



HAL
open science

Les femmes, les nattes et la musique sur l'île de Pentecôte (Vanuatu)

Monika Stern

► **To cite this version:**

Monika Stern. Les femmes, les nattes et la musique sur l'île de Pentecôte (Vanuatu). Anthropologie sociale et ethnologie. Université Paris 4-Sorbonne, 2002. Français. NNT : . tel-01987080

HAL Id: tel-01987080

<https://hal.science/tel-01987080v1>

Submitted on 20 Jan 2019

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.

Université Paris IV-Sorbonne
École Doctorale Concepts et Langages

Thèse :

*Les femmes, les nattes et la musique sur l'île de Pentecôte
(Vanuatu)*

Pour obtenir le grade de

Docteur de l'Université Paris IV

Discipline : **Musique et Musicologie**

Présentée et soutenue publiquement par

MONIKA STERN

Le 10 décembre 2002

Sous la direction de François PICARD

Composition de jury:

Raymond Ammann
Jonathan Friedman
Nicolas Meeùs
François Picard
Hugo Zemp

**UNIVERSITE PARIS IV - SORBONNE
ECOLE DOCTORALE CONCEPTS ET LANGAGES**

N° d'enregistrement

THESE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE PARIS IV

Discipline : Musique et musicologie

*Présentée et soutenue publiquement
par*

MONIKA STERN

Décembre 2002

**LES FEMMES, LES NATTES ET LA MUSIQUE
SUR L'ILE DE PENTECOTE (VANUATU)**

Directeur de thèse : M. le Professeur François PICARD

MONIKA STERN

**LES FEMMES, LES NATTES ET LA MUSIQUE
SUR L'ILE DE PENTECOTE (VANUATU)**

REMERCIEMENTS

Les démarches que je devais réaliser en vue de cette thèse ne m'ont pas seulement donné la possibilité de la mener à son terme, mais m'ont permis surtout de découvrir un monde où la vie ne ressemble à rien que je connaissais jusqu'ici. Ma rencontre avec le Vanuatu m'a permis de faire des rencontres extraordinaires, certaines ne duraient qu'un instant, d'autres ont donné naissance à de véritables amitiés. Toutes m'ont apporté du bonheur et m'ont appris une multitude de choses qu'on ne peut ni apprendre dans les livres ni exprimer par des mots. Mes séjours au Vanuatu se traduisent dans mon esprit par une multitude de visages souriants que je n'oublierai jamais.

J'aimerais tout d'abord remercier les habitants du Vanuatu pour leur hospitalité, pour leur bonne humeur, pour leur gentillesse et leur patience. Ils m'ont accueillie chez eux, comme un membre de leur famille, en acceptant mes différences, mes questions, ma curiosité. Ce travail n'aurait jamais pu voir le jour sans eux. Je n'oublierai jamais leurs sourires, les balades dans la forêt, les pêches au filet, les baignades dans la mer, les préparations du *lap-lap*, les heures passées avec des femmes en train de tresser à bavarder, les danses et les plaisanteries, les soirées au *nakamal* en buvant du *kava*. Mes

remerciements vont d'abord aux habitants de Pentecôte, ceux du village d'Ilamre où, pour la première fois, j'ai découvert la vie traditionnelle avec Agathe Mabonlala et ses deux fils Fredy et Malatou. Je remercie aussi tous les habitants de la région de Melsisi où j'ai fait mes débuts dans la recherche de terrain. Puis les habitants de Vanrasini et Levetlis, où pour la première fois j'ai passé cinq semaines sans aucune nouvelle du monde occidental. C'est là que j'ai commencé à comprendre et à parler le bislama. A Dennison Siaban, fieldworker du Centre Culturel, je dois une grande partie de mes informations. A Vanrasini encore, j'ai rencontré le très sage chef Maurice Tanmonok qui m'a acceptée non seulement dans son village mais aussi dans sa famille. Merci aussi à son fils Nicolas et à sa femme Imelda. J'aimerais remercier tout particulièrement les femmes de cette région du Centre-Est pour leur gentillesse et leur collaboration, mais aussi pour les soirées passées ensemble. Dans le Nord de l'île, j'avais travaillé essentiellement à Lolong où je remercie tout le monde. Mes amitiés vont tout particulièrement au chef Luc aujourd'hui décédé, à sa femme Alice-Méry mais aussi à tous leurs enfants en particulier à Matthew. Je ne pourrai jamais remercier assez mes parents adoptifs, Laisa et Patrick qui m'ont acceptée dans leur famille et qui m'ont guidée dans ma vie sur l'île. Je remercie surtout Nelly Mundoro pour sa collaboration très régulière dans mon travail, mais aussi pour sa gentillesse, sa patience et son amitié. Je dois aussi un grand nombre d'informations au couple de fieldworkers du Centre Culturel Lolowia et Richard Leona. Un petit clin d'œil aux filles de Lolong, particulièrement à Bel et Ashley pour leurs confidences, leur aide dans la vie quotidienne, leurs plaisanteries et leurs rires.

C'est à Port-Vila que j'ai pu établir les premiers contacts avec les habitants et faire des démarches pour les recherches qui ont suivi. Merci au père Rodet qui m'a permis de trouver un logement à Port-Vila lors de mon premier séjour. Au Centre Culturel, je remercie tout d'abord le directeur Ralph Regenvanu ainsi que tout le personnel, en particulier Jacob Sam et Marcelin Ambong pour leurs conseils, leur collaboration, et leur gentillesse. Pour leur amitié si fidèle, pour l'hébergement et des conseils précieux, merci à Lina Vutiala, Isabelle Maliu et Glenda Marielo. A Alfreda Mabonlala je dois mes premiers contacts sur l'île de Pentecôte, merci de m'avoir accompagnée sur l'île lors de mon premier voyage. Je ne suis pas en mesure d'énumérer ici tous ceux des ni-Vanuatou des différentes îles, que j'ai rencontrés à Port Vila et qui sont devenus des amis très chers, mais je ne les oublie pas.

La réalisation de ma thèse n'aurait jamais pu avoir lieu sans l'aide précieuse de certains professeurs et chercheurs. J'aimerais tout d'abord adresser mes remerciements les plus sincères à François Picard, mon directeur de recherches, pour les critiques et les commentaires, pour les encouragements, le temps qu'il m'a consacré, pour son amabilité et pour tout ce qu'il m'a appris. Je remercie aussi Nicolas Meeùs d'avoir accepté de diriger mes recherches pour le DEA, à l'heure où il n'y avait pas encore de professeur d'ethnomusicologie à Paris IV. Mes remerciements vont aussi à Peter Crowe qui était le premier à me raconter la vie au Vanuatu et à me conseiller sur mes projets, et à Raymond Ammann qui m'a beaucoup aidée lors de mes séjours au Vanuatu. Je remercie aussi Michel Lardy et Annie Walter de l'ORSTOM qui m'ont donné beaucoup d'indications pratiques et scientifiques sur le Vanuatu. Je dois aussi beaucoup à Marc Chemillier qui a consacré beaucoup de temps à m'écouter et m'a apporté plusieurs pistes de réflexion.

Je remercie également de tout mon cœur tous mes amis pour leur soutien et leur aide. Merci à Florence Spire et Michaël Cisinski pour leurs conseils d'analyse musicale. Pour les lectures et corrections je remercie Jacqueline Fukuhara-Kassau et David Martin, pour leur aide précieuse dans les problèmes techniques, merci à Apollinaire Anakesa, Amélie Potier et Laurent Lepis, pour la mise en page je remercie Gilles Le Corre.

J'aimerais aussi exprimer toute ma reconnaissance à mes parents qui ont toujours respecté mes choix et m'ont soutenue dans leur réalisation.

Enfin je remercie tous les amis rencontrés au Vanuatu et vivant aujourd'hui en France, dont la présence m'a aidée à surmonter le choc du retour.

Par ailleurs je n'aurai jamais pu réaliser cette thèse sans des recherches de terrain que j'ai pu réaliser grâce à la bourse Lavoisier du Ministère des Affaires étrangères et pour le troisième voyage grâce à l'aide financière de la Société Française d'Ethnomusicologie.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS	7
AVANT - PROPOS	15
Récit de l'étude de terrain	17
L'état des recherches	23
Remarques méthodologiques	26
INTRODUCTION	30
PREMIERE PARTIE - LA MUSIQUE DANS LE CYCLE DE LA VIE	39
CHAPITRE I - L'ENFANCE	41
1. La Naissance et les échanges coutumiers	41
2. Le répertoire musical des enfants	42
3. L'apprentissage de la musique	43
CHAPITRE II - LE PASSAGE DES GRADES	45
1. Les grades féminins sur l'île de Pentecôte	48
1.1. Les passages de grades féminins au pays Apma.....	48
1.2. Les passages de grades féminins dans le Nord.....	57
2. Les grades masculins et leur musique	59
2.1. Le rôle de la musique dans le système des grades du pays Apma.....	60
2.2. La musique et les grades masculins au pays Raga.....	62
Schéma de la chorégraphie	63
CHAPITRE III - LE MARIAGE	71
1. La parenté et les règles de mariage.....	72
1.1. Les matrilignages du pays Raga	72
1.2. Le pays Apma - une société de complexités.....	75
2. La cour et la demande en mariage	76
2.1. La magie d'amour et les flûtes en bambou.....	77
2.2. Les chants d'amour et la séduction.....	85
2.3. La demande en mariage.....	87
3. La cérémonie du mariage	91
CHAPITRE IV - LA MORT	99
CHAPITRE V - LES CEREMONIES COMMUNAUTAIRES	105
1. Les danses dans le Centre de l'île.....	106
1.1. Les danses des hommes.....	106
1.2. Les danses des femmes Apma	107
2. Les danses dans le Nord	112
DEUXIEME PARTIE - ANALYSES MUSICALES	119
CHAPITRE I - GENERALITES SUR LA MUSIQUE	129
CHAPITRE II - LES MUSIQUES POUR ENFANTS	135
Les berceuses.....	135
Les jeux chantés pour les enfants	150
Les jeux chantés dans le Nord de l'île.....	150
Les jeux chantés du Centre de Pentecôte.....	168
Le chant pour la naissance.....	185

CHAPITRE III - LES MUSIQUES DES GRADES	193
1. La danse <i>havwa</i> du pays Raga.....	193
2. Les danses féminines pour passages de grades de la région Apma	226
2.1. Tik, boilaba et kau, danses accompagnées par les tambours en bois.....	226
2.2. La danse <i>sawan</i> pour le grade <i>raka</i>	227
CHAPITRE IV - LES MUSIQUES DU MARIAGE.....	239
1. Les chants d'amour <i>talangalanga</i> (région Raga)	239
2. Le chant pour la cérémonie du serpent (Nord et Centre).....	251
3. Les chants des femmes pour les cérémonies du mariage.....	260
3.1. Jeux chantés <i>barate</i>	260
3.2. Les danses <i>sawagoro longo</i>	270
CHAPITRE V - LES CHANTS FUNERAIRES	283
CHAPITRE VI - LES DANSES SOWAHAVIN POUR LES CEREMONIES COMMUNAUTAIRES.....	297
CHAPITRE VII - RECAPITULATIF DES ANALYSES	321
1. Les échelles	321
2. Les intervalles.....	331
3. Structure et forme.....	336
4. Rythme	338
5. Musique et texte	341
CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE.....	343
TROISIEME PARTIE - LA MUSIQUE ET LES NATTES.....	345
CHAPITRE I - NAISSANCE D'UNE NATTE, NAISSANCE D'UN CHANT	351
1. Les femmes.....	351
2. Les nattes rouges	355
3. Production des nattes, des cochons et de la musique.....	362
CHAPITRE II - LA MUSIQUE ET LES NATTES A TRAVERS LES ECHANGES CEREMONIELS.....	365
1. Les échanges cérémoniels en Mélanésie	365
2. Havwa et kau - les danses féminines et les échanges	372
3. <i>Havwa</i> , la danse des échanges des femmes Raga.....	373
4. <i>Kau</i> - danse avec des nattes des femmes Apma.....	379
CHAPITRE III - LA CONSOMMATION ET LE RÔLE DE LA MUSIQUE DANS LE DOMAINE ECONOMIQUE	387
1. Natures économiques différentes des objets.....	387
2. Les aspects économiques de la musique.....	389
2.1. L'achat d'une représentation musicale	390
2.2. Acquisition <i>des</i> droits d'auteur	391
2.3. Musiques données et gardées à la fois.....	392
CONCLUSION DE LA TROISIEME PARTIE	395
CONCLUSION	397
INDEX DES NOMS	415
GLOSSAIRE	417
TABLE DES EXEMPLES MUSICAUX.....	421
TABLE DES TABLEAUX.....	423
TABLE DES SCHEMAS.....	427
TABLE DES CARTES	429

<i>LISTE DES EXEMPLES MUSICAUX.....</i>	<i>430</i>
<i>ANNEXES.....</i>	<i>431</i>
<i>ANNEXE 1 - Le mythe d'origine du pays Raga.....</i>	<i>433</i>
<i>ANNEXE 2 - Parenté.....</i>	<i>435</i>
<i>ANNEXE 3 - Photos.....</i>	<i>439</i>
<i>ANNEXE 4 - Transcription.....</i>	<i>451</i>
<i>ANNEXE 5 - Dessins sur les nattes.....</i>	<i>477</i>

Matériel d'accompagnement : Compact Disque comprenant les exemples musicaux

AVANT - PROPOS

Les habitants de l'île de Pentecôte expliquent qu'un chant, une danse, un dessin sur une natte, une plante pour soigner un malade, sont apportés aux hommes en rêve par des esprits.

Ma découverte du Vanuatu¹ serait-elle aussi liée aux esprits ? - Je ne sais pas. Néanmoins, c'est une série de coïncidences qui m'ont conduite à la découverte de cet archipel. Tout d'abord, les enregistrements des musiques des îles Salomon et de la Nouvelle Calédonie ont éveillé en moi un intérêt pour les régions mélanésiennes². La Mélanésie a joué un rôle très significatif dans l'histoire de l'ethnologie. C'est là qu'ont travaillé les fondateurs de l'ethnologie comme Bronislaw Malinowski mais aussi Charles Gabriel Seligman, William Halse Rivers ou d'autres grands ethnologues comme Marshall Sahlins ou Margaret Mead. C'est aussi à partir des études de ces régions qu'est née la problématique du tabou et du don. Les témoignages sur les échanges mélanésiens ont

¹ L'archipel mélanésien indépendant depuis 1980, anciennement Nouvelles Hébrides.

² Hugo ZEMP, *Îles Salomon, Musiques intimes et rituelles 'Aré 'Aré*, Coll. du CNRS et du Musée de l'homme, Le Chant du monde CNR 274963, 1995, *Polyphonies des îles Salomon (Guadalcanal et Savo)*, Coll. du CNRS et du Musée de l'homme, Le Chant du monde, LDX 274663, 1990. Jean-Michel BEAUDET, *Chants kanaks : cérémonies et berceuses*, Coll. du CNRS et du Musée de l'homme, Le Chant du monde, LDX 274909, 1990.

donné de la matière aux travaux de Marcel Mauss. C'est encore ici qu'ont été développés d'autres sujets classiques de l'ethnologie comme la parenté, la hiérarchie sociale, l'économie, la problématique du totem, etc.

C'est à ce moment que l'idée du Vanuatu - que je ne connaissais jusqu'ici qu'à travers les cartes géographiques - m'est venue à l'esprit pour la première fois. Ensuite, c'est encore par hasard que j'ai eu Hugo Zemp et Jean-Michel Beudet pour professeurs. A partir de quelques échanges avec eux, j'ai entrepris mes démarches afin de savoir s'il était vraiment possible de travailler sur la musique au Vanuatu. Ainsi j'ai rencontré Peter Crowe³ et commencé mes lectures. Peu de temps après, le destin a encore voulu que le début de cette recherche coïncide avec la tenue à Paris entre septembre 1997 et février 1998 d'une exposition internationale intitulée *Vanuatu, Océanie, Arts des îles de cendre et de corail*⁴. Le fait que cette exposition mettait l'accent sur la production des nattes dans certaines îles de l'archipel ainsi qu'une phrase de Christian Kaufmann dans le catalogue de l'exposition, ont eu un rôle clé dans le choix de mon sujet :

« Dans de nombreux cas, le caractère non figuratif des œuvres repousse toute signification à un niveau secondaire, un processus bien illustré par les nattes décorées du centre-nord du pays et leurs ornements (Alfreda Mabonlala, p. 113). On pourrait comparer leurs codes à la relation entre la forme audible et les règles des connaissances en musique que P. Crowe décrit (p. 146). »⁵

Mon sujet provisoire était donc établi : « Les femmes, les nattes et la musique ». J'étais alors en DEA⁶, et je ne savais pas à l'époque que c'est sur ce thème que j'écrirai jusqu'à la fin de ma thèse. Alors que mes recherches bibliographiques n'en étaient qu'à leurs débuts, j'ai suivi les conseils de Peter Crowe, et je me suis lancée dans un premier voyage aux antipodes.

³ Peter CROWE était alors à l'époque le seul ethnomusicologue ayant travaillé au Vanuatu.

⁴ L'exposition avait lieu à Paris au Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie.

⁵ Christian KAUFMANN, « Les arts du Vanuatu entre imagerie coutumière et forces d'expression », Catalogue *Vanuatu Océanie Arts des îles de cendre et de corail*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1996, p. 31.

⁶ Diplôme d'Etudes Approfondies, il forme la première année du troisième cycle universitaire. C'est aussi la première année des recherches doctorales.

Récit de l'étude de terrain

« Je suis arrivé là en ethnologue. Pressé d'interroger d'analyser, de comprendre. Puis les liens entre eux et moi sont devenus si étroits, si profonds qu'il m'est bientôt devenu impossible d'être l'observateur étranger qui pose des questions. Je ne m'en sentais ni le droit ni le goût. J'avais simplement envie de vivre avec eux. »⁷

Ce premier voyage au Vanuatu a duré deux mois et demi : entre juin et août 1998. Son but principal était de vérifier s'il y avait encore de la matière pour un travail ethnomusicologique, et si un tel travail était possible à réaliser officiellement, c'est-à-dire avec l'accord du gouvernement local. Par ailleurs, il s'agissait d'une première prise de contact afin de savoir si j'étais capable de consacrer plusieurs années de ma vie (voire plus) à ce pays. Après deux semaines de préparations à Port-Vila (la capitale)⁸, j'ai effectué un séjour de cinq semaines sur l'île de Pentecôte, qui est connue pour ses plus belles nattes. J'ai séjourné alors au village d'Illamre au centre-ouest de l'île. Mes trois dernières semaines de séjour se déroulèrent à Port-Vila, afin de faire le point, éclaircir certaines questions, reprendre d'autres contacts et récolter d'autres informations pour les voyages à venir, que je pensais à l'époque étendre à d'autres îles. Ce séjour était aussi pour moi, d'une part, une première expérience d'une étude de terrain ; d'autre part, un premier voyage dans une région classée comme un pays « en voie de développement ». De ce fait, je me suis heurtée à plusieurs obstacles. Le premier problème était de trouver les fonds afin de financer ce voyage. Une fois sur place, d'autres difficultés se sont présentées : tout d'abord en ce qui concerne les enregistrements - qui ont été pour la plupart réalisés dans de véritables fêtes publiques -, il fallait rester discrète, ne pas déranger la danse, mais en même temps effectuer une prise de son correcte, malgré un public très bruyant. De ce fait, dans la plupart des documents sonores, beaucoup de bruits extérieurs à la musique peuvent être décelés : il s'agit là d'enregistrements « en situation ».

Ensuite, s'est posé le problème de la langue. Dans la région de l'île de Pentecôte (centre - région de Melsisi) où j'ai travaillé, beaucoup de villages sont francophones, la communication se faisait donc en français, mais très vite je me suis rendue compte qu'avant d'entreprendre d'autres voyages, il serait profitable d'acquérir les bases du

⁷ Joël BONNEMAISON, cité dans : Jean-Claude GUILLEBAUD, *Un Voyage en Océanie*, Paris, Seuil, Points actuels, 1980, p. 139.

⁸ Le matériel bibliographique disponible en France étant assez limité, il me fallait comprendre l'esprit du pays et de ses traditions, la diversité culturelle des îles, délimiter les séjours de recherches etc., tout ceci à travers les contacts pris au Centre Culturel du Vanuatu à Port-Vila, ainsi qu'à travers les lectures et documents se trouvant à la bibliothèque de cet organisme.

bislama (langue véhiculaire commune à toutes les îles du Vanuatu), car beaucoup de personnes âgées pouvant être d'excellents guides ne parlaient pas le français : les traductions étaient quelquefois impossibles. Par ailleurs, mes questions ont parfois été incomprises, cela venait probablement de mon manque d'expérience sur le terrain. Ce problème de communication a aussi posé le problème du guide. En général, ce sont de jeunes personnes qui parlent le français de par leur scolarité. Pour mon sujet, il me fallait comme guide une femme ; ce rôle fut donc tenu par une jeune fille, alors que pour un travail de ce genre, il aurait été préférable d'avoir pour guide une personne plus âgée.

De plus, il m'a fallu accepter des conditions de vie très différentes de nos habitudes occidentales, ce qui me fut facilité par la gentillesse et la compréhension des habitants.

Malgré toutes ces difficultés, ce voyage a apporté à ma recherche plus encore que je pouvais en attendre. Tout d'abord, je n'étais plus dans l'abstrait, c'est-à-dire dans un travail théorique de lecture, mais cette société était devenue pour moi quelque chose de très concret. En outre, il est plus facile d'écrire sur un objet qu'on connaît par soi-même. Les matériaux sur le Vanuatu étant assez limités, ce travail sur le terrain m'a permis de récolter mes premières véritables informations à partir desquelles je commençais mes recherches. Le travail de « bureau » me semble incompatible avec l'ethnomusicologie. Pour comprendre vraiment la musique, un musicologue doit aussi être praticien ; de même, pour comprendre une société et sa musique, le chercheur doit réaliser une expérience personnelle d'observation participante et sans médiateurs. C'est le seul moyen de comprendre l'essence même de la musique dans une société. Même si vu la brièveté de ce séjour, ce ne fut là qu'une première prise de contact, c'est elle qui m'a donné la possibilité de glaner la véritable matière nécessaire à mon mémoire de DEA. Les enregistrements qui existaient sur le Vanuatu étant insuffisants, mon travail de terrain m'a permis de faire moi-même les enregistrements - essentiellement ceux de la musique féminine qui formaient la matière même de mon mémoire de DEA. Ces enregistrements ont été réalisés lors de diverses cérémonies : fêtes religieuses, mariages, montées en grade. Par ailleurs, j'ai pu personnellement participer aux fêtes et cérémonies coutumières, voir un peu de la vie quotidienne des habitants et appréhender déjà un peu leur mentalité. J'ai eu aussi la possibilité de questionner moi-même les *ni-Vanuatu* ainsi que de participer - au moins partiellement - à leur vie quotidienne. A l'époque, grâce à tout cela, j'ai pu réaliser mon DEA, prendre un premier contact avec le pays et faire des projets pour l'élaboration future de la thèse. Au niveau personnel, j'étais déjà tombée sous le charme de ce pays et de ses habitants ; je savais qu'il me fallait y revenir.

Etant revenue en France, après mon DEA, j'ai passé environ un an et demi à chercher les financements pour un long séjour au Vanuatu, tout en continuant mes recherches en bibliothèque. Ayant enfin obtenu une bourse pour une durée d'un an, j'ai effectué mon deuxième séjour au Vanuatu de février 2000 à février 2001.

