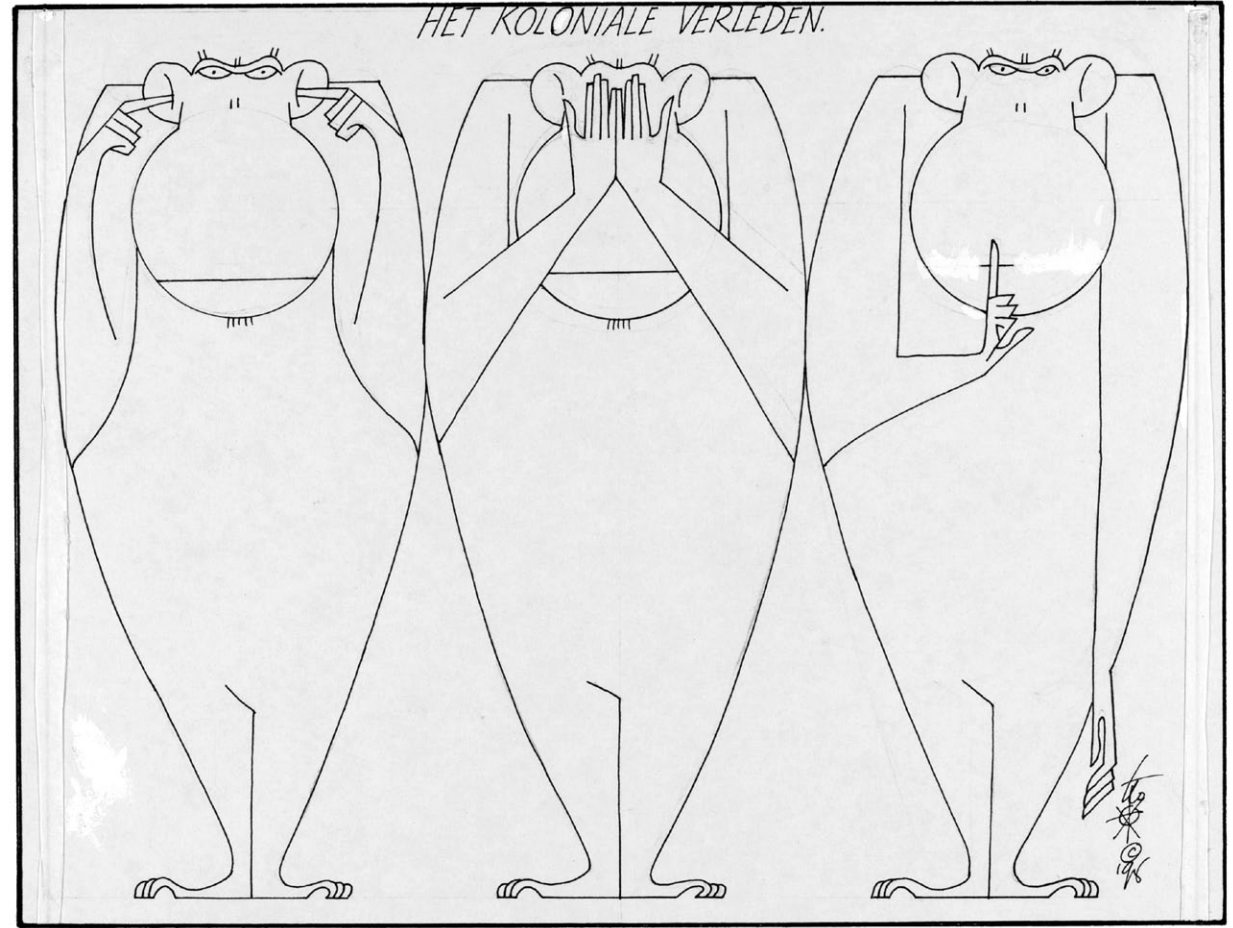


en 1993, mais dans la rizière les femmes avaient tout de même accepté de chanter certains vers, et cela pour trois raisons : le pasteur n'était pas là, les hommes non plus et la mémoire du chant avait perduré en partie, grâce à la ressemblance entre la forme musicale de ce répertoire et celle des autres chants des rituels du côté du soleil levant. Tout cela avait entraîné une situation déséquilibrée : le rituel fut interdit, mais les chants finirent par être tolérés déconnectés de leur usage initial. Les paroles, une fois sorties de leur contexte, ont probablement paru suffisamment inoffensives et métaphoriques pour ne pas déranger la morale chrétienne. Voilà pourquoi je pus enregistrer ce répertoire et, comble de l'histoire, dans une église, lors de la préparation de l'arrivée du préfet dans la montagne.