En arrivant à Port-Vila, plusieurs difficultés sont à nouveau apparues. Tout d'abord, il fallait se mettre en règle avec le Centre Culturel du Vanuatu qui supervisait toutes les recherches faites dans ce pays, afin d'éviter les fraudes et publications non contrôlées à l'étranger (c'est ce que les habitants appellent « les voleurs de coutume »). En outre, pour un long séjour de recherches, il me fallait signer un contrat avec le Centre. Cependant, il est connu que dans ces pays, toutes les démarches administratives prennent beaucoup de temps. Presque deux mois se sont écoulés avant que je puisse enfin partir sur l'île de Pentecôte. Mais ces deux mois m'ont été assez profitables, j'ai pu tout d'abord apprendre le bislama. A Paris, j'avais un peu travaillé cette langue seule avec un livre mais, n'ayant aucun interlocuteur, ce n'était pas très efficace. Le bislama étant un pidgin anglais avec un vocabulaire limité à environ 2500 mots et sans règles de grammaire complexes, j'ai pu le comprendre et me faire comprendre après cette période de deux mois. Par ailleurs, je travaillais en bibliothèque et surtout aux archives sonores du Centre Culturel. En effet, selon mon contrat avec le Centre, je devais accomplir un travail pour le pays pendant que je me trouvais à Port-Vila, en échange de mon droit de recherches. C'est pour cela, mais aussi pour des raisons de conditions de vie très difficiles dans les villages des îles, que mon séjour à Pentecôte était entrecoupé par des retours ponctuels dans la capitale. Pendant ces petits séjours, j'effectuais donc des travaux aux archives sonores. Ce travail s'est vite révélé très utile pour mes recherches personnelles. En effet, j'écoutais un grand nombre de documents sonores de tout l'archipel et je prenais ainsi connaissance des similitudes et des divergences culturelles de l'archipel ainsi que des différents styles de musiques. Certains enregistrements étant anciens, j'ai pu aussi entendre des musiques aujourd'hui disparues. En outre, suivant les conseils du directeur du Centre Culturel, Ralph Regenvanu et de l'ethnomusicologue Raymond Amman ainsi que d'autres membres du personnel, j'ai limité mes recherches à la seule île de Pentecôte où les trois grandes régions étaient déjà assez diversifiées et possédaient des traditions suffisamment riches pour y consacrer une thèse de doctorat.

Je suis donc partie sur l'île de Pentecôte à quatre reprises ; chaque fois mes séjours duraient entre 5 et 6 semaines ; ils étaient entrecoupés par des séjours de durée différentes à Port-Vila.

Mon premier séjour s'est déroulé dans le Centre de l'île mais, contrairement à mon premier voyage au Vanuatu où j'avais travaillé dans l'Ouest, cette fois je me suis établie dans l'Est de Pentecôte, au village Vanrasini. A partir de ce village, mon travail s'est étendu cependant à tous les villages voisins. L'Est de l'île de Pentecôte a la particularité d'être très isolé du reste du pays à cause de son rivage où la mer très agitée rend difficile l'ancrage des bateaux. Par ailleurs, aucune route ne permet la circulation des voitures et les habitants sont voués à une autonomie quasi totale. De ce fait, certaines traditions sont encore très vivaces. J'ai travaillé auprès d'une femme *fieldworker* du Centre Culturel, d'une grande efficacité, ayant une bonne connaissance de sa culture, et par ailleurs je me suis liée d'amitié avec le chef Tanmonok, l'un des plus grands chefs du centre de l'île et avec sa famille, ce séjour a alors été particulièrement fructueux.

Ma deuxième mission avait pour destination la société Raga du Nord de Pentecôte. Dès mon arrivée, j'ai été frappée par la différence avec le Centre de l'île. Le village de Loltong où j'habitais se trouve au bord de la mer et forme l'un des grands ports de l'île. Les bateaux commerciaux y viennent régulièrement, ainsi que les voiliers de touristes. A première vue, cet endroit m'a paru beaucoup plus facile pour séjourner mais beaucoup moins intéressant sur le plan du travail. Finalement, je me suis trompée. Les habitants, ayant l'habitude des touristes et des chercheurs, et ayant peur des « voleurs de coutume », étaient très méfiants. Dans ce cas, le travail avec les *fieldworkers* facilitait beaucoup la tâche. Cependant, en arrivant chez eux, on se retrouvait aussi dans leurs conflits avec tous leurs ennemis. De plus, travaillant uniquement avec eux, je faisais en quelque sorte de l'ethnologie d'une famille et non d'une société. Après un certain temps, me liant d'amitié avec un certain nombre d'habitants du village, j'ai pu à plusieurs reprises changer de logement, pouvant ainsi travailler avec plusieurs familles et avoir des informations plus larges. Même si au début mon travail suscitait la méfiance des habitants, par la suite, certaines personnes venaient me voir afin de me proposer de l'aide pour mon travail (cette envie de m'aider venait certainement aussi d'un goût particulier des habitants du Vanuatu pour les photos et les enregistrements). Ma surprise fut grande en découvrant que c'est dans cette région un peu plus développée que le répertoire musical traditionnel était peut être le plus riche. J'ai pu aussi faire la connaissance de Nelly, une femme - chanteuse avec laquelle j'allais beaucoup travailler lors de mes prochains voyages.

Mon troisième séjour a eu lieu dans le Sud de l'île, au village de Bunlap. Ce village est très connu dans tout l'archipel car il rejette toute influence occidentale et garde les traditions anciennes. Cependant, lors de mon séjour, je me suis rendue compte qu'au fond, cet

endroit était paradoxalement moins traditionnel que les autres régions. Les chefs du village utilisaient leurs traditions afin de faire du divertissement touristique et s'enrichir. Le cas le plus connu est le saut du *gol* devenu aujourd'hui un véritable spectacle touristique inclus dans les programmes des grands hôtels de Port-Vila. Bien que j'ai pu voir et enregistrer une grande cérémonie de passage de grades riche en musiques très intéressantes, mon séjour de recherche prenant les dimensions d'un marché commercial (malgré le soutien du Centre Culturel), je n'y suis restée qu'une dizaine de jours. D'autres régions du Sud de l'île ont été si fortement influencées par les missionnaires que leurs coutumes et particulièrement les danses ont totalement disparu. J'ai donc décidé d'effectuer directement mon quatrième séjour à nouveau dans le Nord de l'île où j'avais encore beaucoup à apprendre sur la musique. Me connaissant déjà, les habitants étaient plus ouverts que lors de ma première venue. J'ai pu alors avoir un grand nombre d'informations sur leurs traditions et participer à un certain nombre de leurs cérémonies.

A la fin de mon année au Vanuatu j'ai encore séjourné à Port-Vila afin de finir mes travaux au Centre Culturel et faire le point sur mes recherches en profitant des conseils très précieux du personnel du Centre.⁹

Après cette année décisive pour mon travail, je suis retournée en France pour une période de dix mois. Pendant ce temps, j'ai continué encore mes lectures, mais j'ai surtout commencé les analyses des matériaux recueillis et ma première rédaction. C'est à ce moment-là que j'ai réalisé que plusieurs éléments me manquaient. Un dernier voyage conclusif s'imposait. En effet, mon année sur le terrain consistait à collecter le plus grand nombre d'informations et à profiter au maximum du séjour sur place afin de comprendre le plus possible la mentalité des habitants. Ceci laissait peu de temps à un véritable travail scientifique de « bureau ». J'avais encore une fois beaucoup de difficultés à trouver les moyens pour partir, mais finalement une aide financière m'a été attribuée. Mon dernier séjour au Vanuatu a duré trois mois entre janvier et avril 2002. Cette fois, le séjour à Port-Vila n'a duré qu'une dizaine de jours, puis je suis partie à Pentecôte pour une durée de deux mois sans aucune interruption. Après mes deux premiers voyages, j'étais enfin habituée à la vie « en brousse » et je me sentais enfin capable physiquement et psychologiquement de m'isoler complètement de tout contact occidental. En effet, pendant les deux mois, je n'ai fait aucune rencontre avec d'autres visiteurs occidentaux ; le téléphone étant souvent en panne, j'ai eu très peu de contacts avec l'extérieur. Cet

⁹ En effet, les ni-Vanuatu travaillant au Centre connaissent bien à la fois les traditions de l'archipel et notre culture occidentale. Leurs remarques sont parfois particulièrement précieuses.

isolement, ainsi que la confiance des habitants qui me connaissaient enfin assez bien, ont rendu ce voyage particulièrement profitable. Partout j'étais accueillie très amicalement. Les cochons et les poulets ont été souvent tués pour me souhaiter la bienvenue, et surtout, tout le monde était très coopératif pour mon travail car les habitants ont enfin compris qu'il s'agissait aussi et peut-être surtout d'un travail pour eux et pour leurs descendants. J'ai séjourné deux semaines à Lolong, dans le Nord de l'île, où je travaillais quotidiennement avec Nelly - la chanteuse. Après je suis partie au Centre de l'île, tout d'abord dans l'Ouest, à Ilamre où j'ai travaillé pendant deux semaines avec Agathe - une vieille femme gradée. Ensuite dans l'Est - village Vanrasini où j'ai retravaillé avec Dennison - *fieldworker* du Centre, toujours aussi efficace que la première fois. Après le mois de travail dans le Centre de l'île, j'ai décidé, vu les problèmes que j'avais rencontrés la première fois dans le Sud de Pentecôte, de supprimer la région du Sud de mes recherches de thèse. Cette décision a été renforcée aussi par le fait que la culture de la société du Sud était très différente de celles du Nord et du Centre, ce qui nuirait à la cohésion de ce travail. Je suis donc repartie dans le Nord, où j'ai passé à nouveau trois semaines de travail avec Nelly.

Pendant ce troisième séjour j'ai pu enfin observer deux cérémonies essentielles pour les femmes, la musique et les nattes. Jusqu'ici, j'avais entendu beaucoup parler de ces cérémonies, mais chaque fois les circonstances m'avaient empêchée de les voir en entier. Cette fois, j'ai pu voir la cérémonie du *kau* du Centre de l'île et celle d'échanges effectués avant *havwa*, dans le Nord.

C'est essentiellement sur cet ensemble de mes séjours au Vanuatu que se fonde ce travail de thèse. Sous forme matérielle, les résultats de ces séjours sont composés d'environ 30 heures d'enregistrements sur des cassettes DAT (dont environ 17 heures de musique), de très nombreuses photos et des cahiers de notes de terrain.

L'état des recherches

Les travaux sur le Vanuatu recouvrent un grand nombre de domaines. Je me suis limitée dans mes recherches à ceux des sciences humaines. Il ne s'agit pas ici, dans une étude ethnomusicologique, d'énumérer toute la bibliographie sur le Vanuatu¹⁰, mais juste de faire le point sur l'état des recherches en indiquant quelques ouvrages clés des domaines ethnologiques et quelques rares documents sur la musique.¹¹

Les premiers ouvrages qui traitent de l'archipel sont ceux de ses découvreurs occidentaux : tout d'abord l'expédition de Pedro-Fernandez de Quiros (1606), dont les témoignages sont relatés dans plusieurs sources : par le premier pilote de l'expédition - Gonzales de Leza -, par l'amiral Luis Vaez de Torres, mais aussi par le frère Torquemada, Juan de Iturbe, Don Diego de Prado et le frère franciscain qui tenait le journal de bord : Martin de Munilla.¹² Les documents suivants sont ceux des autres découvreurs de l'archipel : Louis-Antoine de Bougainville (1768) et le capitaine James Cook (1774).¹³

A la fin du XIXe siècle, Rev. Robert Henry Codrington a rédigé les premiers travaux importants sur l'ethnologie de l'archipel, mais ses travaux les plus connus concernent les études linguistiques notamment sur la langue *Mota* aux îles Banks du nord de l'archipel. Au début du XXe siècle, trois grands ethnologues font des travaux importants sur les Nouvelles Hébrides : Felix Speiser, William Halse Rivers et John Layard. Leurs travaux embrassent un grand nombre de domaines liés à l'ethnologie ; si les deux premiers font une description de plusieurs îles, John Layard se limite à l'étude de l'île de Malakula. D'autres travaux intéressants ont suivi. Citons notamment Arthur Bernard Deacon dont l'ouvrage publié dans les années 1930 sur l'île de Malakula est le plus connu. Parmi les Français, Jean Guiart a commencé à publier ses ouvrages sur les Nouvelles Hébrides dans les années 1950 et Joël Bonnemaïson, se consacrant à la géographie culturelle, à la fin des années

¹⁰ Nous pouvons évoquer ici trois bibliographies très complètes sur l'archipel du Vanuatu : d'abord celle réalisée par David ROE et Ralph REGENVANU, *The Anthropology and Archaeology of Vanuatu, A Preliminary bibliography*, Port-Vila, A Working paper of the VCHSS, The Vanuatu Cultural and Historic Sites Survey, 1994. Joël BONNEMAISON, « Bibliographie » dans *Les Fondements géographiques d'une identité L'Archipel du Vanuatu, Essai de géographie culturelle*, Paris, ORSTOM, 1996. Enfin, une bibliographie très riche placée à la fin de chaque article dans le catalogue de l'exposition : *Vanuatu Océanie*, *op.cit.*

¹¹ Nous ne citerons ici que les auteurs avec leurs recherches essentielles, pour les références exactes, voir la bibliographie à la fin de la thèse.

¹² Ces références ont été tirées de l'ouvrage de Joël BONNEMAISON, *La Dernière île*, Paris, ARLÉA/ORSTOM, 1986, p. 20.

¹³ Louis Antoine de BOUGAINVILLE, *Voyage autour du monde par la frégate La Boudeuse et la flûte l'Étoile*, Paris, La Découverte, 1997. James COOK, *Relations de voyages autour du monde*, Paris, La découverte, 1998.

1960. Il a travaillé essentiellement sur l'île de Tanna au sud de l'archipel. Dans les années 1970, Bernard Vienne réalise ses travaux sur les îles Banks.

A partir des années 1970, le courant féministe a poussé un grand nombre de chercheurs-femmes des pays anglo-saxons à réaliser les travaux sur les traditions féminines de l'archipel. Citons par exemple Margaret Rodman sur l'île d'Aoba (Ambae), Margaret Jolly dans le Sud de Pentecôte, Lynne Hume sur Maewo et Lissant Bolton sur Ambae.

Plus particulièrement sur le sujet des femmes du Centre de l'île de Pentecôte, Annie Walter a réalisé, dans le cadre de sa thèse puis dans le cadre des recherches de l'ORSTOM, un certain nombre de travaux dans les domaines de la médecine traditionnelle, de la botanique et aussi sur la vannerie.

Il est pratique de commencer une recherche sur le Vanuatu par la lecture du catalogue de l'exposition,¹⁴ ouvrage récent, réalisé par les grands spécialistes de l'archipel dans des domaines très diversifiés et donnant une première idée très complète de ce pays.

En ethnomusicologie, il existe très peu de documents sur le Vanuatu. Quatre enregistrements publiés sont possibles à acquérir ; l'un - celui de Peter Crowe¹⁵ - les enregistrements datent des années 1970 et se limitent seulement à deux îles ; l'autre, effectué par le Centre Culturel du Vanuatu, assure une présentation de la musique des îles principales de l'archipel en fournissant quelques exemples par région et reste assez sommaire (de plus, les enregistrements datent aussi de la fin des années 1970 et du début des années 1980).¹⁶ Un autre disque a été enregistré par Allan Thomas et Takaroga Kumatoga et publié dans la collection d'UNESCO, il regroupe seulement des musiques de l'île Futuna, une petite île du sud du Vanuatu dont les habitants sont originaires de la Polynésie.¹⁷ Enfin, un disque publié récemment par le Centre Culturel a été réalisé par Raymond Ammann¹⁸ qui présente une sélection de chants d'un grand nombre d'îles. D'autres enregistrements très nombreux et inédits existent encore aux archives du Centre Culturel du Vanuatu à Port-Vila. Ils sont cependant souvent de mauvaise qualité et sans renseignements sur leurs contenus.

¹⁴ Catalogue *Vanuatu Océanie*, *op.cit.*

¹⁵ Peter CROWE, *Vanuatu : musiques coutumières*, Genève, AIMP&VDE - Gallo, CD-796, 1994.

¹⁶ *Musique traditionnelle de Vanuatu*, Port-Vila, Centre culturel, CCC-1, 1980.

¹⁷ Allan THOMAS et Takaroga KUATOGA, *Vanuatu, la musique traditionnelle de Futuna occidentale*, Wellington, coll. UNESCO, Auvidis, D 8274, 1997.

¹⁸ Raymond AMMANN, *Oi Voes blong Vanuatu (Les Voix du Vanuatu)*, Port-Vila, Vanuatu Nasonal Kaljoral Kaonsel (Centre Culturel du Vanuatu), CD008, 2001.

En ce qui concerne les travaux écrits, il n'y a pas encore de véritable ouvrage publié sur le sujet. Les seuls documents disponibles sont de nombreux articles de Peter Crowe¹⁹ - seul ethnomusicologue ayant travaillé sur l'archipel.²⁰ En 1998, Raymond Ammann a entrepris une mission de longue durée au Vanuatu. Il travaille sur plusieurs îles, particulièrement à Tanna.

Pour aborder le sujet de la musique au Vanuatu, il est intéressant de consulter les travaux réalisés sur les musiques traditionnelles d'Océanie ; notamment ceux d'Hugo Zemp sur les îles Salomon²¹, ceux de Jean-Michel Beaudet et de Raymond Ammann sur la Nouvelle-Calédonie.

Les recherches sur le Vanuatu sont assez nombreuses en ethnologie générale et sur l'art (sauf la musique). Vu la diversité et la vivacité des cultures de l'archipel, un grand nombre de travaux restent encore à réaliser. Par ailleurs, aujourd'hui, la présence des chercheurs français est de plus en plus rare par rapport aux Australiens. Les études ethnomusicologiques sont elles aussi encore très pauvres. Les seuls travaux dans ce domaine étant de Peter Crowe, ses recherches datent des années 1970. Les résultats des recherches de Raymond Ammann devront paraître bientôt, mais la richesse de ces musiques et la rapidité des changements demandent plusieurs travaux de grande envergure et de plusieurs années. Mes propres recherches diffèrent de celles de Raymond Ammann, puisqu'elles sont concentrées (pour le moment) sur une seule île et par ailleurs, par mon intérêt pour les musiques féminines dont l'accès est plus facile pour une femme. Nos travaux semblent donc complémentaires.

¹⁹ Voir bibliographie.

²⁰ Les recherches de Peter Crowe ont été réalisées dans les années 1970 et depuis, jusqu'aux années 1990, aucun ethnomusicologue n'a travaillé sur l'archipel.

²¹ L'auteur compte de nombreux travaux sur la musique des îles Salomon. En dehors des articles, il a édité plusieurs ouvrages à ce sujet, notamment *Ecoute le bambou qui pleure*, Gallimard, coll. L'Aube des peuples, 1995 et en collaboration avec Daniel de COPPET, *'Aré 'aré, un peuple mélanésien et sa musique*, Paris, Seuil, 1978.

Remarques méthodologiques

Ce travail étant consacré à un sujet très précis, la musique au Vanuatu, il n'y aura pas beaucoup de place ici pour des spéculations purement théoriques sur la démarche méthodologique. C'est pourquoi j'aimerais faire quelques remarques qui expliqueront dans quel esprit et selon quelles théories ma démarche d'analyse a été menée.

Tout d'abord il faut constater que dans le domaine ethnomusicologique, comme en ethnologie générale, les chercheurs ont été pendant très longtemps (et certains y sont encore) à la recherche de « l'intouché », de l'authenticité de la tradition. Cette idéologie du « mythe de l'ethnologue » ne peut pas exister en pratique. En effet, depuis quelques temps, les découvertes ont démontré que rien n'est et n'a jamais été immuable. Les changements et les innovations ont toujours et partout existé. Cependant, avec les influences occidentales, ces transformations ont changé de nature. Nous sommes face à une mondialisation, qui s'exprime aussi dans les traditions et notamment dans la musique sous forme de ce qu'on appelle la *world music*. Le vrai problème qui se pose est alors de délimiter les frontières de l'ethnomusicologie qui semble rejeter un certain nombre de musiques en les qualifiant de destructrices. Quels sont les raisons et les critères de ces jugements dans une discipline qui s'efforce à priori de ne pas porter de jugements de valeur ? Ceci fait partie d'un grand débat et ici n'est pas l'endroit de développer ces propos. Ces quelques mots sur le sujet me permettent de donner une classification des musiques au Vanuatu telles qu'elles existent aujourd'hui afin de délimiter les musiques qui seront étudiées ici. En effet, il existe dans l'archipel quatre grandes sortes de musique : la première de tradition ancienne (bien que de multiples changements ont apparu depuis ses origines). Ensuite, les missionnaires ont apporté les chants choraux, du même genre que ceux de Polynésie. L'autre catégorie très développée est le *string band*, une musique née pendant la colonisation, accompagnée de guitares et *ukulele* : c'est une musique aux fortes influences polynésiennes modernes et très appréciée du secteur touristique. Le dernier genre est celui du *reggae* local, utilisant des instruments électriques avec la domination du synthétiseur et très populaire parmi les ni-Vanuatu. Les habitants des villages font bien la différence entre ces quatre genres. Cependant certains habitants nés en ville n'ont quasiment pas de connaissance des musiques traditionnelles qu'ils confondent régulièrement avec le *string band* en les qualifiant de musiques traditionnelles du Vanuatu. Le *reggae*, quant à lui, même s'il n'est pas confondu avec la *kastom musik* (musique de

coutume), est très populaire et aide les nouvelles générations à exprimer leur identité contre les séquelles du colonialisme et contre les problèmes apportés par le développement occidental. Dans ces deux dernières catégories, les répertoires traditionnels sont très souvent repris. Notre étude sera limitée à l'étude de la musique traditionnelle, celle qui n'utilise pas d'instruments occidentaux mais qui contient, certes, des innovations venant de l'intérieur mais aussi quelques influences étrangères inévitables. Néanmoins, cette musique garde très nettement sa particularité et son identité coutumière.

En quoi consistera notre étude de cette musique traditionnelle ? De nombreuses descriptions fondées sur les observations de terrain seront tout d'abord données. Cependant le véritable intérêt d'un tel travail demeure dans les analyses « scientifiques ». Ces analyses posent le problème de l'interprétation et de l'objectivité. En effet, l'objectivité si recherchée en ethnologie me semble utopique. Tout le passé du chercheur, sa vie personnelle, son éducation, sa culture et son époque jouent un rôle décisif dans ses analyses. Sortons donc de cette hypocrisie d'objectivité et avouons-le, l'objectif n'existe pas. Ce qu'il faut éviter à tout prix, ce sont des jugements non fondés. Se contenter des observations et des théories locales, même si elles jouent un rôle essentiel dans les recherches, n'est pas suffisant. Il est nécessaire de donner aux analyses une forme compréhensible et intéressante du point de vue scientifique. En outre, ce que disent les acteurs d'une culture n'est pas toujours complet et pas toujours exact, car dans les cultures de tradition orale, la signification n'est pas transmise avec la coutume, elle est souvent implicite et indescriptible. Ce qui est transmis, ce sont des gestes rituels, des actions à accomplir, des obligations, etc. Chaque personnage donne sa propre interprétation de la signification, mais c'est aussi le cas pour toute recherche scientifique. Il faut donc admettre qu'il existe plusieurs niveaux de compréhension qui dépendent de la condition de celui qui interprète, s'il appartient ou non à la tradition en question. A chaque voyage l'ethnologue acquiert une nouvelle vision de la culture étudiée, une nouvelle réponse à ses questions, mais il reforme aussi ses problématiques. Le travail n'est jamais terminé, chaque voyage, chaque lecture, même extérieure au sujet étudié, change notre vision des choses. Même si la connaissance des théories et des travaux antérieurs est très importante, il arrive un moment où il est nécessaire de les oublier, de se découvrir soi-même à travers le sujet étudié.

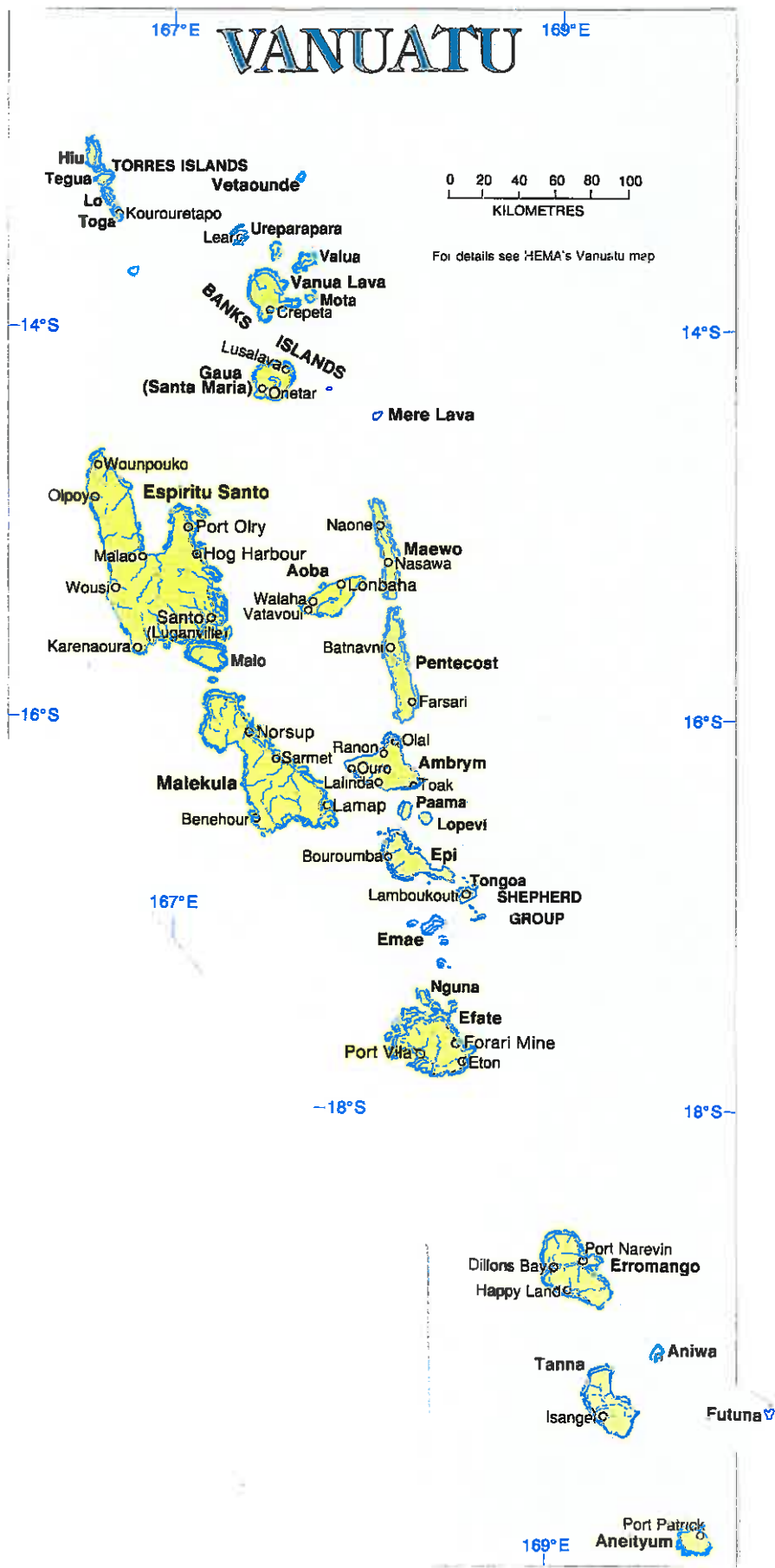
La musique ne fait pas exception à ces problématiques. De nombreuses questions se posent quant à son interprétation. Les transcriptions et les analyses sont déjà des interprétations. Elles dépendent du musicologue, de ses capacités d'analyste, de sa connaissance de la

musique étudiée, de la durée de ses recherches, de sa connaissance des théories vernaculaires, des moyens méthodologiques de l'analyse, des conditions de l'enquête, etc.²² Certes, pour qu'une analyse soit valable, il faut tout d'abord chercher les traits pertinents à l'intérieur de la tradition musicale en question. Les règles et les lois d'un système musical existent toujours, sous forme explicite ou implicite. Il est alors essentiel de découvrir ces codes.

Le dernier problème que j'aimerais aborder ici concerne la musique comme s'intégrant dans ce que Marcel Mauss a nommé un « fait social total ». Même si elle fait partie de cet ensemble, elle est aussi un fait autonome, qui doit être étudié à un moment donné comme tel. C'est pourquoi, après la première partie de ce travail traitant la musique comme un élément de l'ensemble de la culture, la deuxième partie sera consacrée à l'analyse de la musique en dehors de son contexte. Cette analyse se fondera donc sur le matériel sonore et utilisera les méthodes occidentales d'analyse, tout en établissant préalablement ce qui est pertinent dans la culture étudiée. C'est un outil de travail indispensable pour une étude ethnomusicologique complète. Une fois ce travail accompli, il sera primordial ensuite de replacer la musique ainsi analysée dans l'ensemble de son contexte et d'établir ses liens avec d'autres éléments de cet ensemble socioculturel.

²² Jean MOLINO, Intervention aux Journées d'étude de la Société Française d'Ethnomusicologie, Les Tourelles, Normandie, 18 au 20 mai 2001.

CARTE DU VANUATU



INTRODUCTION

Le Vanuatu constitue la partie mélanésienne de l'Océanie avec la Nouvelle-Guinée, l'archipel Bismarck, les îles Salomon, la Nouvelle-Calédonie et les îles Fidji. L'archipel est composé de plus de quatre-vingts îles et îlots et s'étire en forme d'Y orienté du nord au sud, sur près de 900 km.²³ Jusqu'en 1980, année de l'accession à l'indépendance, il s'agit de l'archipel des Nouvelles-Hébrides. A partir de cette date, la population choisit de rebaptiser le pays, qui s'appellera désormais le Vanuatu. « Vanua » veut dire en plusieurs langues du Nord de l'archipel (dont la langue Raga du nord de Pentecôte) « pays », « île », « village » ; « tu » correspondrait, selon plusieurs témoignages des habitants, à « deux » en bislama, et ferait allusion à la renaissance du pays après la colonisation. D'autres explications existent. Ainsi, certains traduisent le nom du Vanuatu comme « le pays qui se tient debout »²⁴ ; d'autres comme « notre pays »²⁵ ou encore « la terre permanente »²⁶. Les habitants du pays se nommèrent alors eux-mêmes les ni-Vanuatu. La population de l'archipel a des origines très diversifiées. Leurs ancêtres très lointains sont venus de l'Asie du Sud-Est. Ils sont arrivés

²³ José GARANGER, « Préface » au catalogue *Vanuatu Océanie*, *op.cit.*, p. 8.

²⁴ *Id.*

²⁵ Bernard HERMANN et Joël BONNEMAISON, *Vanuatu*, Singapour, Les Editions du Pacifique, 1975, 1980, 1986, p.19 : « Vanuatu, which comes from a Melanesian word meaning "our land" ».

²⁶ Peter CROWE, livret du disque, *op.cit.*, p. 3.

par vagues migratoires en passant par la Papouasie-Nouvelle-Guinée, la Nouvelle-Bretagne, la Nouvelle-Irlande et les îles Salomon.²⁷ Leur arrivée dans l'archipel est estimée à environ plus de 3000 ans. Mais d'autres migrations plus récentes ont suivi, d'où la grande diversité de la population et des langues.²⁸ En effet, il existe encore aujourd'hui dans l'archipel plus d'une centaine de langues, toutes appartenant à la famille des langues austronésiennes.²⁹ Pour communiquer entre eux, les ni-Vanuatou se servent du bislama, une langue dans laquelle on peut retrouver surtout un vocabulaire d'origine anglaise, mais aussi française et espagnole. A sa création, la république du Vanuatu présentait trois langues officielles : l'anglais, le français et le bislama ; mais avec le temps, cette dernière est devenue « la langue d'élection. »³⁰ Le fait que l'anglais et le français soient des langues couramment parlées au Vanuatu résulte de l'histoire de l'archipel.

Le premier découvreur occidental de l'archipel est le Portugais Pedro-Fernandez de Quiros, au service de l'Espagne. Après avoir croisé quelques îles du nord de l'archipel en 1606, un débarquement est effectué sur la plus grande île que de Quiros nomme « Terra Australis del Espiritu Santo », en pensant se trouver sur le continent austral.³¹ Par la suite, les documents témoignant de l'expédition de de Quiros « furent pendant un siècle gardés secrets ». ³² C'est seulement en 1768 que le Français Louis-Antoine de Bougainville explore à nouveau l'archipel, découvrant notamment l'île d'Aurore (Maewo), Pentecôte et l'île des Lépreux (Ambae). Bougainville comprit que de Quiros s'était trompé, la terre que ce dernier avait prise pour un continent n'étant qu'une chaîne d'îles qu'il baptisera « Archipel des Grandes Cyclades ». ³³ En 1774, c'est le tour de James Cook d'explorer l'archipel. Il en dresse la carte générale et c'est à lui qu'on doit le nom des Nouvelles-Hébrides, « en raison de son caractère montagneux qui lui rappelle les îles Hébrides, au large de l'Ecosse. »³⁴ La rencontre de ces premiers découvreurs avec les indigènes - en dehors d'une première prise de contact de l'équipage du capitaine Cook avec les habitants de Tanna³⁵ - fut plutôt

²⁷ Darell TRYON, « Le Peuplement de l'Océanie : corrélations linguistiques », in *Vanuatu Océanie*, *op.cit.*, p. 59, 60.

²⁸ *Id.*

²⁹ José GARANGER, *op.cit.*, p 10.

³⁰ Jean-Michel CHARPENTIER, « Le Bislama : origine et fonctions », in *Vanuatu Océanie*, *op.cit.*, p. 312.

³¹ Pour plus de détails sur la découverte de l'archipel par de Quiros, voir Joël BONNEMAISON, *La Dernière île*, *op.cit.*, pp. 15-39.

³² *Ibid.*, p. 40.

³³ La découverte de Louis Antoine de Bougainville est décrite également dans l'ouvrage de Joël BONNEMAISON, *ibid.*, pp. 40-45.

³⁴ *Le Petit Journal des grandes expositions*, n°291, Paris, Réunion des musées nationaux, octobre 1997 / février 1998, p. 5.

³⁵ Sur la découverte de l'archipel par James Cook, voir Joël BONNEMAISON, *La Dernière île*, *op.cit.*, pp. 46 - 62.

catastrophique. En 1825, on découvre le bois de santal dans l'archipel, ce qui attirera les Occidentaux aux Nouvelles-Hébrides. En 1839, le meurtre du premier missionnaire venu à l'île d'Erromango, John Williams, « marque les débuts de la présence chrétienne dans l'archipel du Vanuatu ». ³⁶ Entre 1863 et 1904, on pratique la traite de la main-d'œuvre, appelée traite des « merles noirs » ou *blackbirding*. ³⁷ C'est à partir de 1874 que s'installent dans l'archipel les premiers colons européens. En 1906, après plusieurs conflits entre les deux pays, la France et l'Angleterre installent un pouvoir conjoint aux Nouvelles-Hébrides. Il s'agira donc d'un condominium franco-britannique. ³⁸ Les résultats de cette double administration se ressentent encore aujourd'hui. C'est le 30 juillet 1980 que l'archipel accède à l'indépendance. Le processus de négociation du nouveau statut avec la Grande Bretagne et la France fut d'ailleurs à l'image du « passé condominial » de l'archipel, (selon le terme utilisé par Bonnemaïson lui-même) - les deux partis politiques qui réclamèrent l'indépendance ayant reflété la double allégeance, française et britannique du pays. ³⁹

Les traditions sont très vivaces encore aujourd'hui au Vanuatu. Dans la langue bislama, le terme *kastom* signifie coutume ; elle est le fondement même de la société du Vanuatu. Dans l'esprit traditionnel, « le monde appartient, non pas aux vivants, mais aux ancêtres. » ⁴⁰ Les habitants, chrétiens pour la plupart, ont su préserver leurs coutumes et les croyances en l'existence d'êtres surnaturels. ⁴¹ La vie politique des îles du nord, (jusqu'à Epi), est fondée sur le système des grades, auxquels on peut accéder après avoir rempli certaines obligations. Dans les îles au sud d'Epi, « les systèmes de chefferie, héréditaires ou électifs, sont fondés sur des *titres* politiques liés au patrimoine foncier. » ⁴² De nombreux rituels traditionnels donnent lieu à diverses créations artistiques telles que la fabrication de parures comme les masques, les coiffures rituelles, les nattes, les sculptures sur bois et autres. Ces cérémonies sont accompagnées de musiques et de danses.

L'île de Pentecôte, qui fait l'objet de cette étude, se trouve au nord-est de l'archipel et forme avec les îles d'Ambae et de Maewo la province de Penama. L'île s'étire sur environ soixante kilomètres du nord au sud, et sur une dizaine de kilomètres d'ouest en est. C'est une île verdoyante et montagneuse.

³⁶ *Le Petit Journal des grandes expositions, op.cit.*, p. 5.

³⁷ *Id.*

³⁸ *Id.*

³⁹ On trouvera donc un récit détaillé de l'histoire du Vanuatu dans : Joël BONNEMAISON, *La Dernière île*, première partie : pp. 13 - 150.

⁴⁰ *Le Petit Journal des grandes expositions, op.cit.*, p. 3.

⁴¹ Joël BONNEMAISON, « Gens de pirogue et gens de la terre », *Les Fondements d'une identité L'archipel du Vanuatu, op.cit.*, p. 120.

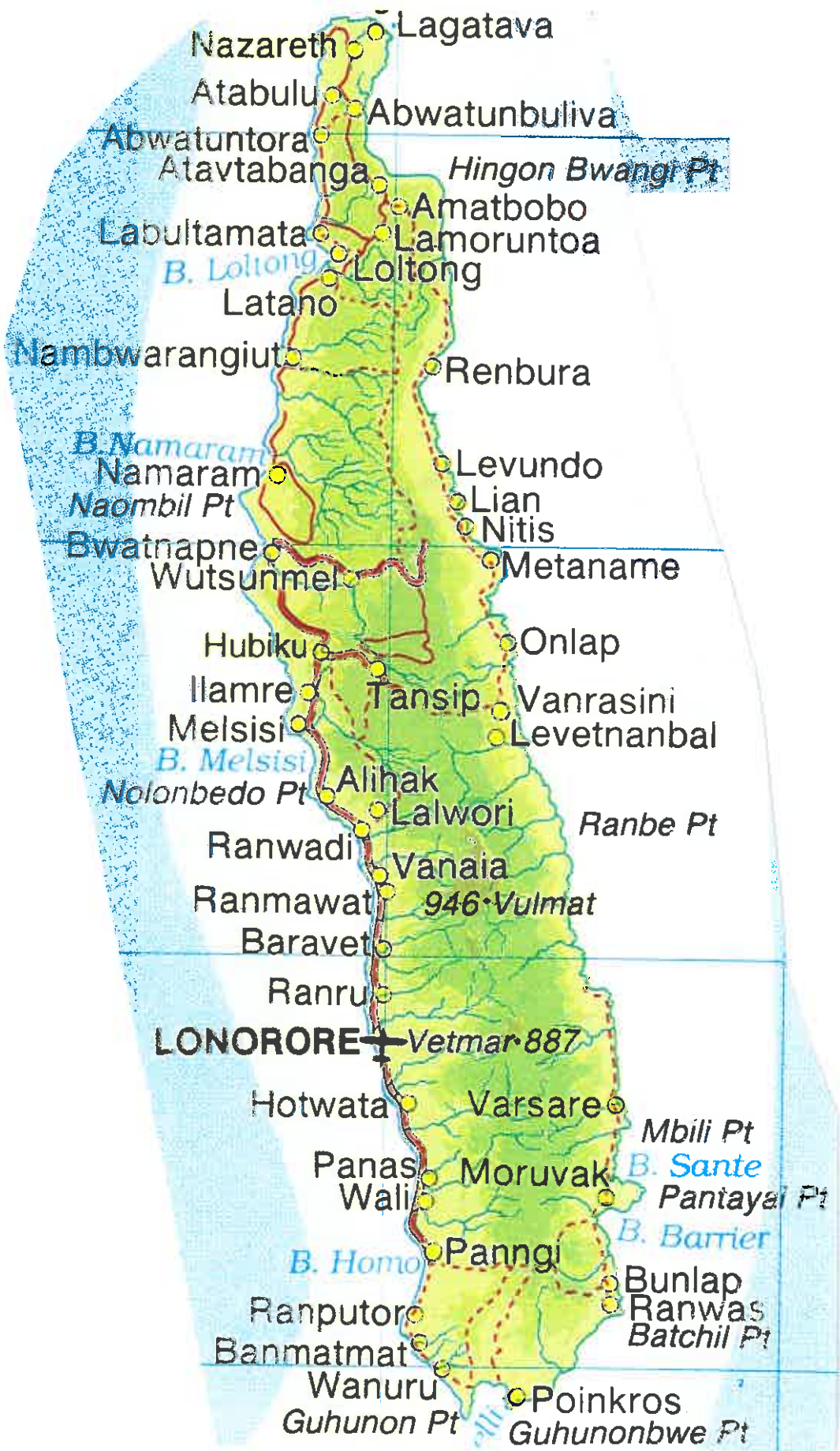
Elle a été découverte par Louis-Antoine de Bougainville le jour de la Pentecôte en 1768, d'où son nom, qu'elle porte si bien car - comme disent les habitants francophones, à l'humour constant - elle n'est composée que de pentes et de côtes. L'île est occupée par cinq groupes linguistiques : dans le Centre, on parle la langue *apma*, dans le Nord la langue *raga* et dans le Sud le *sa*. La langue *raga* est apparentée à celle du sud de Maewo, et c'est par ailleurs la langue de l'archipel la plus proche du fidjien.⁴³ En dehors de ces trois langues, deux langues en voie de disparition sont encore parlées par quelques locuteurs : la langue *sowa* (au sud de la rivière de Melsisi) et la langue *seke* (parlée dans une toute petite région du sud de Ranwadi jusqu'à Baravet). Deux autres langues existaient, mais ont aujourd'hui totalement disparu : l'*asuk* parlé dans une petite région au nord de Melsisi, et le *kasa*, encore plus au nord.⁴⁴

⁴² Joël BONNEMAISON, « La Coutume ou les formes du pouvoir politique traditionnel au Vanuatu », Catalogue *Vanuatu Océanie*, *op.cit.*, p. 212.

⁴³ Joël BONNEMAISON, « Gens de pirogue », *op.cit.* p. 225, 226.

⁴⁴ Annie WALTER, *Prestige et savoirs des femmes : un aspect de la médecine populaire à Vanuatu*, Thèse de doctorat nouveau régime, Université d'Aix-Marseille, soutenue le 28 février 91, p. 31.

CARTE DE PENTECOTE



Les aires culturelles ne suivent pas le découpage géographique ; il semblerait cependant qu'elles suivent les groupes linguistiques. Ainsi, aujourd'hui, l'île de Pentecôte est composée de trois grandes sociétés (les autres ont été assimilées par celles-ci) qui portent le nom de leur langues respectives (*raga*, *apma*, *sa*).

Le problème de la société *sa* ainsi que des villages au sud de Melsisi, qui parlaient jadis le *sowa* et le *seke*, est la quasi-disparition des traditions sous l'influence des missionnaires de différentes églises chrétiennes. Ainsi le seul endroit où une étude des musiques *sa* pourrait être menée est le village de Bunlap. Le sud de Pentecôte ayant des contacts culturels étroits avec l'île d'Ambrym, beaucoup plus qu'avec les autres régions de Pentecôte, sa culture diverge considérablement du Centre et du Nord de l'île⁴⁵. Pour ces raisons, mais aussi celles déjà évoquées⁴⁶, cette société ne sera pas incluse dans cette étude qui sera donc consacrée à deux sociétés de l'île : le pays Raga et le pays Apma.

Selon les traditions orales du pays Apma, la côte est de l'île était jadis peuplée par des gens très redoutés. Cette population a disparu aujourd'hui, sans qu'on sache comment ni pourquoi.⁴⁷ Si l'on suit les hypothèses de Joël Bonnemaïson et de Peter Crowe, cela pourrait s'expliquer par une émigration de ce peuple vers les îles Fidji.⁴⁸ Ces régions de l'Est ont été alors longtemps inhabitées, les habitants ayant peur de s'y aventurer, et de nombreuses histoires coutumières les qualifiaient de régions appartenant aux esprits. C'est depuis peu de temps (deux générations) que les habitants des villages des montagnes, au-dessus de Melsisi, sont allés s'y installer. Ainsi, bien que l'Est de l'île est encore très isolé à cause des difficultés de communications, il possède la même langue et la même culture que les gens Apma de l'ouest de l'île. Selon les traditions orales Raga, c'est dans le Nord que sont nés et arrivés les deux premiers groupes des habitants de l'île. Même si les mythes *apma* ne font pas d'allusion explicite à ce sujet, des petits détails correspondraient à cette hypothèse. En effet, le rocher qui a donné naissance aux hommes Apma se trouve sur la

⁴⁵ La grande différence de la région du Sud avec le Nord et le Centre, est d'abord la tenue traditionnelle composée non pas des nattes rouges, mais d'étuis péniens pour les hommes et de jupettes en fibre pour les femmes. Sur le point ethnologique, on soulignera la filiation patrilinéaire et l'existence de plusieurs lignées (contrairement aux sociétés dualistes du Nord et du Centre). Des différences culturelles avec les deux autres régions de l'île sont observables aussi au niveau du déroulement des cérémonies, ainsi que sur le principe même de prise de grades. Dans le Sud, un homme, pour pouvoir monter en grade, doit arriver seul à réunir le nombre nécessaire des richesses coutumières. Par ailleurs, au niveau de la musique, certaines caractéristiques sont très particulières à cette région. Par exemple, le grand tambour du village de Bunlap est vertical, penché, alors que dans tout le reste de l'île, les tambours sont uniquement horizontaux. La place de la femme est aussi très différente. J'aimerais cependant faire ultérieurement quelques études sur la musique enregistrée lors de mon court séjour à Bunlap.

⁴⁶ Voir « Avant-propos », « Récit de terrain ».

⁴⁷ Annie WALTER, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁸ Joël BONNEMAISON, *op. cit.*, p. 225, 226.

frontière avec le pays Raga.⁴⁹ Par ailleurs, le mythe sur l'origine des nattes rouges fait aussi venir une femme du Nord de l'île. Vu les similitudes des règles de parenté et d'autres éléments communs dans ces deux cultures, une liaison entre elles est certaine. Cependant il est possible de se demander si l'île a été peuplée par les gens du nord directement, par le peuple marin auquel fait allusion le mythe originaire des Raga⁵⁰ ou encore plus tard, par ces deux peuples alliés.⁵¹

Les deux régions les plus au nord de Pentecôte ont donc beaucoup de caractéristiques communes. Leur traditions très vivaces donnent lieu à un certain nombre de grandes cérémonies, dont les plus importantes sont des passages de grades. Les mariages sont aussi essentiels afin d'entretenir des échanges cérémoniels entre les groupes. En dehors des dons de nourriture très importants lors de ces fêtes, ce sont les cochons et les nattes rouges qui jouent un rôle majeur dans les échanges. Ces deux valeurs forment la monnaie traditionnelle et il existe une relation de conversion de l'une à l'autre.