De la rizière à l'église, qu'est-il advenu au chant lui-même ? Une hypothèse a été mentionnée au début de cet article : le chant a bel et bien perduré, mais les autorités ont fait taire ce qui chantait dans ce chant. La comparaison des deux enregistrements décrits précédemment offre un exemple du silence imposé à la musique elle-même. Le tout premier enregistrement dans la rizière, pendant l'activité agraire, laisse transparaître l'énergie libératrice de ce chant. Debout, serrées les unes contre les autres, leurs jambes découvertes dans la boue, les femmes chantent à pleine voix, sur un tempo lent. De l'alliance de leur voix et de leur corps en mouvement – elles balancent leur chapeau de haut en bas – résultent souplesse et rondeur ; le plaisir de l'interaction surgit avec vigueur. Ici, la soliste annonce les paroles aux autres. L'épaisseur sonore provient de la superposition du chœur, des rires, des voix et des bruits d'eau dans la rizière. Certaines femmes imitent le son des hommes (ulélélélélélé) dans le rituel d'autrefois, interjections qui dynamisent le chant lui-même. Sifflets, rires et cris jaillissent ici et là.

Par contraste, dans l'enregistrement effectué à l'église, la voix et le corps des femmes sont désormais sous le contrôle des hommes : tout d'abord, ces derniers commencent et encadrent les voix féminines. En outre, un homme énonce les paroles à chanter. Les femmes ont perdu la liberté de conduire le chant. Dans les silences entre les vers, le mutisme imposé par la représentation scénique produit un silence glacial empêchant la libération de l'énergie des corps. L'autorité du lieu n'aide pas non plus à mettre en forme une quelconque épaisseur relationnelle produisant l'animation sonore (*marua*) des rituels toraja. Dans ce second exemple, en ayant perdu sa fonction ludique, le chant lui-même est contraint, raplati et empesé car il n'est plus porté par l'interaction et par le désir de l'autre.

Fin de l'histoire : le jeu chanté a disparu ; les chanteuses peuvent certes exécuter le chant, mais sans jouer avec les hommes. En expurgeant le chant de sa raison d'être, les autorités ont fait taire ce qui chantait dans le chant. La censure est donc plus subtile qu'elle n'y paraît : elle porte effectivement sur le jeu chanté dans son entier, mais tolère le chant quand il est littéralement « hors-jeu » – ce qui explique pourquoi certains répertoires vocaux issus de rituels proscrits ont pu perdurer. Ce court récit montre comment il est possible de dévaliser un chant, c'est-à-dire de le contraindre à perdre en énergie dans des cas où la musique est pourtant au sommet de son efficacité – dans



→ *Le passé colonial*, Theo Gootjes, publié dans *Dagblad voor Noord-Limburg*, s. d.

SOURCE : ATLAS VAN STOLK, ROTTERDAM © THEO GOOTJES



→ *Rice Field*, île de Sulawesi, Lemo, 2013  
© INSIGHTS / UIG / BRIDGEMAN IMAGES

le cas de Mamasa, le chant des femmes stimulait les rencontres, permettait de jouer avec la possibilité d’une transgression, mimant une fusion sexuelle, propice à la fertilité de la terre. Autrement dit, ce qui animait le chant des femmes, c’était évidemment le désir de l’autre. La mise sous silence définitive des rizières jointe à la neutralisation de l’efficacité du chant sont les deux conséquences de cette censure : réduite à sa dimension esthétique, la forme chantée décontextualisée n’agit plus sur les corps, ne permet plus les rencontres et a perdu son moteur. La musique, en ne remplissant plus tout son champ d’action, laisse les corps à distance, sans désir réciproque. Ainsi s’éteint la musicalité et la vitalité des formes quand elles en sont réduites au concert.

Et pourtant, en ce jour ensoleillé où j’enregistrai ces chanteuses dans les rizières, elles avaient un instant retiré leur bâillon, en acceptant de chanter et d’en parler. En mettant un terme à ce rituel chanté de repiquage, l’autorité chrétienne n’a pas seulement mis fin à un jeu musical : elle a contribué à modifier un système de valeurs fondé sur la fécondité du vivant, qui se manifestait par des pratiques d’oralité mettant en jeu les corps dans une dépense énergétique. Alors que ces chants d’amour, inclus dans une conception globale du vivant, étaient orientés vers la fertilité, les missionnaires y ont vu des jeux libertins contraires aux bonnes mœurs. En censurant ces chants, les pasteurs n’avaient probablement pas pris en compte l’importance du son dans le cycle de croissance du riz, ni même la valeur de la poésie chantée dans la société toraja. L’interdiction de ces jeux chantés laisse désormais les rizières de Mamasa silencieuses. Les chants ont été désarmés ; ce qui chante dans le chant – c’est-à-dire la possibilité du désir – est désormais tu.