Il semble que dans les deux langues (Raga et Apma), il n'y ait pas de mot équivalent à notre terme « musique ». Le terme le plus général qui désigne à la fois tous les types des sons et bruits et à la fois la mélodie serait dans le Nord *silo* et au Centre *dalen*. La chanson se nomme respectivement dans ces deux régions : *iboï* et *sasaan*, la danse : *sawagoro* et *welang* et le rythme frappé sur différents instruments : *dorodoro* et *doodoo*. Ce sont les seuls termes techniques liés à la musique que j'ai réussi à découvrir. Cependant, durant mes interrogations, les informateurs faisaient souvent l'amalgame entre les termes désignant la musique et ceux qui décrivent les choses agréables comme par exemple au nord *ramandavuha* qui exprime à la fois la joie, se sentir bien ou quelque chose de bon à manger, etc.

La musique de Pentecôte comme celle de tout l'archipel est de tradition orale. Malgré les capacités de mémorisation excellentes des habitants, la musique traditionnelle est en constante évolution.

« La tradition orale au Vanuatu n'est pas conservatrice ou stable, elle est au contraire dynamique et s'adapte aux circonstances. (...) Ainsi les formes rituelles peuvent-elles, au cours du temps, subir un changement graduel mais visible. On conserve des chants déterminés avec les textes correspondants au sein du répertoire, mais leur usage, notamment rituel, peut évoluer. (...) La capacité potentielle à créer ou recréer des chants ou des danses a autant de valeur que la conservation stricte d'un inventaire de danses spécifiques (ou répertoire). »⁵²

⁴⁹ Annie WALTER, *op.cit.*, p. 38.

⁵⁰ Voir annexe 1.

⁵¹ Annie WALTER, *op.cit.*, p. 40.

⁵² Peter CROWE, « La Musique au Vanuatu », in *Vanuatu Océanie*, *op.cit.*, p. 147.

Il n'y a pas de musiciens professionnels, dans le sens que personne ne peut survivre par la seule activité de musicien. Cependant, certaines personnes possèdent ce que j'appellerais le statut semi-professionnel du musicien. C'est-à-dire qu'elles sont reconnues par la communauté comme ayant des capacités musicales particulières. S'il s'agit de chanteurs, ils seront invités lors des cérémonies à mener une danse ; s'il s'agit d'un compositeur, on fera appel à lui afin qu'il invente une nouvelle danse. Ces deux services seront récompensés de manière différente. Effectivement, les chanteurs ont en échange de leur service une seule natte ou encore un repas en remerciement. Le compositeur a une véritable rémunération sous forme de plusieurs nattes ou même de cochons (ou aujourd'hui sous forme d'argent liquide). Lors des entretiens, ce statut presque professionnel est explicite dans le discours du compositeur. Cependant, n'importe qui peut participer à des danses (sauf les danses réservées aux gens d'un certain statut)⁵³, ou interpréter certains chants comme ceux pour la mort de quelqu'un ou les chants pour les enfants.

Par ailleurs, la musique est régie par les droits d'auteur et fait partie des systèmes d'échanges coutumiers.

Notre travail sera divisé en trois parties : la première, d'un caractère ethnographique, décrira la musique dans son contexte socioculturel. Dans la deuxième partie, seront effectuées les analyses musicales en partant d'un point de vue neutre. Enfin, la dernière partie sera consacrée au rôle que tient la musique dans les échanges coutumiers. A travers ces transactions, on pourra alors comparer la musique à une autre expression « artistique » féminine de l'île, c'est-à-dire aux nattes rouges.

⁵³ Par exemple les danses précises interprétées lors des passages de grades par celui qui détient le grade en question. Nous y reviendrons dans le chapitre sur les passages de grades.

PREMIERE PARTIE

LA MUSIQUE DANS LE CYCLE DE LA VIE

Sur l'île de Pentecôte, la musique accompagne les hommes tout au long de leur vie. Dans ces sociétés traditionnelles, la musique est souvent liée aux cérémonies qui marquent la vie d'un individu et de toute la communauté. Malgré les changements importants dus à l'influence occidentale et au développement, aujourd'hui le répertoire musical reste toujours riche et vivant sur l'île.

La première partie de cette étude, au caractère ethnographique, décrira la musique dans le cycle de la vie des habitants de l'île en mettant l'accent sur le rôle « musical » des femmes. L'exposé commencera par le répertoire musical des enfants et par l'apprentissage de la musique. Le second chapitre sera consacré aux cérémonies de passage des grades dont le cycle commence souvent à la tendre enfance. La description continuera avec le mariage, ses règles et ses préparatifs, puis se poursuivra par les rites funéraires avec les chants mortuaires. Même si toutes ces occasions sont liées en principe à la vie d'un individu, elles concernent largement tout un groupe social. Un dernier chapitre mettra l'accent sur les cérémonies à caractère communautaire, essentiellement les inaugurations. Ces dernières festivités donnent lieu à des danses qui réunissent un grand nombre de participants.

CHAPITRE I - L'ENFANCE

L'arrivée d'un enfant est un événement heureux attendu par toute la communauté, et particulièrement par les familles des deux parents. Une femme enceinte jouit d'un grand respect. La musique est présente dans la vie d'un individu dès sa naissance tout d'abord sous la forme de berceuses. Très vite, d'autres formes musicales arrivent dans la vie quotidienne d'un enfant.

1. La Naissance et les échanges coutumiers

La naissance donne lieu à une petite cérémonie au *nakamal*⁵⁴ sous forme d'un repas organisé pour toute la communauté. Cet événement est parfois l'occasion de jeux appelés selon la région *barate* ou *baratoa* : les parents et les grands-parents sont arrosés d'eau par les autres membres de la famille ; d'après certains habitants, c'est un lavement symbolique. Lors de ce repas, le père de l'enfant offre une grande natte rouge à l'une des tantes paternelles ainsi qu'à l'un des oncles (frère du père) du nouveau né. De son côté, dans le Nord de l'île, le père biologique reçoit une natte d'un frère de sa femme en guise de remerciement pour l'enfant.⁵⁵

Toujours dans le Nord, lors de cette cérémonie de naissance, la mère (*mua*) ou la tante paternelle (*fafa*) interprète parfois un chant tout en berçant l'enfant. Ce chant fait déjà allusion à son futur mariage. Si l'enfant est une fille, les paroles énumèrent les régions où elle pourrait se marier ; si c'est un garçon, les paroles citent les régions d'où pourrait être originaire sa future épouse.

La naissance et toute la vie de l'enfant donnent lieu à des échanges et des offrandes réguliers adressés par l'enfant et ses parents aux tantes paternelles essentiellement (*fafa* -

⁵⁴ Le *nakamal* est ce qu'on appelle généralement en ethnologie « la maison des hommes ». C'est une maison communautaire où se déroulent tous les événements importants d'une communauté locale, aussi bien les festivités que les réunions. Jadis, ce lieu était interdit aux femmes (il l'est encore dans certains villages). Selon la tradition, les jeunes garçons dorment au *nakamal*, ceci est encore de rigueur dans le Centre de l'île mais a disparu dans le Nord. C'est aussi l'endroit où, après le coucher du soleil, les hommes consomment le *kava*, une boisson coutumière extraite de la racine d'un poivrier et aux vertus tranquillisantes.

⁵⁵ Cette société étant matrilineaire, l'enfant appartient à la famille de la mère (voir chapitre sur le mariage).

en langue du Nord ou *wawa* - en langue du Centre). Ainsi les informateurs du Nord racontent que la mère de l'enfant plante un bananier sur son placenta. Quand l'arbre donnera ses premiers fruits, ils seront cueillis par l'une des *fafa* de l'enfant qui recevra à ce moment une petite natte rouge. Quand l'enfant grandit un peu, l'une de ses *fafa* ou *wawa* lui met sur le bras un petit bracelet puis reçoit encore de la part de la mère une petite natte. La première fois qu'un enfant est mis par terre, ce geste doit être accompli par l'une de ses tantes paternelles qui recevra encore une petite natte. D'autres nattes rouges sont données ainsi aux *fafa* ou *wawa* aux moments importants de la vie de l'enfant : quand l'enfant commence à marcher à quatre pattes, quand il se met debout, quand il va au jardin et plante quelque chose, la première fois qu'il va se baigner dans la mer, quand il frappera les tambours ou encore à sa première danse. Les croyances disent que si la mère manquait l'une de ces offrandes, un mauvais sort tomberait sur l'enfant et il ne saurait jamais faire la chose en question.

En dehors du repas à la naissance de l'enfant, aucune cérémonie ni aucun rituel n'est effectué à la naissance ou à la tendre enfance.⁵⁶ Cependant, dans le Centre de l'île, les gens racontent encore les cérémonies de circoncision qui existaient jadis. Aujourd'hui, les parents font parfois circoncire les garçons dans les hôpitaux ou les dispensaires. A leur retour au village, un petit repas et des échanges réservés exclusivement aux hommes sont organisés. Selon ces témoignages, la cérémonie de circoncision était strictement interdite aux femmes. Un répertoire musical de circoncision existe, il est aujourd'hui en voie de disparition.⁵⁷

Ainsi, aujourd'hui il n'y a pas de musiques cérémonielles pour les enfants ; cependant le répertoire des chants ou des jeux chantés pour endormir, divertir ou éduquer les enfants est très riche.

2. Le répertoire musical des enfants

Les berceuses et les chants à calmer les enfants forment le premier genre musical qu'entend un enfant en bas âge sur l'île de Pentecôte. Ces chants sont interprétés par les mères ou par d'autres membres de la famille. Les berceuses sont des chants pour endormir l'enfant ; d'autres chants existent pour détourner l'attention d'un enfant qui pleure afin de le calmer. Ainsi les habitants de l'île classent certains chants dans la catégorie des

⁵⁶ En dehors des cérémonies de montée en grade qui ont lieu parfois à la petite enfance et qui seront décrites dans le deuxième chapitre.

berceuses ou des chants pour calmer les enfants selon le critère fonctionnel et non pas formel.⁵⁸

Quand l'enfant grandit un peu, ses parents, d'autres membres ou souvent d'autres enfants de la famille lui apprennent les jeux chantés. Ces chants ont souvent des mélodies et des rythmes simples et courts. Ils sont répétitifs afin de faciliter la mémorisation. Pour la même raison, plusieurs chants peuvent avoir la même ligne mélodique avec des petites variations rythmiques afin de suivre les paroles différentes d'un chant à l'autre.

Ces chants sont le plus souvent accompagnés par les jeux de mains, mais aussi les jeux en file indienne, imitation des animaux, énumération des différentes parties du corps ou encore faisant l'inventaire des villages ou des îles voisines.

3. L'apprentissage de la musique

L'apprentissage de la musique vocale se fait la plupart du temps « sur le tas », c'est-à-dire qu'un enfant est tout le temps en contact avec la musique des adultes, quotidiennement et lors des cérémonies. En entendant les autres chanter, il mémorise presque inconsciemment les chants. Souvent, les parents apprennent les chants aux enfants dans l'intimité du foyer familial, tôt le matin ou le soir avant de dormir. Tous les habitants d'un village savent chanter, cependant certains connaissent un nombre de chants plus important que la plupart des personnes et sont aussi considérés comme ayant une belle voix. Ces personnes ont donc un statut semi-professionnel, car on fait appel à eux pour assurer les parties solistes de certains répertoires cérémoniels. En échange, ils reçoivent une petite offrande (en général une natte rouge). Ils jouissent d'un grand respect lié à ce savoir particulier de la part de toute la communauté. Pour acquérir ce savoir, une personne qui le désire peut faire appel à quelqu'un de sa famille. L'élève peut s'installer pendant quelque temps au foyer de son « professeur », il doit alors lui offrir une grande natte rouge, puis mériter son apprentissage en l'aidant dans les travaux domestiques et au jardin. L'initiation peut aussi se faire progressivement, le disciple vient de temps en temps apprendre un chant en offrant un présent à son enseignant. Il n'y a pas de méthode particulière pour savoir un chant, l'apprentissage se fait en répétant un nombre indéfini de fois des fragments d'un chant, tout d'abord avec le professeur puis seul, jusqu'à la mémorisation d'un chant en entier.

⁵⁷ Les rares personnes connaissant encore ces chants refusent de les exécuter devant les femmes.

⁵⁸ Bernard LORTAT-JACOB, « La Berceuse et l'épopée », *Revue de Musicologie*, 78/1, 1992.

La musique purement instrumentale (en dehors des rythmes des tambours en bois) n'existe plus sur l'île aujourd'hui. Jadis, les différentes sortes de flûtes en bambous étaient jouées en solo et, selon la tradition orale de l'île, l'apprentissage se faisait du père au fils. Les instruments qui nécessitent de véritables séances d'apprentissage sont les grands tambours en bois, joués en général par les jeunes garçons. Il existe deux sortes d'initiation. Dans le Nord de l'île, un groupe de jeunes garçons peut apprendre les rythmes des tambours pendant une période funéraire qui suit la mort d'un grand chef. En effet, pendant ce temps-là, les tambours du village retentissent souvent. C'est à ce moment qu'un chef du village peut alors faire appel à un autre chef qui aurait une connaissance particulière des rythmes tambourinés. Celui-ci apprendra à frapper les tambours à un groupe de jeunes garçons et sera récompensé en nattes rouges ou en cochons. Dans le Centre de l'île, les garçons peuvent apprendre à frapper les tambours à n'importe quel moment, en observant les autres, en essayant et en se faisant corriger. Quand le garçon est prêt, il peut alors se joindre à un groupe de joueurs de tambour lors d'une cérémonie. Il commencera par tenir les parties des petits tambours.

C'est ainsi que la musique arrive tout naturellement dans la vie d'un enfant. Les enfants commencent à chanter en même temps qu'ils commencent à parler. Ils chanteront toute leur vie spontanément, sans jamais éprouver la moindre timidité devant leurs auditeurs.

CHAPITRE II - LE PASSAGE DES GRADES

Le pouvoir politique de l'archipel du Vanuatu est fondé sur deux systèmes hiérarchiques. Contrairement aux îles du sud de l'archipel (au sud de l'île d'Epi), où le système de chefferie est héréditaire ou électif, les îles du nord ont un système de grades sous forme de compétition politico-économique.⁵⁹ Il est cependant difficile d'établir l'époque de l'origine des hiérarchies de grades. Les habitants de ces régions aiment parler des temps d'avant l'institution de ce système, comme d'une époque terrible de guerres. Les chefs étaient alors, selon eux, les guerriers les plus redoutables et les échanges de biens n'existaient que dans un espace très limité. Toujours selon les traditions orales, la création de cette institution a apporté la paix, et la guerre a été remplacée par une compétition économique. En réalité, les choses ne semblent pas aussi positives, car les observations montrent que les rivalités liées à ces compétitions, pacifiques en principe, peuvent dégénérer facilement en conflits plus importants. En raison de l'absence ou du développement inégal des systèmes de grades selon les régions, les chercheurs considèrent qu'à l'arrivée des premiers Occidentaux, ces systèmes n'étaient qu'à leurs débuts.⁶⁰

Aux îles Salomon, ce sont les morts qui donnent aux vivants « l'occasion d'échanges qui, en temps de paix, occupent une part considérable de leurs activités ». ⁶¹ De même au Vanuatu, les cérémonies de grades entraînant de nombreux échanges sont toujours liées aux fêtes funéraires.

Selon l'endroit, la hiérarchie des grades est plus ou moins liée au monde des esprits et aux mythes. Dans certaines régions, c'est plutôt un système économique, dans d'autres, c'est un rituel aux aspects religieux (par exemple dans le Sud de Pentecôte). A chaque grade correspondent des signes, des noms et des droits particuliers. Tout homme a le droit d'acquérir un grade ; pour cela, il doit avoir le soutien de sa famille ainsi que de ceux qui sont déjà gradés. Il doit aussi avoir un comportement jugé par l'ensemble de la

⁵⁹ Joël BONNEMAISON, « Gens de pirogue et gens de la terre », *op.cit.*, p. 121.

⁶⁰ Joël BONNEMAISON, « La Coutume ou les formes du pouvoir politique traditionnel au Vanuatu », in *Vanuatu Océanie*, *op.cit.*, p. 222.

communauté comme digne d'un chef. Les descendants des hauts-gradés ont cependant plus de facilité de réussite, car ils ont plus de possibilités d'emprunts et plus de relations. Un homme doit, pour réussir, mener une économie de dettes et de contre-dettes afin de s'enrichir tout en « faisant preuve de générosité calculée ». ⁶² Pour postuler à un rang, il est nécessaire de « payer l'ensemble des rituels afférents à ce grade et sacrifier des cochons de valeur en proportion du rang obtenu. » ⁶³

Ces paiements et ces sacrifices donnent lieu à de grandes cérémonies communautaires, dont la structure est toujours la même ; cependant les variantes existent selon le grade auquel l'homme postule, selon les participants et le village où se tient la cérémonie.

Le pouvoir ainsi obtenu est politique, il fait gagner du respect et de la renommée. Plus un homme est gradé et plus il aura de possibilités de transactions économiques de cochons. Il aura aussi le pouvoir d'organiser et d'innover les cérémonies coutumières.

« La "chefferie" des grades est porteuse d'un espace de pouvoir qui n'est pas territorial et n'entraîne pas de tribut : elle tient dans une forme de relation hiérarchisée entre les membres d'une société qui se choisissent et dont chacun des membres conserve ses droits sur la terre, ses devoirs envers son lignage et son indépendance économique. » ⁶⁴

Des haut-gradés ont aussi un pouvoir de gérance des mariages. Ainsi un jeune homme voulant se marier doit avoir l'accord d'un chef haut-gradé. Le champ du pouvoir de ces hommes inclut le droit de transgresser certaines règles coutumières et d'en inventer de nouvelles. Ils détenaient jadis le monopole du voyage, mais surtout un contrôle sur les échanges de cochons et les échanges matrimoniaux. ⁶⁵

Ce pouvoir des grades coexiste dans certaines sociétés, comme celle du nord de Pentecôte, avec un pouvoir des « pères de la Terre ». Ces derniers sont les aînés des matrilineages. Ils contrôlent le territoire de chaque groupe local, ils arbitrent les conflits fonciers et possèdent des pouvoirs magiques. Ils jouissent d'un pouvoir moral et spirituel sur leurs hommes et leur pouvoir dépasse en quelque sorte le pouvoir des haut-gradés. Pour monter en grade, un homme doit avoir le soutien des « pères de la Terre ». ⁶⁶

⁶¹ Daniel de COPPET, « Cycles de meurtres et cycles funéraires. Esquisse de deux structures d'échange », *Echanges et Communications. Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss*, La Haye-Paris, Mouton, II, p. 767.

⁶² Joël BONNEMAISON, *Catalogue Vanuatu Océanie*, *op.cit.*, p. 214.

⁶³ Joël BONNEMAISON, « Gens de pirogue et gens de la terre », *op.cit.*, p. 121.

⁶⁴ *Id.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 133.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 191 - 193.

Parallèlement à ce système de grades masculins, il existe un système de grades féminins. Cependant, avec l'influence occidentale, ces grades ont subi beaucoup de changements, ce qui rend leur étude difficile.

« Un des aspects les plus déplorables de l'influence des missions est que, dans certaines régions de l'archipel, elles ont apparemment détruit une part plus grande des aspects sacrés des rituels féminins que ceux des rituels masculins. »⁶⁷

A la différence des grades masculins, où c'est l'homme concerné qui prend la décision de passer son grade, pour les femmes, ce sont les parents (surtout le père) qui décident de faire passer un grade à leur fille. Parfois, un homme haut-gradé peut aussi faire passer les grades à sa femme. Cependant ceci est assez rare, car il va mettre la priorité sur les grades de sa fille. Comme pour les grades masculins, ceux des femmes sont aussi acquis en achetant les parures, les noms et les droits qui y sont liés. Le paiement se fait en nattes et en cochons. Les solennités de montée en grade consistent en une série de cérémonies d'échanges, d'achats, de gestes symboliques couronnée par une tuerie de cochons.

En passant un grade, un homme ou une femme acquièrent un certain statut social, du respect, des avantages économiques, mais ils ont aussi des obligations de comportements (la sagesse, la générosité, etc.) En outre, le prix de la mariée est plus élevé pour une fille gradée qui sera (traditionnellement) destinée à se marier avec un homme de haut rang.

Les femmes haut-gradées sont respectées parfois à l'égal d'un homme gradé, elles peuvent participer à des réunions de chefs, y prendre la parole ou même être conviées à un repas cérémoniel au *nakamal*.

Sur l'île de Pentecôte, la musique est présente dans de nombreuses cérémonies de grades masculins et féminins. Elle a même parfois un statut essentiel puisque pour accéder à certains grades, l'acquisition d'un chant donné est nécessaire. Par ailleurs, les rythmes tambourinés lors de ces cérémonies correspondent aux grades célébrés.

La suite de ce travail montrera que les musiques divergent selon la région, selon le système de grades et les cérémonies qui lui sont liées

⁶⁷ Kirk HUFFMAN, Catalogue *Vanuatu Océanie*, op.cit., p. 255. L'auteur fait aussi allusion à un dessin sur le sable de l'île d'Ambrym qui était utilisé pour le rituel d'un haut-rang d'une société de grade féminine aujourd'hui disparue.

1. Les grades féminins sur l'île de Pentecôte

Les systèmes des grades des femmes sont très différents selon les régions de l'île. Ces différences existent à plusieurs niveaux : le nombre de grades, les parures à acquérir, les prix à payer, les noms donnés, les pouvoirs acquis, la liaison avec les grades masculins, etc. La musique, sa présence et son importance, varient aussi selon les cérémonies et selon les régions. Puisque le système des grades des femmes du pays Apma semble celui où la musique revêt une importance particulière, le premier point lui sera consacré. Ensuite suivra une courte description à titre indicatif des passages de grades du Nord, où la musique est absente.

1.1. Les passages de grades féminins au pays Apma

Les femmes sont considérées encore aujourd'hui comme les maîtresses de l'espace domestique. Ainsi ce sont les hommes qui dirigent la vie sociale et politique, alors que les femmes dirigent la maison.⁶⁸ C'est aussi là, dans l'espace domestique féminin, que commencent les différences de statut entre les femmes.

« (...) autrefois l'espace domestique était porteur des signes hiérarchiques. Chaque élément du mobilier devait être acheté (...) Seules, celles qui avaient payé en nattes le droit d'utiliser ces objets pouvaient les posséder. La hiérarchie commençait donc, chez les femmes, par l'acquisition d'éléments de confort domestique. »⁶⁹

De cette manière, la vie sociale des femmes est régie toute entière par rapport aux droits achetés à l'aide des nattes rouges (monnaie traditionnelle). Les femmes sont donc soumises, selon leurs propres règles coutumières, à une compétition constante qui commence dans la vie domestique. Un autre moyen pour acquérir du prestige est la maîtrise d'un savoir.⁷⁰ Certaines femmes peuvent dépasser les autres par leur technique de tressage des paniers et de production ou de teinture des nattes. Ces services étant payants, ce savoir sera aussi pour elles un moyen de multiplier leur propre monnaie coutumière. Un nombre restreint de femmes détient un savoir médicinal, qui leur apporte une certaine renommée. Un autre domaine qui apporte de la renommée aux femmes est la musique. En effet, même si tout le monde chante et danse, un certain nombre de femmes et d'hommes

⁶⁸ Plusieurs chercheurs classent l'espace traditionnel en espace domestique féminin et en espace social masculin : Joël Bonnemaison, Annie Walter. C'est aussi ce que plusieurs femmes et hommes m'ont affirmé sur le terrain dans leurs discours sur les femmes.

⁶⁹ Annie WALTER, *op.cit.*, p. 87.

⁷⁰ *Ibid*, p. 192.

détiennent le savoir d'un répertoire musical particulièrement important. Ainsi, lors du mariage par exemple, on peut faire appel à une « femme - chanteuse », afin qu'elle mène des chants *barate* ou *sawagoro longo*. Elle sera récompensée par une natte rouge ou juste par un repas.

Toutefois, le prestige essentiel est acquis lors du passage des grades. Un cycle de grades séparé est réservé aux femmes. Contrairement aux hommes, c'est le père de la femme qui prend l'initiative de faire passer un grade à sa fille. C'est souvent la fille aînée d'un foyer familial qui passe les grades élevés. En effet, il est difficile économiquement pour un homme de payer les grades à plusieurs de ses filles. Il arrive cependant que certains hommes fassent passer le premier grade à toutes leurs filles. Par ailleurs, même si un homme peut faire passer les grades à sa femme, il doit faire attention de ne pas vexer par cela les femmes de son lignage (ses propres filles et celles de ses frères et sœurs).⁷¹

Le prestige d'une femme et sa montée dans la hiérarchie des grades peut aller très loin :

« Lorsqu'une femme a terminé le cycle des grades réservé aux femmes, elle peut entamer celui des hommes. Cette fois l'initiative en revient à son époux et à lui seul. Des cas de ce type ont été relevés dans les généalogies, mais ils sont fort rares. »⁷²

Aujourd'hui dans le centre de l'île de Pentecôte, il existe deux grades pour les femmes : le *ban kamel* et le *raka*.⁷³ Cependant la cérémonie de *kau* peut elle aussi, par le prestige qu'elle donne aux femmes, être considérée comme l'un des grades féminins.⁷⁴

- **Ban Kamel**

Le premier grade des femmes du Centre de l'île s'appelle le *ban kamel*, ce qui veut dire « elles vont au *nakamal* ». Annie Walter fait allusion à un autre grade qui existait avant celui-ci, qui s'appelait *masru bilan lip*, ce qui veut dire « elle décroche la dent de cochon », cependant ce grade n'existe plus aujourd'hui.⁷⁵

⁷¹ *Ibid.*, p. 223.

⁷² *Id.* Par ailleurs, dans une communication personnelle, Annie Walter m'a informée avoir vu un cas comme celui-ci une seule fois. Elle a pu observer une femme danser avec les hommes en portant les parures d'un homme gradé. Cette femme était très âgée et n'avait pas d'enfant, elle était connue pour sa grande sagesse.

⁷³ *Ibid.*, p. 228 : l'auteur décrit aussi un troisième grade, plus rarement célébré, : le *kakanan*, qui consiste à acheter le four de pierre et tuer un cochon. Cependant, mes informateurs n'ont aucune connaissance de ce grade, bien qu'ils affirment que le mot *kakanan* veut dire « griller de la nourriture dans le four en pierre ».

⁷⁴ La cérémonie de *kau* ne sera pas cependant traitée dans cette partie, car elle sera étudiée en détail dans notre troisième partie sur les échanges.

⁷⁵ Annie WALTER, *op.cit.*, p. 223.

Le *ban kamel* peut être franchi par une ou plusieurs filles à la fois. L'âge auquel on fait passer ce grade varie de l'enfant encore bébé à la jeune fille. Il arrive aussi qu'un père fasse passer tous les grades presque en même temps à une fille juste quelque temps avant son mariage. La cérémonie de passage de grade doit être préparée à l'avance. Les parents de la jeune fille doivent se rendre chez les tantes paternelles *wawa* et les cousines paternelles *kisak* de leur fille afin de leur demander leur participation à la cérémonie. Cependant, ce n'est pas uniquement une simple participation. Ces femmes auxquelles les parents s'adressent doivent toutes posséder ce premier grade, et ce sont elles qui attribueront le *ban kamel* à la fille. Lors de leur visite, les parents diront aux femmes quelle parure chacune d'elles doit apporter afin que leur fille puisse l'acheter. En effet, le principe de passage de grade consiste en un achat coutumier des parures correspondant au rang que la candidate franchit. Cependant le paiement n'a pas lieu nécessairement lors de la cérémonie, mais parfois plusieurs semaines plus tard, lors d'un passage de grade masculin. Les parures indispensables pour accéder à ce premier grade et leurs prix sont les suivants:⁷⁶

- Les plumes de coq parfois teintées (*ililala*) sont payées avec un cochon *bolewantesosok*
- Le peigne traditionnel *wi* acheté contre un cochon *bouduruk*
- Le parapluie *sigan* en feuille *tabataba* (*licuala grandis*⁷⁷) payé par un cochon *bouduruk*
- Les nattes rouges : *biribiriwala*, *lemtan ngawul sangwul*, *sum*, trois femmes donnent chacune l'une de ces trois nattes - chacune recevra un cochon *bodwud* en échange.
- La peinture orange *waiang* afin de teindre les joues de la fille - achetée avec un cochon *boteganbut*
- Le bracelet *sum* ou *butsunban* échangé contre un cochon *bolewantesosok*
- Une dent de cochon *lip* portée au poignet, échangée contre un cochon sans dent
- Une feuille portée au dos, insérée à la ceinture, achetée avec un cochon à dents variant selon le genre de la feuille.

⁷⁶ Les prix de ces parures diffèrent de ceux donnés par Annie Walter dans sa thèse, *op.cit.*, p. 224, 225, ces différences peuvent venir d'une évolution entre les temps de ses recherches et des miennes ou encore des erreurs des habitants interrogés. Pour les noms et la valeur des cochons voir troisième partie de ce travail, chapitre I, tableau 70.

⁷⁷ Annie WALTER, *op.cit.*, p. 224.

Si toutes les femmes sollicitées par les parents sont d'accord afin de faire passer le grade à la fille, elles doivent venir dans la maison des parents la veille de la cérémonie. Elles prennent alors la candidate et l'emmènent jusqu'à la mer. Elles ramassent des *navara* (les noix de cocos germées), le bois pour le feu et un petit bambou. Une fois au bord de la mer, les femmes râpent les *navara* puis pressent les miettes râpées afin d'extraire du lait de coco qu'elles mettront dans le bambou. Ensuite, le lait est ainsi cuit sur le feu. Puis, elles attendent qu'il refroidisse afin d'obtenir de l'huile de coco. En attendant, les femmes montrent la mer à la fille. Symboliquement c'est la première fois que la fille voit la mer. La mer qui a une grande signification puisque, selon la mythologie locale, l'île et la vie ont pris leurs origines dans la mer. Celle-ci a un pouvoir surnaturel très puissant. Les femmes montrent donc la mer à la fille, et tout ce qui s'y rapporte : les coquillages, les coraux, les poissons, etc. La jeune fille se baigne alors dans la mer, puis les femmes lui enduisent le corps avec l'huile de coco avant de rentrer au village. Ici, les préparatifs ont déjà commencé, de grandes quantités de nourriture sont tassés en impressionnants étalages et les hommes préparent déjà du *kava* au *nakamal*. La cérémonie peut alors commencer.⁷⁸

Après les rythmes des tambours frappés tout l'après-midi par les garçons, pour annoncer une grande cérémonie, ce sont les femmes qui se mettent aux instruments pour commencer les festivités de *ban kamel*. Sur les rythmes frappés ainsi par les femmes, la jeune fille et ses marraines⁷⁹ dansent et chantent le *tik* (voir photo 7). Les danseuses sont regroupées et font face aux tambours, elles avancent puis reculent en rythme, de trois pas chaque fois ; elles étirent les bras en les balançant de haut en bas, les paumes vers le haut - geste typique de contentement lors des danses sur l'île. La danse est entrecoupée par les offrandes des grandes nattes rouges que la jeune fille offre à son père et à ses oncles (*tadat*). La danse *tik* est reconnaissable, selon certaines femmes, d'après les rythmes des deux instruments principaux de l'ensemble des tambours.

Le lendemain matin, la cérémonie reprend. Tout d'abord, tout le monde prépare la nourriture pour la journée : les femmes épluchent les taros, les hommes préparent les pierres pour faire les fours traditionnels. Ces fours sont installés aux différents endroits du

⁷⁸ La description qui suit est celle que j'ai pu observer au village de Sasanadam, les 18 et 19 février 2002. Ce passage de grade était célébré en même temps que l'ouverture d'un nouveau *nakamal*. J'avais déjà pu observer une autre cérémonie de *ban kamel* les 10 et 11 juillet 1998 au village Lemaviko. Cette cérémonie était couplée avec un passage de grades des jeunes garçons. A l'époque, ne connaissant pas le *bislama*, mon travail fut assez limité, c'est pourquoi j'ai choisi ici de décrire plutôt la cérémonie observée plus récemment. En outre, pour la clarté de l'exposé je ne parlerai ici que d'une seule jeune fille qui passait son grade bien que ce jour-là quatre jeunes filles le passaient ensemble.

⁷⁹ Dans le sens des femmes qui l'initient au premier grade.

village. Puis les hommes font un grand feu au *nakamal* afin que tout le bâtiment soit rempli de fumée. La jeune fille est préparée soigneusement, elle porte toutes les parures d'une femme ayant acquis le grade de *ban kamel* (voir la liste ci-dessus), puis elle fait son entrée au *nakamal* accompagnée par plusieurs personnes. C'est un oncle paternel qui se trouve en tête de la procession, suivi par l'une des *wawa* ou des *kisak* gradées de la fille. Cette femme a une importance particulière dans la cérémonie et recevra ultérieurement un cochon *botebibi* de la part de la jeune fille qui la suit dans la procession. Toutes les autres femmes marchent en file derrière la principale intéressée.

Elles portent toutes leurs décorations de femmes gradées. Chacune tient à la main une noix de coco germée. Le groupe avance ainsi, les uns derrière les autres. Ils entrent au *nakamal*, puis tournent dans la fumée autour du feu quatre fois, avant de ressortir. Les femmes non gradées présentes lors de la cérémonie n'ont pas le droit d'entrer au *nakamal* à ce moment-là. Elles restent alors dehors et attendent patiemment.

Le groupe sort du *nakamal* et, pour l'annoncer, cinq femmes frappent l'ensemble des tambours en bois. La jeune fille commence alors ses offrandes. Tous ceux qui l'ont accompagnée au *nakamal* se tiennent en ligne devant l'entrée. Elle commence par donner un cochon ou une grande natte à l'un de ses frères, ensuite elle offre des nattes rouges à ses oncles paternels. Puis la candidate procède au paiement de ses parures. Pendant ces offrandes, tous ceux qui étaient entrés au *nakamal* avec la fille mangent les *navara* que les femmes ont apportés (voir photo 8). Ces noix de coco sont tabou pour toutes les autres personnes. La jeune candidate au grade peut alors tuer un cochon qui paie la feuille qu'elle portera derrière la ceinture. Son père, sa mère ou l'un de ses grands-parents lui donnera alors un nouveau nom. C'est à partir de ce moment-là que la fille est considérée comme gradée. Dans la cérémonie observée, la jeune fille n'a pas tué le cochon ce jour-là, mais quelques semaines plus tard lors des festivités de montée en grade de son père. Pour clore cette prise de grade, les femmes entrées à la maison des hommes effectuent sur le *nasara*⁸⁰ une danse *tik* semblable à celle de la veille. Après avoir dansé face aux tambours, les danseuses s'éloignent de quelques mètres. La fille qui passe son grade et l'une de ses *wawa* dansent face à face avec les bras tendus vers les côtés. Les autres femmes les entourent. La cérémonie de *ban kamel* se termine sur cette danse même si en général ce jour-là les habitants continuent à célébrer une autre fête.⁸¹ Toute femme n'ayant pas atteint le grade de

⁸⁰ Le *nasara* est le nom en bislama de la place de danse.

⁸¹ Dans la cérémonie observée, le *ban kamel* s'enchaînait avec l'inauguration du *nakamal*.

ban kamel n'a pas le droit de porter un seul objet parmi les parures de grade. Si quelqu'un enfreint cette loi, la punition sous forme d'amende est très lourde.

Ce premier grade n'augmente pas seulement le « prix de la fiancée » de la jeune fille lors de son mariage, mais lui procure aussi un grand respect des autres femmes et des hommes. Elle pourra maintenant faire partie de celles qui vendent les parures lors des passages de ce grade, et pourra ainsi s'enrichir en cochons et en nattes. D'autre part, cette entrée au *nakamal* est un moment particulier dans la vie d'une femme. En effet, jadis l'entrée au *nakamal* était strictement interdite aux femmes. Généralement, c'étaient les filles des chefs qui prenaient les grades et donc avaient le droit d'acquérir ce droit d'entrée à la maison des hommes. Pour ces raisons, le passage de ce rang avait encore plus de valeur qu'aujourd'hui.

Cependant, la jeune fille ayant atteint le *ban kamel* a aussi des obligations. Elle doit donner l'exemple d'un comportement digne d'une femme gradée, connaissant et respectant les lois de la coutume. Elle doit connaître ses devoirs de femme et se perfectionner le plus possible dans les tâches féminines, par exemple dans le tissage. Elle a aussi le devoir de transmettre certains savoirs à ses cadets. Au point de vue musical, la cérémonie de *ban kamel* donne lieu à la danse *tik*.⁸²

- **Raka**

« Le nom de ce grade viendrait de *ran butsuka* (les branches d'arbres), d'une part par analogie avec la danse du même nom, achetée au cours de ce grade, qui consiste à danser autour de branches d'arbres ; d'autre part et d'un point symbolique, par analogie avec l'arbre de la coutume dont toutes les femmes gradées seraient les branches. »⁸³

Selon mes informations, le nom de *raka* viendrait effectivement de la « hutte » construite en branches d'arbres autour de laquelle les femmes dansent lors de la cérémonie. Certaines femmes ont aussi évoqué l'arbre de la coutume, mais en faisant une autre version de sa signification. Cet arbre serait un banyan représentant la femme gradée et les branches symboliseraient les richesses qu'elle pourra alors acquérir. Quant au nom de la danse effectuée pour ce grade *raka*, les habitants la nomment *sawan*.

⁸² Cependant, selon certains habitants, cette danse *tik* lors du *ban kamel* est interprétée uniquement si cette cérémonie est suivie par le *kau*. Etant donné la diversité des témoignages à ce sujet et n'ayant vu que les *ban kamel* suivis de *kau*, il m'est difficile de savoir s'il existe des cérémonies de *ban kamel* non suivies de *kau* et si dans ce cas les danses *tik* sont interprétées.

⁸³ Annie WALTER, *op.cit.*, p. 226.

Pour acquérir ce deuxième titre du pays Apma il faut tout d'abord avoir déjà passé le rang *ban kamel*, puis à nouveau faire une cérémonie pour acheter les emblèmes qui sont liés à ce deuxième grade. C'est encore le père de la fille qui décidera de lui faire passer le grade *raka*. Il cherchera parmi les *wawa* de sa fille celles qui ont déjà passé ce deuxième grade et les invitera de nouveau à venir participer à la cérémonie et à lui vendre les attributs nécessaires. Mais il choisira surtout l'une des femmes afin qu'elle reste avec sa fille tout au long de la cérémonie qui dure en effet plusieurs jours.⁸⁴ Tout d'abord les hommes construisent une petite maison pour que la fille puisse y rester en réclusion. La veille de la cérémonie, toutes les *wawa* possédant le rang *raka* viennent soutenir la jeune fille. Une procession de femmes marche jusqu'à cette maison de réclusion en chantant la première partie du chant *sawan*. L'interprétation se fait sans accompagnement instrumental sous forme responsoriale. Mais toutes les femmes n'ont pas le droit d'entrer dans la maisonnée : y sont autorisées uniquement les femmes possédant ce deuxième grade. C'est la femme que le père de la jeune fille a choisie comme responsable du passage de grade qui entre la première. La jeune fille habillée de ses nattes de *ban kamel* doit avoir avec elle dix grandes nattes rouges et la femme qui s'occupera d'elle l'invitera alors à entrer dans la maison. A la suite de cette invitation, la jeune fille lui offrira l'une des dix nattes. Ensuite la femme l'invitera à s'asseoir. Avant de le faire, la candidate lui donnera une deuxième natte. Puis toutes les deux vont préparer à manger. Avant de nettoyer le creux pour le four, la fille offre la troisième natte à la femme. La quatrième natte est donnée quand elles se préparent à râper le taro pour le *lap-lap*⁸⁵, puis la suivante quand elles arrosent le repas du lait de coco. Quand la préparation du repas est terminée, les deux femmes vont se laver à la rivière, mais avant de sortir, la sixième natte est offerte. A la rivière, un endroit est préparé spécialement pour la jeune fille, entouré de feuilles afin que personne ne puisse la voir quand elle se lave. Puis en rentrant, la femme dira à la fille qu'elle doit lui brosser les cheveux, la jeune fille lui donnera alors une septième natte. La huitième est donnée avant que la fille coupe le *lap-lap*. Ensuite, la femme laisse la jeune fille manger le premier morceau. Après l'avoir mordu, la fille doit lui donner la neuvième natte. Quand la nuit

⁸⁴ Cette cérémonie *raka* étant très rare, je n'ai pas eu la chance de l'observer sur l'île, cependant j'ai pu visionner une cassette vidéo aux archives du Centre Culturel à Port-Vila, réalisée par les femmes travaillant au Centre à l'occasion du passage de grade *raka* d'Elisa, la petite fille du chef *Tanmonok* qui avait lieu entre le 30 avril et le 2 mai 2001 au village Vanrasini (Est de Pentecôte). La description ci-dessus se fonde donc sur cette cassette mais surtout sur les témoignages oraux recueillis auprès des habitants du village, lors de mon passage environ huit mois plus tard.

⁸⁵ Le *lap-lap* est un plat traditionnel qu'on trouve dans tout l'archipel. Il est préparé à base de tubercules (igname, taro, manioc) ou de bananes râpées. La pâte ainsi obtenue est placée dans des feuilles afin de la

arrive, la femme prépare la couchette de la fille, celle-ci lui offre alors la dernière natte. L'ordre de tous ces dons peut être différent. La signification de ces dons nous semble importante, cependant l'explication donnée par les femmes *apma* mérite plus d'éclaircissements. En effet, selon les explications, la jeune fille achète de cette manière le droit d'accomplir ces gestes quotidiennement. Les femmes n'ayant pas acquis ce grade n'auraient pas le droit d'effectuer ces gestes quotidiens.⁸⁶

Pendant ces dix jours (aujourd'hui trois ou quatre) de réclusion chaque fois que la postulante au grade sort de la maison de réclusion (uniquement pour accomplir ses besoins vitaux), ses *wawa* et ses *kisak* interprètent le chant de *sawan* (première partie) afin de prévenir toutes les personnes présentes au village. Effectivement, personne n'a le droit de voir la jeune postulante au grade ni les femmes qui l'accompagnent. En entendant le chant, les femmes et les hommes se trouvant aux alentours doivent se cacher. Les paroles de ce chant parlent d'une mère qui se demande si elle pourra faire passer ce grade à sa fille comme ceux auxquels elle a déjà assisté dans différents villages qu'elle énumère dans le chant. Elle se demande aussi si elle pourra offrir les feuilles qui forment les emblèmes de ce grade à sa fille pour qu'elle soit heureuse :

« Elle est là à se demander si elle pourra le faire
eae ae ea ee eae ae ea ee là à Lebati.
Les feuilles de grades doivent être pour elle
Elle est là à se demander,
les feuilles de grades doivent être pour elle »

Chaque couplet aux mêmes paroles cite un village différent où une femme a déjà acquis ce grade de *raka*.⁸⁷

Pendant ces dix jours, la jeune postulante ne mangera que du *lap-lap*. La fin de ce temps de réclusion doit correspondre à une cérémonie de *leleutan* c'est-à-dire une prise de grades masculins et donc à une tuerie de cochons. Le soir de cette cérémonie, la fille peut sortir enfin de la maison. Elle est très bien habillée avec ses parures de grades. Puis les femmes qui l'accompagnent l'emmènent au *nasara*. Toutes les femmes avancent les unes après les autres, la nouvelle candidate en dernier. Quand elles avancent, sur la route, elles

cuire dans le four traditionnel en pierres. Parfois, la pâte est placée dans des bambous et cuite au dessus du feu.

⁸⁶ Cette explication me semble difficile en pratique, peut-être que les femmes ayant passé ce grade peuvent accomplir ces gestes dans des conditions plus « nobles » que les femmes non gradées. Par exemple une femme gradée peut s'asseoir sur une chaise locale, alors qu'une femme non gradée ne peut s'asseoir que par terre ou sur une natte.

⁸⁷ Ces explications et traductions ont été faites en français par Alfreda Mabonlala et m'ont été données par Annie Walter.

chantent le même chant *sawan* qu'elles interprétaient chaque fois que la fille sortait de sa maison de réclusion.

Sur le *nasara*, les hommes ont préparé un petit abri en branches (celui qui a donné le nom à ce deuxième grade *raka*) autour duquel sont placées des grandes nattes rouges. A l'intérieur se trouve un tronc d'arbre sur lequel on accroche un panier avec le *lap-lap* et au-dessous un petit cochon vivant. Les femmes arrivées à la place de danse de l'autre côté dansent maintenant aux sons de la deuxième partie du chant *sawan* afin d'arriver à cet abri. En avançant, elles forment tout d'abord un cercle qui se transforme en serpent traversant tout le *nasara* jusqu'à l'endroit en question. Elles avancent ainsi en sursauts au rythme de la danse.

Les paroles de ce chant font encore allusion à une mère inquiète afin de savoir si elle pourra rembourser les grandes nattes rouges (*sese*) à ceux qui les lui ont prêtées pour qu'elle puisse faire passer le grade *raka* à sa fille. Elle est soutenue par d'autres femmes qui chantent avec elle.

Deux traductions de ce chant m'ont été fournies :

1e traduction :

*La femme qui prend ce grade
possède maintenant les brillants et beaux dessins sur
Ses nattes
Elle est comme un banian, elle se met debout,
Au-dessus d'un grand nombre de belles nattes rouges*⁸⁸

2e traduction :

*Elle est là à se demander devant ses nattes aux motifs somptueux et rayonnants
Ambwe⁸⁹ se tient parmi les dents de cochons
Elle prépare une à une, elle prépare une à une les sese
Aux motifs somptueux en se tenant sous le banian.
Tes sese aux motifs somptueux et rayonnants.*⁹⁰

Une fois la place de danse traversée, les femmes continuent à interpréter le même chant en dansant autour de la hutte en branches. Le groupe tourne autour de l'abri quatre fois, avant d'y entrer. Le petit cochon est tué à coups de pieds par plusieurs femmes et le *lap-lap* est partagé entre la fille elle-même et les autres femmes.

⁸⁸ Traduction en bislama m'a été donnée par Dennison Siaban du village Vanrasini (Est de l'île).

⁸⁹ A chaque strophe on énumère un nom différent. Il s'agit probablement (selon une femme d'Illamre) des noms liés aux grades des hommes.

⁹⁰ Traduction en français par Alfreda Mabonlala

Puis toutes ces femmes se placent au *nasara* où la fille effectuera alors les paiements. Elle donnera un cochon *lipsal* tout d'abord à la femme qui est restée tout le temps avec elle, c'est le paiement de son nouveau rang. Elle offrira aussi d'autres cochons à chacune des femmes qui la soutiennent pour ce rang et chacune lui donnera en échange l'un des attributs du grade *raka*. La liste de ces attributs est la suivante⁹¹ :

- Le parapluie *sigan* en feuille *tabataba* avec le dessin de la lune en croissant découpé dans l'écorce du bananier et collé dessus. Il est acheté traditionnellement contre un cochon *mambu* mais aujourd'hui contre un *botebibi*.
- Les nattes *tsip* aux différents motifs qui forment à l'intérieur de ce grade des sous-grades. Pour acquérir une de ces nattes, il faut déjà posséder la première natte et suivre ainsi l'ordre hiérarchique. Elles s'achètent contre différents cochons à dents.
- Une ceinture en coquillages.
- La danse *sawan*⁹²

Enfin, après les paiements, la fille tue un cochon *lipsal* à coup de massue et on lui donne un nom correspondant à ce deuxième grade, c'est-à-dire *mota* avec un post-fixe ajouté.

A la fin de la cérémonie les femmes démontent la petite hutte en branches. Les tabous sont alors levés aux sons des tambours frappés par les hommes. Puis elles découpent les cochons tués lors de la cérémonie et les partagent.

1.2. Les passages de grades féminins dans le Nord

Au pays Raga les femmes passent aussi des grades et ce passage peut donner lieu à une petite cérémonie spéciale pour cette occasion. Cependant, aucune musique n'accompagne cette fête. Ce sont encore les parents de la fille qui prennent l'initiative de lui faire passer les grades. Toutes les cérémonies se ressemblent avec comme seule différence essentielle l'espèce de cochon tué.

⁹¹ Ce grade est passé assez rarement, et je n'ai pas pu trouver de femme qui avait le souvenir exact de tous les attributs du grade *raka*, c'est pourquoi je me réfère pour cette liste aux informations données par Annie WALTER, *op.cit.*, p. 226, 227.

⁹² Ici Annie Walter parle de deux danses : *raka* et *sawan*. Je préférerais m'en tenir aux informations que j'ai recueillies sur le terrain selon lesquelles le *raka* est le nom de grade, le *sawan* est une danse en deux parties.

- *Mwei*

Pour ce premier grade la petite fille doit tuer un cochon *bololvaha*. A cette occasion les parents organisent un repas pour la communauté au *nakamal*. Toute la famille de la fille aide à préparer le four traditionnel et les nourritures. Pendant que la nourriture cuit, la petite fille tue le cochon à coups de bâton, aidée par son père, et à ce moment, ce dernier lui donne son nouveau nom qui commence par *Mwei*, ce qui veut dire littéralement « petite fille ». Ensuite les parents offrent une grande natte rouge à l'un de ses oncles paternels. Puis des petites nattes à ses *fafa*. Enfin le repas termine la cérémonie.

- *Mwisale*

La même cérémonie, mais la fille tue un cochon *tawsiri*. Elle prend un nouveau nom commençant par *Mwisale*.

- *Mwitari*

Le jeune fille tue un cochon *mambu* et prend un nouveau nom.

- *Motari*

Pour prendre le nom commençant par *Motari* la fille doit tuer un cochon *livoala*.

- *Sal*

Ce dernier grade s'obtient en tuant un *livoltavaha*.

Une femme qui a passé son grade *Sal* peut aussi payer (au même moment ou ultérieurement) son entrée au *nakamal*. La cérémonie semble être un mélange de celles du Centre de l'île pour les grades *ban kamel* d'une part et *raka* d'autre part. Il y a aussi un temps de réclusion avec d'autres femmes qui ont déjà passé ce grade. Avant de sortir, la candidate est préparée avec toutes ses parures, puis va au *nakamal* avec les autres, son père le premier, et tout le monde fait le tour du feu quatre fois. Ils portent aussi des *navara* qui seront mangés en sortant du *nakamal*. En même temps la jeune fille offrira deux nattes, l'une à son père, l'autre à son oncle paternel. Au *nasara*, on place des bâtons pour effectuer le paiement. La postulante paie son entrée avec un cochon *tawsiri*, *bobibia* ou *mambu*. Un discours est prononcé, suivi du paiement des femmes qui ont passé la réclusion avec la fille. Elle peut alors entrer dans n'importe quel *nakamal*, même ceux qui sont en principe interdits aux femmes.

Comme dans le Centre, les candidates aux grades dans le Nord de l'île doivent aussi acheter des attributs. Par exemple un parapluie *huhuna* en feuille (*licuala grandis*) *bunbune*, un peigne en fougère, etc. Chacun de ces attributs est payé par une natte ou un

cochon⁹³. L'entrée au *nakamal* est une cérémonie à part, ne faisant pas partie d'un véritable grade, pourtant elle est l'un des principaux honneurs pour une femme.

En comparant les cérémonies du Nord et du Centre, il est possible de remarquer beaucoup de ressemblances et à la fois des divergences. Le système des grades féminins dans le Nord semble aussi important et prestigieux aux yeux des habitants qu'au Centre. Les similitudes de ces cérémonies dans les deux régions rendent la question de la musique ambiguë. Dans une des régions, elle est totalement absente ; dans l'autre, elle est essentielle (achat de la danse *sawan* lors du grade *raka*). La musique du Centre serait-elle une innovation ou celle du Nord aurait-elle disparu ?⁹⁴

Comme dans la plupart des systèmes des grades féminins du Vanuatu, à Pentecôte, le cycle de grades des femmes est aussi lié à celui des hommes. C'est le père ou le mari d'une part qui paie le grade à la femme, et d'autre part ce sont des femmes du côté du père qui donnent les attributs et permettent à la fille d'acquérir le grade en question. Le couronnement de certaines cérémonies des jeunes filles comme par exemple la tuerie du cochon, a lieu lors du passage de grade de son père. Le système de grades des femmes privilégie donc le côté paternel. Il est important aussi de remarquer le rôle essentiel que jouent les tantes et les cousines paternelles dans ces passages de grades.

2. Les grades masculins et leur musique

Les cérémonies masculines ne seront décrites que sommairement pour donner une idée des systèmes de grades des hommes à titre comparatif.⁹⁵ Les passages des grades des hommes donnent lieu encore aujourd'hui à des cérémonies d'une grande ampleur appelées en bislama « *pig killing* ». Elles sont toujours liées à la mort d'un homme (souvent un chef) et ont lieu après un nombre précis de jours suivant cette mort (le plus souvent 100 jours). Par ailleurs, elles demandent une longue période de préparation. Les sociétés de toutes les îles de l'archipel sont fondées sur la hiérarchie et le respect des chefs, qu'ils soient héréditaires ou acquis par le passage de grades. Cependant, l'île de Pentecôte a la

⁹³ Cet achat des attributs se fait apparemment à n'importe quel moment dans le cycle des grades féminins ; cependant, au moment d'entrer au *nakamal* ou d'organiser une danse *hawva* (voir troisième partie chapitre II, tableau 71), la jeune fille doit avoir acheté dix attributs.

⁹⁴ La question se pose encore plus quand on sait que, selon la tradition orale des deux régions, tout (apparition des habitants, la coutume, etc.) a commencé dans le Nord et a été apporté du Nord au Centre.

⁹⁵ C'est un sujet très complexe qui nécessite une étude séparée consacrée à ce seul sujet.

réputation d'avoir gardé ces cérémonies dans toute leur ampleur alors que dans certaines îles elles ont complètement disparu sous l'influence des missionnaires⁹⁶. Les symboliques des grades hiérarchiques se retrouvent dans la vie courante comme, par exemple, dans l'architecture du bâtiment du *nakamal* dont le toit intérieur est composé de parties dont les noms correspondent aux grades masculins.

Dans ce système des grades des hommes, la musique tient une place importante et parfois primordiale. C'est pourquoi, malgré notre sujet sur les femmes et la musique, il est important de donner quelques informations.⁹⁷ Ce système masculin étant cependant plus complexe que celui des femmes, et par son ampleur il pourrait faire partie d'une étude séparée,⁹⁸ nous ne traiterons ici que ce qui nous paraît essentiel pour la compréhension de la musique dans son contexte.

2.1. Le rôle de la musique dans le système des grades du pays Apma

Comme les femmes, les hommes passant un grade obtiennent chaque fois un nouveau nom coutumier. Les grades masculins se paient par les cochons à dents. Le système des grades Apma est composé de deux cycles.⁹⁹ Dans le premier cycle, acquis par la majorité des hommes, il y avait jadis cinq rangs, cependant aujourd'hui seul le dernier, *mol*, est célébré.¹⁰⁰ Il semblerait que ce premier cycle ait été influencé par le système des grades *warsangul* du Sud de l'île.

Le deuxième cycle, nommé *leleutan*, aujourd'hui le plus important, serait plus tardif et inspiré du système *bolololi* du pays Raga.¹⁰¹ Ce cycle comportait jadis huit grades, cependant aujourd'hui on célèbre uniquement quatre grades : *liwus*, *vire*, *tanmonok* et *mariak*.¹⁰²

Toutes les cérémonies de grades ont la même structure, ce sont les paiements et les musiques qui divergent selon le grade sollicité.

⁹⁶ Bernard VIENNE, *Gens de Motlav. Idéologie et pratique sociale en Mélanésie*, Paris, La Société des Océanistes, Musée de l'Homme, 1984, p. 312.

⁹⁷ Comme la plupart des musiques de l'archipel, celles des grades masculins de Pentecôte n'ont jamais fait l'objet d'une étude ethnomusicologique, nous y consacrons ce point afin d'apporter un témoignage écrit de l'existence de cette musique.

⁹⁸ Plusieurs étudiants en ethnologie des pays anglo-saxons rencontrés au Centre Culturel sont en train de réaliser des études des systèmes politiques sur différentes îles de Vanuatu. L'un d'eux travaille sur l'île de Pentecôte.

⁹⁹ Les informations liées aux grades masculins du Centre de l'île ont été prises pour la plupart dans la thèse d'Annie WALTER, *op.cit.*

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 215

¹⁰¹ Joël BONNEMAISON, « Gens de pirogue et gens de la terre », *op.cit.*, p. 140.

¹⁰² Annie WALTER, thèse, p. 216

Pour acquérir un rang social il faut qu'un homme se procure un certain nombre d'éléments (comme c'est le cas pour les femmes) propres au titre auquel il postule. Ce sont les parures (par exemple nattes, ceintures, brassards, bracelets), les noms différents relatifs à chaque grade et les feuilles qu'un homme placera lors des grandes cérémonie au dos dans sa ceinture. En dehors de ces éléments, un homme qui fait son passage de grade doit acheter parallèlement des musiques dont les rythmes tambourinés et les chorégraphies correspondent chacun à des rangs hiérarchiques différents.

Liste des rythmes tambourinés et dansés :¹⁰³

- *ngiri lalak* - payé par un cochon *botebibi*
- *boilaba* - payé par un cochon *botebibi*
- *molan* - payé par un cochon *botebibi*
- *go:ri* - payé par un cochon *mambu* et un *bolewan tesosok*
- *bomangmang* - payé par un cochon *lipsal*

Ces rythmes ne sont pas obligatoirement achetés lors des cérémonies de grades qui leur sont relatifs. Ils peuvent être acquis à n'importe quel moment pourvu que ce soit avant l'acquisition décisive du grade auquel un rythme donné correspond.

Consacrons maintenant une description restreinte de la danse *boilaba*, la seule de ces cinq danses des grades masculins qui soit interprétée exclusivement par les femmes. La danse *boilaba* est interprétée pour l'une des toutes premières cérémonies des petits garçons (le plus souvent incluse dans une grande fête *leleutan*). Il s'agit de l'achat du four traditionnel *wodo*, autrement dit, du droit de consommer de la nourriture de ce four placé au fond du *nakamal*. Les femmes interprètent cette danse le soir ou la nuit, la veille de la cérémonie.¹⁰⁴ Cette danse est assez proche du *tik* - danse du *ban kamel*. Les femmes frappent l'ensemble de cinq (ou plus) tambours en bois. Le rythme particulier de *boilaba* se reconnaît, paraît-il, au rythme des deux tambours les plus grands. Le nombre de chants interprétés correspond au nombre des garçons qui paieront leur *wodo* lors de cette

¹⁰³ Annie WALTER donne dans sa thèse (*op.cit.*) une liste de musiques correspondantes aux grades (p. 220, 221), puis un tableau récapitulatif comportant entre autres une liste des grades avec leurs musiques (p. 222). Cependant notre liste ci-dessus diverge considérablement de celle donnée par Annie Walter. En effet, les danses *tik* et *sawan*, que l'auteur inclut dans sa liste des grades masculins, sont selon nos informateurs interprétées exclusivement pour les cérémonies des grades des femmes. Par ailleurs, il semblerait qu'au Centre de l'île (en tout cas aujourd'hui) le *nakamal* ne soit pas divisé en pièces et de ce fait la musique n'est pas liée au droit d'y entrer. En outre, je me suis permis de changer l'ordre des danses et d'en ajouter une, en suivant mes informations recueillies sur le terrain auprès de nombreux informateurs de différents villages et lors des enquêtes centrées sur la musique.

¹⁰⁴ J'ai pu observer les danses *boilaba* les 10 et 11 juillet 1998 au village Lemaviko. L'achat du four *wodo* était effectué en même temps que la cérémonie de *ban kamel* des filles et suivi de la cérémonie de *kau*.

cérémonie. Les femmes qui dansent sont vêtues de leurs parures de grades. La chorégraphie est semblable à celle du *tik*.

Ainsi les cérémonies de passages de grades sont remplies de musiques liées aux danses. Ces dernières semblent avoir une place privilégiée, car elles sont présentes tout au long des festivités. Les rythmes tambourinés contiennent un langage codé. Chaque grade possède un ostinato rythmique qui lui correspond explicitement. La plupart des hommes d'un âge mûr reconnaissent assez facilement quel rythme correspond à quel grade. Ces rythmes différents selon le grade sont interprétés par les deux grands instruments de l'ensemble des tambours en bois ; les petits tambours effectuent toujours les mêmes ostinatos. La musique continue parfois à être interprétée pendant la nuit avec les danses *sawako* qui dureront jusqu'au matin.

2.2. La musique et les grades masculins au pays Raga

Le système de grades du Nord de Pentecôte se nomme *bolololi*. Les hauts-gradés sont les « pères des cochons » *ratahigi boi*. Toutes les cérémonies ont la même structure mais, selon le grade, changent le nombre de cochons à tuer, les parures à acheter et les danses à interpréter. Les cérémonies commencent sur le *nasara* par les danses des hommes au son d'un ensemble de tambours en bois horizontaux (voir photo 5). Les femmes s'installent sur un côté et observent les événements ; un peu plus tard elles commenceront à encourager les hommes en les suivant dans la danse, en étendant les bras et en criant. Après les danses en cercle près des tambours, les hommes se placent tout au bout de la place, puis un soliste lance le chant. On commence alors à frapper les tambours et les danseurs descendent le *nasara* puis effectuent une nouvelle danse en rond. S'il s'agit du haut grade de *tungoro* et uniquement dans ce cas, après de nombreuses danses des hommes, un groupe de femmes arrive en avançant au rythme des tambours sur la place de danse. C'est la danse *havwa*.¹⁰⁵

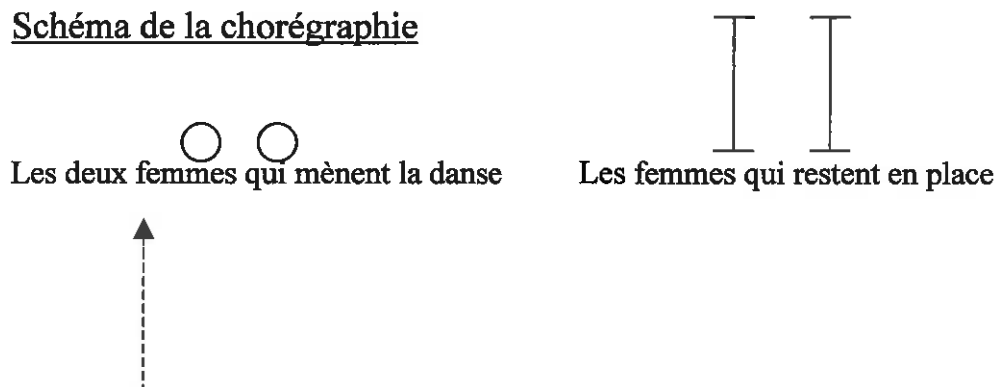
Les mouvements de la danse *havwa* ne présentent pas de difficultés particulières quant aux mouvements de chacune des danseuses. Ceux-ci sont simples : les femmes avancent puis reculent, le dos légèrement courbé, en frappant des pieds, sans mouvement particulier des bras, bien que parfois elles peuvent les étirer, les paumes vers le haut, et les

¹⁰⁵ La danse *havwa*, en raison des rapports qu'elle entretient avec les nattes rouges et des échanges, sera étudiée en détail dans notre troisième partie.

bouger de haut en bas. Cependant la difficulté se pose quant à l'emplacement des danseuses les unes par rapport aux autres. C'est cette difficulté qui demande plusieurs répétitions afin que les femmes puissent coordonner leurs mouvements. Les mouvements principaux, toujours les mêmes, sont au nombre de six et correspondent aux six catégories des chants de la *havwa*. La danse est menée par deux femmes qui interprètent les parties solo alternativement et frappent deux tambours en bambous (voir photo 13).

Voici les six mouvements principaux de la danse *havwa* avec leurs noms¹⁰⁶:

Schéma de la chorégraphie



Danseuses en mouvement

1. *MANDALISIA*¹⁰⁷

Les femmes arrivées sur la place de danse ont formé des rangées parallèles. Elles dansent sur place alors que les deux leaders se déplacent pour leur faire face alternativement des quatre côtés. Elles restent sur chaque côté le temps de répéter plusieurs fois la même phrase mélodique.

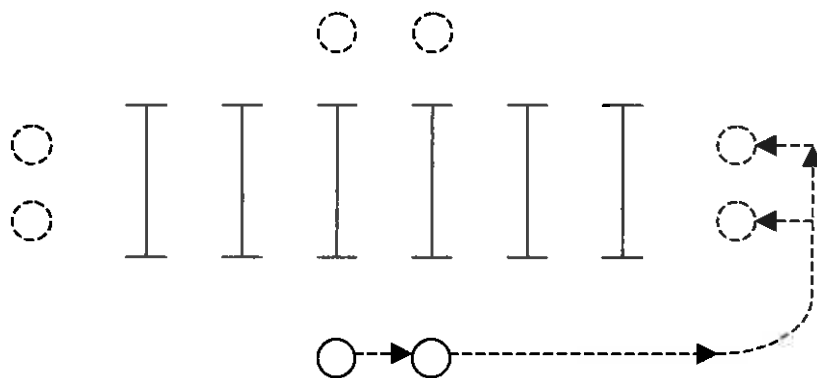


Schéma 1

¹⁰⁶ Ici nous présentons six rangées de femmes. Cependant, le nombre de ces rangées dépend du nombre de participantes. Ce nombre doit toujours être pair.

2- MANGORI

La deuxième figure est la même que la première, sauf que les femmes en rangées qui jusqu'ici dansaient sur place, avancent d'un pas, puis reculent d'un pas.

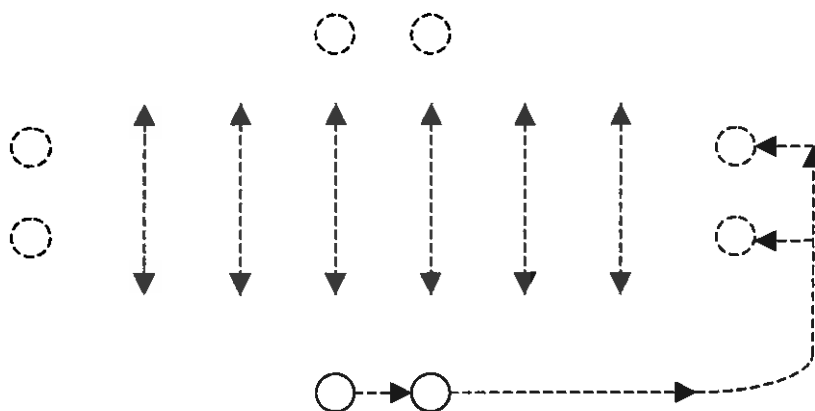


Schéma 2

3. MAMWALUE

- Les deux femmes meneuses de la danse se mettent chacune en tête des deux rangs extérieurs et les conduisent en avant. Pendant ce temps, la moitié des rangées intérieures de droite s'assemblent en faisant des serpentins et en suivant le rang extérieur droit ; l'autre moitié de même s'assemble pour suivre la rangée extérieure gauche.

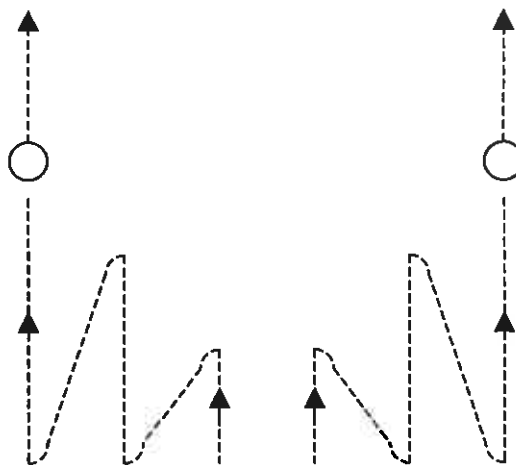
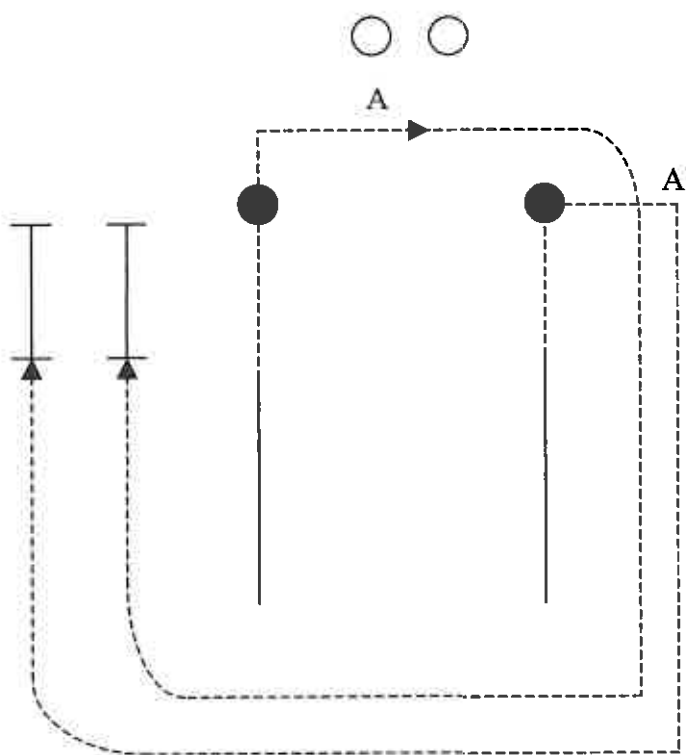


Schéma 3a

¹⁰⁷ Les noms signifient les mouvements, cependant les femmes avec lesquelles je travaillais n'arrivaient pas à me donner une traduction en bislama qui les satisfaisait, c'est pourquoi je préfère ne pas donner de traduction ici.

- Sous le même nom, une deuxième figure « de retour » est effectuée. Les deux femmes leaders restent sur place et se trouvent face aux autres danseuses qui sont placées en deux rangs. La première femme d'un des rangs fera alors des allers et des retours en emmenant à chaque fois des petites groupes de femmes de chaque rang qui la suivront en file, afin de former à nouveau les six rangées initiales. A - premier mouvement de la femme suivie par le premier groupe. A' - deuxième déplacement de la même femme qui est revenue chercher le groupe suivant. La femme en question fera ainsi les déplacements le même nombre de fois qu'il y a de rangs. Ici en l'occurrence six fois.



4. **MABILEAHI**

Les danseuses se tournent face à face entre les rangs et échangent les places entre elles. Les femmes qui mènent la danse se trouvent toujours à l'extérieur des rangs.

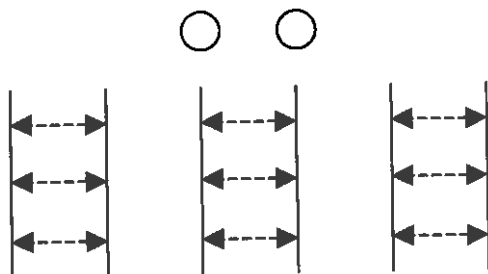


Schéma 4

5. **MANDALI**

Les rangées de femmes se déplacent une par une et en dépassant les autres rangées elles se reforment de l'autre côté. Ici le mouvement « A » de la première rangée s'effectue en premier. « A' » représente le mouvement suivant opéré par la deuxième rangée. Les autres rangées de femmes, l'une après l'autre répéteront ces mêmes mouvements.

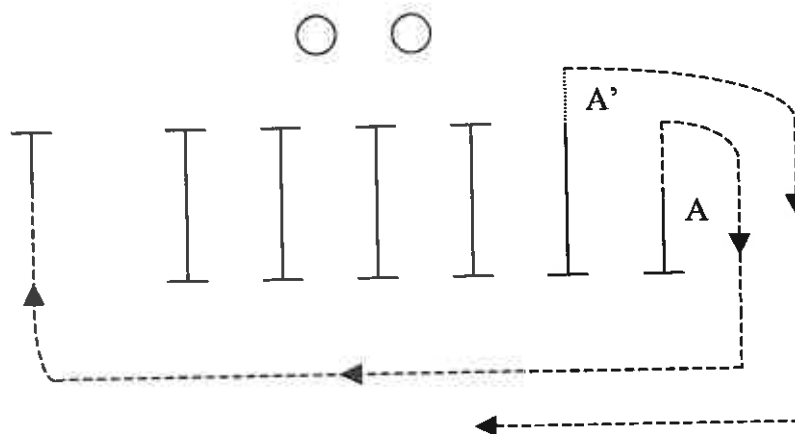


Schéma 5

6. BOLO MAMBWENA

- Les deux femmes leaders se trouvent toujours face aux rangées des femmes.
Tout le monde avance puis recule de trois pas.

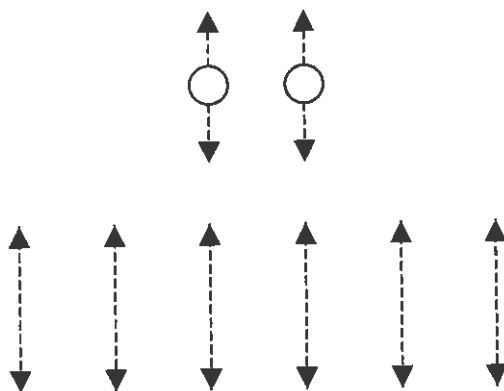


Schéma 6 A

- Les femmes en rang dépassent les deux meneuses de la danse afin de partir de la place. Les deux femmes « solistes » partiront en dernier.

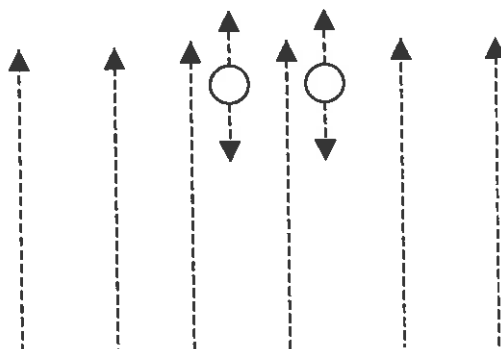


Schéma 6 B

Après ces danses de groupe, les hommes continuent la cérémonie en effectuant les offrandes sous forme de cochons. En effet, les hommes sollicités, ceux qui ont une dette envers le preneur de grade ou encore ceux qui veulent investir sous forme de prêt, viennent offrir les cochons au candidat. Ces offrandes se font aux sons des tambours, et chaque homme danse seul en zigzagues sur le *nasara* au rythme correspondant à son grade. Après la danse il offre le cochon et parfois des nattes rouges à l'homme qui organise la prise de grade. Ce dernier danse à son tour à chaque offrande qui lui est adressée. Ces *tanis wetem pig* (danses avec des cochons) peuvent durer toute la journée (selon l'importance du rang pris). Après ces danses, le candidat effectue tous ses paiements et tue un nombre précis de cochons correspondant à son nouveau grade.

Voici la liste des grades des hommes au Nord de Pentecôte tels qu'ils sont effectués aujourd'hui (l'ordre va du grade le plus bas au grade le plus élevé dans la hiérarchie sociale) :¹⁰⁸

- *tari*
- *moli*
- *livus*
- *garai*
- *sese*
- *vira mulei*
- *vira*
- *tungoro*
- *vuvuhungana*

Les danses pour ces grades masculins sont très diversifiées, mais la correspondance entre la musique et les grades précis semble assez ambiguë. C'est pourquoi je préfère donner ici uniquement une liste de danses existant dans le système *bolololi* sans cependant signaler les correspondances avec chaque grade.

Liste des danses accompagnées par l'ensemble des tambours en bois :

- *tihō*
- *volapa*
- *havwana*
- *hori*
- *havan lavoā*

Trois autres danses (non accompagnées par les tambours en bois) sont parfois interprétées lors de certains passages de grades *bolololi* :

- *hai* - accompagnée par les petits bambous fendus¹⁰⁹ frappés les uns contre les autres par deux danseurs placés face à face.
- *mantani* - danse accompagnée par plusieurs longs bambous attachés ensemble et posés sur deux supports, frappés en polyrythmie par plusieurs hommes.

¹⁰⁸ Cette liste m'a été fournie par Philippe du village Loltong, un homme âgé qui avait atteint l'un des derniers grades de la hiérarchie du Nord de l'île.

¹⁰⁹ Ces bambous sont fendus verticalement tout autour du périmètre, sur une longueur égale à environ moitié de l'instrument. Les bandes ainsi formées s'entrechoquent quand l'instrument est secoué ou frappé.

- *havwa* - danse des femmes accompagnée par deux petits tambours à fente portables, en bambou.

En dehors de ces danses, un *sawagoro* peut aussi être interprété pendant la nuit pour les grades des hommes.

Souvent, les parents font passer le premier grade à un tout jeune enfant (particulièrement si c'est un garçon), et cette première cérémonie est l'occasion de lui donner un premier nom coutumier. Parfois, la communauté prévoit la prise d'un très haut grade pour un enfant qui se trouve encore dans le ventre de sa mère. Ainsi, à sa naissance, les cérémonies d'échanges sont plus importantes. Quand l'enfant grandit, il est mis en apprentissage auprès d'un grand chef, qui indiquera à quel moment l'enfant sera prêt à entamer son cycle de grades. En effet, un homme ou une femme gradés doivent avoir une sagesse et un comportement dignes de leur statut.

Dans le Nord et le Centre de l'île de Pentecôte, une cérémonie de montée en grades fait jouer les relations et le soutien de toute la famille. Les richesses nécessaires pour organiser une telle cérémonie n'appartiennent pas à l'homme ou à la femme qui passe son grade, mais forment une dette importante qui prendra plusieurs années à être remboursée avec les intérêts. Même si, parfois, avoir des grades permet de gagner à son tour des richesses coutumières lors des passages de grades des autres candidats, le nombre de cochons et des nattes nécessaires pour les cérémonies des titres les plus élevés est si important qu'il est difficile et long de les récupérer avec intérêts. Pour ce remboursement, le candidat au grade mais aussi toute sa famille devront faire des efforts considérables.¹¹⁰ Les cérémonies de passage de grades donnent lieu à des tabous temporaires : prohibitions alimentaires, réclusions, interdiction de se laver, etc. Il existe encore dans certaines îles quelques rituels des sociétés secrètes qui existaient probablement jadis dans toutes les sociétés du Nord et du Centre - Nord de l'archipel c'est à dire là où le système politique est fondé sur la hiérarchie des grades¹¹¹. Ces sociétés organisaient de nombreux rituels qui se déroulaient dans la forêt, en présence des seuls initiés. L'initiation elle-même donnait lieu à une mort et à une renaissance symboliques. Cette cérémonie comportait des épreuves difficiles. Un individu progressant dans le système des grades devait évoluer parallèlement dans la

¹¹⁰ Plusieurs jeunes personnes du Nord de Pentecôte m'ont fait part de leurs réticences quant à ce système de grades, car selon eux, une cérémonie de passage en grades peut ruiner toute une famille pour plusieurs années et même des générations.

¹¹¹ Joël BONNEMAISON, « Gens de pirogue et gens de la terre », *op.cit.*, p. 146.

société secrète.¹¹² Les témoignages oraux traditionnels et ceux des premiers ethnologues de ces régions, mais aussi l'existence des masques, prouvent que ces rituels étaient riches en musiques et en danses spectaculaires. Certaines de ces danses existent encore à Malakula (dans le Centre de l'archipel) ou aux îles Banks (dans le Nord de l'archipel).

Les cérémonies de montée en grades répondent à la définition classique des rites de passage. En effet, le passage de grade permet l'accès à un nouveau statut, ici notamment à celui des hommes gradés ou même des chefs. En ce qui concerne la cérémonie plus précisément, la mise à mort d'un animal d'une part, les tabous comme la réclusion ou l'interdiction de se laver d'autre part, correspondraient au schéma universel de ce qu'on appelle un rite de passage. Le fait de tuer un cochon et d'obtenir un nouveau nom peuvent être considérés comme des symboles de la mort de l'ancien état et comme la naissance d'un nouvel être. A chaque grade, l'individu reçoit un nouveau nom.

Les musiques accompagnées par des ensembles de tambours en bois semblent former un élément très important des cérémonies de montée en grades masculins. Ces tambours sont strictement tabous pour les femmes dans le Nord de l'île de Pentecôte, et probablement dans toutes les autres régions de l'archipel.¹¹³ Dans ce contexte il est remarquable mais aussi énigmatique qu'au centre de l'île de Pentecôte, les femmes frappent les tambours pour les danses *tik*, *boilaba* et *kau*. Des questions intéressantes se posent alors concernant l'origine et de ces danses et de l'apparition du droit pour les femmes de frapper les tambours. Mais aussi d'autres interrogations : pourquoi, dans le Nord, les passages de grades de femmes n'ont-ils pas de musique ?

¹¹² Bernard VIENNE, *op. cit.*, p. 319 et 322.

¹¹³ Selon les informations de certains ouvrages mais aussi selon les renseignements recueillis auprès des personnes de différentes îles rencontrées à Port-Vila.

CHAPITRE III - LE MARIAGE

Au Vanuatu, la complexité des rapports entre les échanges matériels et le mariage, ainsi que le vocabulaire des langues locales faisant lui-même allusion à « l'achat » de la femme, a souvent choqué le visiteur occidental. Ainsi par exemple, au sud de l'île de Pentecôte, les missionnaires du début du XXe siècle condamnèrent sévèrement le mariage traditionnel en le qualifiant de scandaleux et de dégradant pour les femmes. Ils critiquèrent en particulier la pratique du « prix de la mariée » et l'échange des sœurs¹¹⁴. Cependant le problème semble beaucoup plus complexe. Le mariage donne l'occasion de nouer les routes des échanges pour de nombreuses années à venir. Ces échanges commencent avec les préparations du mariage et continuent pendant toute la vie des enfants des mariés. Ainsi cette réunion des conjoints est l'un des fondements de la société. C'est une institution soumise à des règles très précises et qui entraîne toute une série de faits sociaux et culturels souvent très complexes et liés entre eux. Sur l'île de Pentecôte, la cérémonie du mariage elle-même, ses préliminaires et ses préparations changent d'une région à l'autre. Bien que dans le Nord et le Centre de l'île les cérémonies du mariage ont le même principe, leur déroulement diverge sur certains points, en particulier au niveau musical. La musique et les danses tiennent une place importante lors des mariages. Ce chapitre présentera une description ethnographique du mariage et des événements qui lui sont liés en commençant par quelques notions de la parenté qui forme le fondement même des règles du mariage. Ensuite seront décrites les phases d'avant le mariage, c'est-à-dire la séduction, la vie amoureuse et le choix des conjoints. Puis un dernier point sera consacré aux préparatifs et à la cérémonie même du mariage. Chaque fois des exemples musicaux correspondant à ces différentes phases seront donnés et décrits dans le contexte de l'ensemble culturel.

¹¹⁴ Margaret JOLLY, , *Men, Women and Rank in South Pentecost*, thèse de doctorat, Sydney, 1979, p. 27.

1. La parenté et les règles de mariage

Pourquoi parler de la parenté dans une étude de la musique ? Il semblerait, que les liens de parenté jouent un rôle particulier, en ce qui concerne les interprètes des chants lors de certaines cérémonies et spécialement dans celles du mariage. La parenté et la musique seraient donc liées. Lors des fêtes, chaque personnage ou chaque ensemble de parents appartenant à la même catégorie par rapport à l'ego (la personne à laquelle la fête est consacrée) ont des rôles et des fonctions très précises. C'est pourquoi, dans certains cas, pour comprendre qui chante et pourquoi, il faut avoir quelques éléments des structures de la parenté afin que puisse ensuite s'établir facilement une analyse entre la parenté et la musique. D'autre part, c'est à travers ces structures qu'il est possible de saisir l'importance de la famille, la division des participants lors des cérémonies et les échanges coutumiers dont nous parlerons dans la troisième partie de ce travail.

Ce chapitre traitant des relations de la parenté est le résultat, d'une part des observations sur le terrain, d'autre part de l'étude des documents ethnologiques sur la parenté en Mélanésie. En effet, la parenté en Océanie semble très complexe et très difficile à étudier par ses différences énormes avec nos propres structures de parenté. Dès qu'un voyageur attentif arrive dans la région, il est surpris tout d'abord par l'appellation des membres de la famille. Pas besoin d'être un grand observateur pour remarquer que les enfants appellent « maman » toutes les sœurs de la mère et « papa » tous les frères du père biologique. Ce détail est suffisant pour attirer l'attention de l'étranger sur les liens de parenté et lui donner envie d'en savoir un peu plus. Une étude de la parenté sur l'île de Pentecôte pourrait former à elle seule un sujet de thèse en ethnologie. Néanmoins, dans notre travail fondé sur la musique, il suffira de donner quelques notions succinctes pour une meilleure compréhension de l'ensemble de cette société.

1.1. Les matrilineages du pays Raga

Dans le Nord de l'île nous sommes face à une société matrilineaire dualiste qui se retrouve aussi dans d'autres régions de l'archipel (citons par exemple l'Est d'Ambae, le Sud de Maewo ou encore les îles Banks). La définition de cette société matrilineaire correspond à celle de Malinowski pour les îles Trobriands :

« (...) une société matrilineaire où la descendance, la parenté et toutes les relations sociales ont pour point de départ la mère ; (...) la tutelle véritable de la famille est assurée, non par la femme même, mais par son frère. On peut résumer cet état de choses en disant que, dans chaque génération, c'est la femme qui continue la lignée et c'est l'homme qui la représente. En d'autres termes : le pouvoir et les fonctions inhérents à une famille sont représentés par les hommes d'une génération, bien qu'étant transmis par les femmes. »¹¹⁵

Ces citations répondent exactement à la définition qu'on peut donner de la matrilinearité dans le Nord de Pentecôte. La filiation, l'appartenance à la famille, les relations et les biens matériels se transmettent par la mère. De même, ce n'est pas elle qui est publiquement et officiellement le « chef » de la famille mais son frère. Les femmes jouent donc le rôle de liaisons entre les générations, les hommes en sont les nœuds. Cependant, le rôle du père est aussi très important dans la région Raga. Le système résidentiel étant virilocal, le père joue un rôle essentiel auprès de ses enfants. Un chef de village transmet souvent son pouvoir à l'un de ses fils, tout en transmettant d'autres biens à son neveu habitant un autre village. C'est aussi le père qui aidera son fils à atteindre un certain pouvoir dans le système complexe de la hiérarchie des grades.

La grande particularité du Nord (et du Centre) de Pentecôte est le système dualiste, c'est-à-dire l'existence de deux moitiés exogames dont les individus se nomment Tabi (ou Malaho) et Bule (ou Tagaro).¹¹⁶ Tous les enfants d'un couple appartiendront donc à la moitié de leur mère qui est aussi celle de leur grand-père paternel. Cette appartenance à l'une ou l'autre moitié joue un rôle essentiel dans les règles du mariage. Ainsi la première règle de mariage interdit de se marier avec quelqu'un qui appartient à la même moitié que soi. Par conséquent un homme Bule doit se marier avec une femme Tabi et leurs enfants seront (selon la règle de matrilinearité) des Tabi. En revanche, un Tabi doit se marier avec une Bule, leurs enfants seront des Bule.

¹¹⁵ Bronislaw MALINOWSKI, *La Vie sexuelle des sauvages du nord-ouest de la Mélanésie*, Paris, (première édition Payot, 1929), Payot & Rivages, 2000, p. 19 et 36.

¹¹⁶ Selon Joël BONNEMAISON, « Gens de pirogue et gens de la terre », *op.cit.*, p. 179 et les informations données par Annie Walter, il semblerait que dans les années 80/90 dans le Nord on utilisait uniquement les noms de Tagaro et Malaho et dans le centre Bule et Tabi. Aujourd'hui, les nominations Tagaro et Malaho ont quasiment disparu du Nord au profit des termes du centre Bule et Tabi.

Le schéma ci-dessous illustre cette règle de division dualiste matrilineaire et exogame : ¹¹⁷

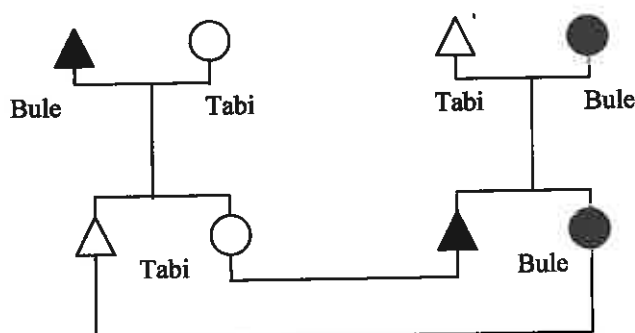


Schéma 7

Cette division dualiste matrilineaire de la société est explicite à travers le mythe de l'origine du pays Raga¹¹⁸. Ce mythe est primordial pour la compréhension de la société Raga. De nombreuses symboliques et explications concernant cette culture s'y trouvent. L'essentiel demeure dans l'explication du système de parenté matrilineaire et dans l'origine du caractère pacifique de cette société.

En ce qui concerne la terre, elle appartient à la femme et c'est elle qui la transmet à ses enfants. Par ailleurs, lors des querelles de territoire, les arguments sont souvent présentés sous forme de récits liés à la naissance d'un groupe matrilineaire dans le territoire en question. Ainsi un lignage matrilineaire est le propriétaire de la terre sur laquelle il a pris naissance ou encore de la terre qui a été défrichée en premier par l'un de ses ancêtres. Mais en dehors de la filiation et des mythes originaires, les problèmes fonciers donnent aussi lieu à des négociations permanentes qui peuvent mettre en question la filiation et les mythes originaires. Dans ces sociétés matrilineaires, un individu appartiendra toute sa vie au lignage de sa mère. Même après le mariage et en vivant sur un territoire étranger, il sera toujours le membre de son groupe de naissance.

Cette transmission de la terre par les femmes, implique que la résidence virilocale coexiste avec une pseudo transmission patrilocale. En effet, un homme peut épouser souvent une femme appartenant à la famille de son père afin d'hériter des terres de celui-ci. Ainsi, un homme qui choisit de vivre sur les terres de son père cultive sa terre au nom de son père et après son mariage au nom de ses propres enfants. En dehors des règles

¹¹⁷ Pour des schéma de parenté plus détaillés voir annexe n° 2.

¹¹⁸ Pour une version intégrale de ce mythe recueilli par Joël Bonnemaïson, voir annexe 1.

d'exogamie, il y a d'autres règles positives qui indiquent le mariage préférentiel. Le mariage préférentiel est effectué en théorie entre l'ego et *mambi* (ou *buluana*), c'est-à-dire la fille de la fille de la sœur du père ou la fille (ou le fils) de la fille du frère de la mère. Cependant, contrairement aux apparences, à l'intérieur de ces règles, il reste encore de la place pour un choix personnel important. Quand ce mariage préférentiel est réalisé à une distance proche (avec la cousine croisée directe ou la fille de celle-ci), ceci assure à l'homme les biens du côté de son père auxquels il n'aurait pas droit autrement. De plus, par le biais de sa femme, l'homme devient membre à part entière dans le village où il vit depuis son enfance, c'est-à-dire sur les terres de son père. Soulignons encore le rôle très important que jouent les tantes paternelles (les *fafa*) auprès de leurs neveux lors des cérémonies.

Parallèlement aux liens de parenté, et dépendant de ceux-ci, il existe des règles de comportement entre différents parents.

1.2. Le pays Apma - une société de complexités

Les structures de la parenté du Centre de Pentecôte sont à la fois empreints de la société matrilineaire du Nord et de la société patrilinéaire du Sud de l'île. En effet, le mariage est, comme dans le Nord, régi par une règle fondée sur deux moitiés exogames, matrilineaires. Les individus de ces moitiés s'appellent les Bule et les Tabi. Cette division se retrouve aussi dans le mythe de l'origine des hommes du pays Apma.

Cependant, contrairement au Nord, au pays Apma, la terre se transmet en ligne paternelle aux garçons et aux filles. La résidence est de ce fait patrilocale.

« Le hameau est donc défini par un groupe de résidence patrilocale, possédant les droits sur la terre ou en ayant la jouissance et se compose d'individus mâles unis par la filiation patrilinéaire. Les filles, quant à elles, quittent le hameau pour se marier ailleurs. »¹¹⁹

La terre appartient en principe à celui qui l'a défrichée en premier et à sa descendance patrilinéaire. Cependant, il est possible parfois de ne pas appliquer la stricte règle de patrilocalité. Ainsi, les femmes peuvent jouer un rôle important dans les droits fonciers :

« les sœurs peuvent y fonder de nouveaux patrilignages en attirant leur époux, le fils de leur frère ou, si elles sont veuves, leurs propres fils. C'est-à-dire qu'un homme peut attirer à lui son beau-frère, le

¹¹⁹ Annie WALTER, *op.cit.*, p. 70.

« fils du frère de sa femme, ou le fils de sa sœur, si celle-ci est veuve. A ce niveau c'est donc l'alliance qui prend le pas sur la filiation pour organiser les groupes de résidence. »¹²⁰

Les termes de parenté dans la langue *apma* désignent toutes les épouses potentielles par le terme *wawa*. Mais *wawa* désigne aussi les tantes paternelles (comme les *fafa* dans le Nord). Ce sont encore les raisons foncières et politiques qui jouent un grand rôle dans le choix de l'épouse. On regarde souvent la renommée de la lignée de la fille. En effet, une fille d'un chef est souvent elle-même gradée et souvent mariée à un homme gradé.

Comme dans le Nord, il existe dans le Centre des règles de comportement très strictes vis-à-vis de certains parents.

Ces quelques courtes explications sur le système de la parenté devraient aider à la compréhension de la suite de ce travail. Nous avons déjà évoqué le rôle particulièrement important des tantes paternelles dans les échanges coutumiers de naissance et des grades. Ce rôle est encore plus significatif dans la cérémonie du mariage où les groupes des chanteuses se divisent aussi selon la parenté.

2. La cour et la demande en mariage

Au Vanuatu, les enfants appartiennent en quelque sorte à leurs parents jusqu'au moment de leur mariage (peu importe leur âge et leur sexe). Ils doivent alors obéir à la volonté de leurs parents, les aider au travail et à la maison. Pour les déplacements, l'éducation ou les loisirs, ils doivent aussi avoir leur accord. En ce qui concerne la vie amoureuse et la sexualité avant le mariage, les règles sont assez strictes. Tant qu'une relation reste discrète et que les parents des jeunes gens n'ont pas dans un futur proche de projets matrimoniaux pour eux, on laisse les jeunes libres dans leur vie privée. Cependant, si un couple est découvert ou est accusé par une tierce personne, le jeune garçon doit faire un paiement. Il a « volé » une fille qu'il n'a pas payée (paiement coutumier lors du mariage), il doit donc régler une amende sous forme de cochons, des nattes ou d'argent, aux parents de la fille. Quand les parents de la jeune fille apprennent sa liaison, cela fait exploser leur colère tout spécialement contre le garçon et ses parents. Une réunion au *nakamal* est alors organisée avec les chefs qui aident à régler le problème et à fixer le

¹²⁰ *Ibid.* p. 91.

montant de l'amende. Cependant, si les parents des deux côtés n'ont rien de sérieux contre le couple, le paiement coutumier ou en argent règle le problème et les deux jeunes peuvent alors continuer à se fréquenter, à moins que leurs parents aient en vue un autre partenaire pour la fille ou pour le garçon. Dans le cas contraire, chaque fois qu'on découvrira une liaison entre les deux jeunes, le garçon devra effectuer un paiement. Malgré cela, les liaisons avant le mariage sont fréquentes. Un répertoire très riche de chants de séduction existe dans le Nord de l'île.

2.1. La magie d'amour et les flûtes en bambou

Notre sujet n'est pas réservé uniquement à la musique interprétée par les femmes, mais aussi aux musiques faites pour elles. Ainsi, dans le Nord et le Centre de Pentecôte, les habitants racontent que jadis, un garçon qui voulait séduire une jeune fille jouait de la flûte en bambou. Même si aujourd'hui la flûte en bambou est un instrument en voie de disparition sur l'île, et si les jeunes garçons ne l'utilisent plus pour la séduction, il existe des traces de cette coutume dans certaines histoires traditionnelles. Ces histoires restent, avec quelques rares témoignages oraux, les seuls éléments susceptibles d'apporter des informations à ce sujet. Nous allons donc résumer ici la traduction de trois récits recueillis dans le Nord de l'île.¹²¹ Ces histoires comportent chacune un chant, ce qui est en effet très fréquent dans les mythes et les contes de l'île. Les résumés des récits seront illustrés par les transcriptions musicales des chants qui y sont inclus.

Première histoire :

C'est un homme appelé Tarimemea, qui habitait le Nord de l'île au village d'Amua. Un jour, il se rendit dans un autre village du nom Abwauwi pour une fête des ignames (Haravatuwua), organisée au moment où tous les ignames sont mûrs ou alors ce n'était qu'une petite cérémonie du cochon, (gonata). Lors de la cérémonie, Tarimemea vit deux filles qui lui plaisaient beaucoup et qu'il aimerait beaucoup prendre pour épouses. Le nom de l'une était Loluñbwana, le nom de

¹²¹ Ces deux histoires m'ont été racontées en langue bislama par Richard Leona, *fieldworker* du village de Loltong (Nord de l'île) du Centre Culturel du Vanuatu. La traduction et le résumé sont de moi-même. J'ai essayé de garder un certain ton et le caractère utilisé par l'informateur, pas toujours compatibles avec la langue française.

l'autre Tovinde. La cérémonie eut lieu de l'autre côté de l'île. Quand le jeune homme rentra chez lui, son père lui apprit à jouer de la flûte en bambou qui se nomme bua warue. Tarimemea confectionna alors une flûte à laquelle il fit peut-être une magie, puis il joua de la flûte pour appeler les deux jeunes filles. Quand les deux filles entendirent les sons de la flûte que le vent avait amenés jusqu'à leur nasara, elles allèrent jusqu'à une source se trouvant dans un tronc d'arbre (tumsisiloba qui servait d'habitude de miroir). Les deux filles regardèrent dans l'eau et virent alors le visage du garçon Tarimemea avec les plumes du coq, tout en l'entendant jouer.

Les deux filles entendant ce chant allèrent jusqu'au village de Tarimemea et se marièrent avec lui.

[Ici l'informateur dit qu'il ne sait pas jouer de la flûte, mais qu'il peut chanter l'air que le garçon joue].

La chanson évoque les cochons utilisés lors de la cérémonie, mais aussi les trois personnages de l'histoire. La musique est la suivante :

The image displays a musical score for ten staves, all in treble clef. The notation is as follows:
- Staff 1: A complex melodic line starting with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line.
- Staff 2: A melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes, ending with a double bar line.
- Staff 3: A melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes, ending with a double bar line.
- Staff 4: A melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes, ending with a double bar line.
- Staff 5: A melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes, ending with a double bar line.
- Staff 6: A melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes, ending with a double bar line.
- Staff 7: A melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes, ending with a double bar line.
- Staff 8: A melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes, ending with a double bar line.
- Staff 9: A melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes, ending with a double bar line.
- Staff 10: A melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes, ending with a double bar line.

Transcription 1

Deuxième histoire :

C'est une femme du nom de Mutarigogona qui donna naissance à une fille du nom de Mitarivuroi. Elles habitaient sur la montagne, dans le Nord de l'île. Tous les matins elles regardaient le soleil se lever à l'est, un grand soleil tout rouge. Quand la fille grandit, le temps du mariage arriva. Mais elle regardait le soleil qui lui plaisait de plus en plus tous les jours. Puis un jour elle se dit : « et si je me mariais avec un garçon qui a la peau rouge comme la couleur de ce soleil ? » A force de regarder ce soleil tous les matins et de rêver d'un garçon à la peau de cette couleur, elle tomba enceinte. Elle donna alors naissance à un garçon qu'elle nomma Almemea, ce qui veut dire « le soleil rouge ». Quand le garçon grandit un peu, il demanda à sa mère « maman où est mon père ? ». Sa mère lui répondit que son père était très loin, mais que, s'il voulait le voir il le pourrait le lendemain matin. Ils se couchèrent, mais le matin le garçon se leva tard. Quand il demanda à sa mère « où est mon père ? », elle lui dit qu'il était en retard pour le voir, mais qu'il pourrait le faire le lendemain. Le lendemain très tôt elle réveilla Almemea pour qu'il soit prêt à voir son père. Les deux regardaient la mer à l'est en attendant le soleil. Puis le soleil se leva très rouge. La femme dit alors à son fils que c'était son père. Mais le garçon fut déçu par le fait que son père soit aussi loin. Il aurait voulu aller le rencontrer, mais il ne pouvait pas, car il était trop loin. Le garçon grandit jusqu'à devenir adulte. Mais il voulait beaucoup voir son père. Un jour, il construisit une pirogue puis dit à sa mère qu'il allait voir son père. Sa mère lui prépara donc du taro à manger, puis très tôt le matin, Almemea se mit en route dans la direction où il voyait le soleil tous les matins. Il voyagea on ne sait pas combien de jours, puis arriva vers une île. Il rencontra un vieil homme. Les cheveux de cet homme étaient blancs, rouges, noirs, bleus etc. Le garçon lui demanda « c'est toi ? », « oui, c'est moi, c'est moi ton père ». Mais on ne sait pas où cela se passait, aux îles Fidji ou ailleurs, parce que c'était de l'autre côté [à l'est]. L'homme lui demanda « tu veux aller où ? » « non je voulais juste venir te voir », répondit le garçon. Ils restèrent ensemble longtemps, puis le garçon dit : « maintenant je vais rentrer chez moi, chez ma mère ». Le père lui dit alors de prendre un panier, puis de tirer un de ses cheveux blancs et de le mettre dans le panier, de même avec un cheveu rouge puis une par une toutes les couleurs de ses cheveux. Il lui dit ensuite qu'en rentrant, ils allaient devoir, avec sa mère, faire un

enclos, y entrer quand il serait fini, puis ouvrir le panier. Il mit son fils dans la pirogue, et celui-ci rentra à l'est de Pentecôte. Il retrouva sa mère, et ils firent l'enclos. Une fois celui-ci fini, le garçon entra à l'intérieur et ouvrit le panier. Quand il l'ouvrit, les cheveux de son père se transformèrent en cochons. Le cheveu blanc devint un cochon blanc, le cheveu rouge devint un cochon rouge, etc. Mais le père du garçon lui avait ordonné d'élever des cochons et de faire attention à quelque chose, mais on ne sait pas à quoi. Le garçon éleva donc les cochons, jusqu'au jour où il eut une petite cérémonie honata. Cette cérémonie avait lieu sur la côte ouest de l'île. Le garçon prit donc avec lui l'un des cochons. A l'époque il n'y avait pas encore de cochons sur l'île. Almemea vint donc à la cérémonie. Sa peau était très rouge, très claire, et deux filles, Motimbe et Hangolai, en le voyant, tombèrent amoureuses de lui et le voulurent pour époux. Motimbe dit à Hangolai d'aller attendre le jeune garçon sur une des routes, elle-même irait sur l'autre. Celle qui verrait Almemea la première appellerait l'autre et tous les trois iraient au village du garçon. Quand la cérémonie fut terminée, Almemea pour rentrer chez lui passa par la route de Motimbe, mais cette dernière n'appela pas Hangolai. Tous les deux allèrent donc au village du garçon, et là, Motimbe dit à Almemea qu'une autre fille, Hangolai voulait venir aussi. Le garçon prit donc la flûte bua warue en bambou et joua un air.

Quand Hangolai entend cette musique, elle vient jusqu'à eux et Almemea se maria avec les deux jeunes filles.

Les paroles du chant imitent le garçon qui appelle à lui les deux filles, Motimbe et Hangolai.



Transcription 2¹²²

¹²² En raison de la mauvaise interprétation, nous n'avons pu transcrire ici qu'un fragment de ce chant.

Troisième histoire :

C'est l'histoire d'un homme du nom de Masogaituvwe, qui avait appris de son père à jouer de la flûte en bambou. Il habitait de l'autre côte de l'île, là où la mer est agitée. Un jour, une grande cérémonie eut lieu, au Centre de l'île de Pentecôte. C'était une cérémonie pour les tout jeunes garçons qui ne portaient pas encore de malmal¹²³ ni de pantalon. Un jour ils réunirent plusieurs de ces enfants, les circoncièrent. Ensuite les garçons devinrent tabou ; ils devaient rester au nakamal environ un mois jusqu'à ce que leurs blessures guérissent. Alors on leur mit le malmal, et on organisa une très grande cérémonie. C'est lors d'une telle cérémonie que Masogaituvwe vit deux filles qu'il aimerait beaucoup prendre pour épouses. Les noms des filles étaient Tindale, et Tintin. Quand le garçon rentra chez lui, son père lui apprit à jouer du bambou. Il coupa le bambou, mais c'était un bambou spécial du nom de togolarere. « Togolau » est le nom d'un vent, « rere » veut dire entendre. C'est donc un genre spécial de bambou pour fabriquer cette flûte qui porte aussi le nom de togolarere. Une fois la flûte finie, Masogaituvwe fit un rite pour le bambou, puis il y joua un air de musique. Les deux filles entendirent le bambou. Togolau, le vent, apporta le son jusqu'à leurs oreilles. Elles entendirent que le son venait de l'est. Elles allèrent rejoindre le garçon et se marièrent avec lui.

La chanson qui accompagne cette histoire appelle encore les noms des deux jeunes filles et la musique est la suivante :

¹²³ *Malmal* est le nom de la petite natte rouge que les hommes portaient à l'époque en guise d'habit.



Transcription 3

Ces trois histoires m'ont été présentées comme les histoires de l'origine des flûtes en bambou. Cependant aucune indication sur l'invention ou sur la première fabrication de l'instrument n'est donnée. Bien que l'informateur assure plusieurs fois que ces récits parlent des premières flûtes qui avaient existé sur l'île, en réalité aucun élément de ces histoires ne permet de l'affirmer. Dans les trois histoires, les flûtes semblent tout naturellement exister, et dans deux récits sur trois, c'est le père qui apprend au garçon à fabriquer la flûte et à en jouer. Deux éléments apparaissent tout de suite : les flûtes en bambou sont des instruments joués par les garçons pour attirer les filles vers eux. En outre, le savoir de fabrication et de jeu est transmis du père au fils.

La magie est très importante dans la culture de l'archipel tout entier. Encore de nos jours les magies pour faire mourir quelqu'un ou le rendre malade et la magie d'amour sont très

répandues et les habitants y croient fortement.¹²⁴ Deux de ces histoires racontent que le garçon, en fabriquant la flûte y jette aussi un sort. Cependant, l'informateur ne veut pas donner d'autres indications à ce propos. Il s'agit naturellement de la magie d'amour, c'est elle qui fait venir les jeunes filles aux garçons. De nos jours, la pratique de la magie d'amour appelée « faire la coutume à quelqu'un » est très répandue malgré sa très mauvaise réputation. Le fait que les flûtes servaient d'instruments à la magie d'amour est très connu dans l'archipel :

« Certaines flûtes, ou certains airs de musique, sont utilisées pour renforcer l'effet des magies d'amour (...) »¹²⁵

Deux des histoires nous apprennent aussi les noms des flûtes en bambou : l'une se nomme *bua warue* (d'après les informations, c'était une flûte droite à trois trous) ; l'autre porte le nom d'un vent : *tagolarere*. Un informateur parle aussi de flûtes de Pan appelées *bua bava*. En langue Raga, « bua » signifie « bambou ».

Faisons maintenant quelques remarques sur ces trois chants et leurs rapports avec les histoires qu'ils accompagnent. Il est possible d'entendre à travers les paroles de ces chants les prénoms des filles dont parlent les récits. Le premier chant est dans un langage incompréhensible aujourd'hui pour la majorité des habitants. Le dernier des chants raconte comment les deux filles : *Tindale* et *Tintin* suivent le garçon à travers la forêt et traversent différents villages dont les noms sont énumérés. La musique des flûtes serait toujours porteuse d'une signification et aurait un rôle très précis.

La parité semble importante aussi bien dans les histoires que dans la musique. En effet, la structure des récits est binaire, fondée chaque fois sur deux villages et sur deux jeunes filles. Les chants quant à eux, sont aussi composés chacun de deux cellules mélodiques. Ces mélodies composées à l'origine pour les flûtes survivent aujourd'hui sous forme de chants alors que les flûtes en bambou sont en voie de disparition.

Il semblerait que la flûte en bambou en tant qu'instrument magique ou de séduction se retrouve dans de nombreuses cultures en Mélanésie. Une histoire des îles Trobriands

¹²⁴ Lors de mon dernier séjour sur l'île de Pentecôte, au village de Loltong, j'ai pu observer des événements liés selon les habitants à la magie d'amour. Une jeune fille faisait ce qu'on appellerait chez nous « une crise d'hystérie », en termes locaux « elle pleurait pour un garçon ». Sa détresse a commencé en début d'après midi (après sa rencontre avec le garçon en question) et s'est arrêtée tard le soir, après qu'une femme lui eut donné l'antidote à la magie d'amour sous la forme d'une feuille qu'elle a mangée. Ses pleurs se sont alors arrêtés net au moment même, et la jeune fille sortit d'un état second en demandant où elle se trouvait et ce qui s'était passé.

¹²⁵ Kirk HUFFMAN, « Flûtes en bambou », *Vanuatu Océanie*, *op.cit.*, pp. 153-155.

citée par Malinowski ressemble beaucoup à nos trois récits. Il s'agit de Tokosikuna, un garçon très laid, qui va chercher la flûte si désirée par le chef de son village, dans un pays mythique. Il réussit son entreprise et sur le chemin du retour il devient très beau. Son chef, heureux d'avoir la flûte dans son village, donna toutes les filles de sa famille comme épouses à Tokosikuna.¹²⁶

Ainsi, comme dans nos trois histoires, la flûte est jouée par un garçon, et elle est aussi liée à la magie, car c'est en allant la chercher qu'il devient beau. Enfin, le joueur attire à lui des filles, car Tokosikuna se voit offrir plusieurs femmes par le chef. La musique jouée par des flûtes est donc une musique interprétée par les hommes, pour les femmes.

De telles histoires coutumières sont très importantes dans les cultures de transmission orale. Elles permettent, en effet, de retrouver des traces des coutumes disparues et de comprendre certains éléments de la culture en question. Nos trois histoires fournissent en effet maints éléments de la coutume de Pentecôte : les renseignements sur les diverses cérémonies, sur les échanges et liaisons avec d'autres régions, les informations sur les croyances à la magie, sur la manière de choisir ses épouses, sur la transmission de traditions, etc. En outre, il ne faut pas oublier que ces histoires coutumières ont souvent deux ou même trois degrés de signification. En ce qui concerne les chants qui sont intégrés dans les histoires, c'est un fait très répandu à Pentecôte.

2.2. Les chants d'amour et la séduction

Les chants d'amour existent dans beaucoup de régions de Mélanésie. Ces chants peuvent raconter les aventures amoureuses, chanter les louanges pour quelqu'un ou encore accompagner une personne en train de faire la cour. A Malakula, Layard parle d'un chant pour la magie d'amour et non véritablement d'un chant d'amour.¹²⁷ Il semblerait effectivement que le répertoire de séduction soit la plupart du temps lié à la magie d'amour.

¹²⁶ Bronislaw MALINOWSKI, *Les Argonautes du Pacifique occidental*, Paris, Gallimard, 1989, coll. Tel, (première édition en anglais 1922, première traduction 1963) p. 371.

¹²⁷ Layard évoqué dans Mervyn MC LEAN, « Uses of music in Oceania », *Symposium on Traditional Music in Asia and the Pacific as a Source of Inspiration Contemporary Musical Development*, Pékin, 15 - 19 juin 1987, p. 8, 9.

Il existe dans le Nord de l'île de Pentecôte un grand répertoire de chants d'amour. Ils sont destinés à la fille ou au garçon qu'on aime ou qu'on désire¹²⁸. Ces chants intimes sont interprétés par une jeune personne (fille ou garçon) à l'intention de son élu(e). Ils ont souvent des textes énumérant les qualités de l'autre, sa beauté ou les moments agréables passés ensemble. Parfois, de tels chants peuvent servir pour faire connaître ses sentiments. Dans ce cas, les paroles évoqueront l'amour et le désir et seront adressés à l'autre. Le texte a donc une grande partie improvisée. Le rôle de ces chants étant la séduction, il est probable que selon les croyances, ils détiennent un certain pouvoir de la magie d'amour. En présentant de tels chants, les habitants disent que ce sont des chants pour pleurer. Le nom de ce genre musical est *talangalanga*, ce qui veut dire effectivement « chant pour pleurer ». Les chants mortuaires portent le même nom mais dans ces cas, les paroles se rapportent non pas à l'amour mais à la mort. Les chants intimes d'amour, *talangalanga*, peuvent se chanter en solo dans l'intimité et sans occasion précise, lors des funérailles ou encore en groupe lors des danses de nuit, *sawagoro*. Ils peuvent être aussi bien interprétés par les femmes que par les hommes. La musique de ces chants sera analysée dans la deuxième partie de ce travail. Cependant, il est possible de remarquer déjà une structure musicale précise à l'intérieur de laquelle des petites variations sont permises. Sur ce fondement musical bien construit se greffent des paroles libres et souvent improvisées.

Le premier exemple de chant raconte une histoire de conflit amoureux entre deux hommes à cause d'une femme. Les deux chants suivants sont des chants de filles évoquant leur histoire d'amour avec un garçon qui s'en va finalement sur un bateau.

Dans les pays Raga et Apma, la danse de nuit, *sawagoro* ou *sawako* (deux noms donnés à la même danse respectivement dans ces deux régions), est l'occasion de jeux de séduction. Les hommes dansant sur place au milieu, les femmes tournant autour d'eux, il est possible de choisir une compagne ou un compagnon pour un flirt ou pour la vie. De nos jours, certains hommes se joignent aux femmes dans le cercle extérieur. Les danseurs se mélangent ainsi et sous la cachette du bruit et de la nuit un couple peut se donner signe pour s'éclipser afin de se rejoindre pour une liaison discrète.¹²⁹ La vie amoureuse avant mariage donne libre cours (contrairement aux mariages souvent arrangés) aux sentiments

¹²⁸ Nous avons pu enregistrer un grand nombre de ces chants dans le Nord de l'île, cependant nous n'avons pas rencontré trace de ce répertoire dans le Centre ni dans le Sud de l'île. Les informateurs de ces régions non plus n'avaient pas connaissance de ce répertoire dans leur région, bien que certains connaissaient les chants du Nord. La question intéressante est de savoir pourquoi ces chants n'existent, aujourd'hui ni au Centre ni au Sud de l'île.

¹²⁹ Certains jeunes m'ont effectivement raconté que la danse *sawagoro* est comme « vos night clubs », une occasion pour des rencontres plus ou moins durables.

et aux désirs. Les textes des chants racontent les événements de la vie d'un personnage ou d'une communauté.

2.3. La demande en mariage

Le mariage est très important dans ces deux sociétés. Une personne entre dans la véritable vie adulte et sociale à partir du moment où elle se marie. Le couple marié forme un foyer domestique indépendant. Il a alors des droits et des devoirs envers la communauté. Il y a très peu de célibataires dans ces sociétés et dans ces cas, il s'agit souvent de personnes handicapées physiquement ou mentalement. Dans cette culture, chaque personne « normale » doit se marier et avoir des enfants, ceci est perçu comme une obligation. Il arrive parfois qu'une veuve ou un veuf âgés ne veulent plus se remarier.

Même si la polygamie existait avant l'arrivée des missionnaires, elle était cependant assez rare et réservée aux grands chefs.

Ce sont les parents qui choisissent le partenaire conjugal pour leurs enfants (même si aujourd'hui il arrive, avec l'influence occidentale, que ce soit le garçon qui fasse le choix, ou même les deux jeunes mutuellement¹³⁰). Les parents du garçon font donc leur choix parmi des candidates potentielles conformément aux règles de mariage et selon plusieurs critères : fonciers, politiques, historiques, sociaux, etc.

Une fille faisant partie d'une lignée de chefs sera un bon parti (jadis elles ne pouvaient se marier qu'avec une autre lignée de chefs). Mais, dans ce cas, le prix de la mariée sera élevé (par exemple 10 cochons, alors que pour une fille d'une lignée ordinaire il suffira de deux ou trois cochons). Même si le choix définitif appartient donc aux parents (père mais aussi mère), il doit cependant prendre en compte l'avis des chefs coutumiers et même de toute la communauté locale. L'opinion des deux jeunes concernés n'était jadis pas vraiment prise en compte. Aujourd'hui encore il est fréquent que les parents imposent leur choix particulièrement aux jeunes filles. Un rôle particulièrement important dans ce choix est joué par la sœur du père (*fafa* ou *wawa*), qui sert souvent de médiateur.

Une fois le choix fait, ce sont encore les parents du garçon qui font les premières démarches pour le mariage. Ils choisissent un frère du père pour se rendre avec des dons sous forme de nourriture aux parents de la fille. Après cette demande, si ces derniers sont d'accord, on consultera les deux jeunes concernés. Des deux côtés, ce sont les frères des

¹³⁰ Cette liberté de choix aujourd'hui pose souvent beaucoup de problèmes et de conflits à l'intérieur d'une famille et même du village tout entier.

pères biologiques qui auront ce rôle (cet oncle est d'ailleurs appelé par le même terme que le père biologique : *tata* ou *tadat*). Jadis, lors de cet entretien, la fille était uniquement informée de son mariage proche et on ne lui révélait pas l'identité de son futur mari; elle n'avait quasiment aucun droit d'opposition. Aujourd'hui, même si cela arrive encore parfois, les parents prennent un peu plus en compte l'opinion de la jeune fille. Mais il faut remarquer que le garçon aussi, de son côté, doit souvent se soumettre au choix de ses parents. Quand la réponse est donnée, la famille du garçon fait le bilan de toutes les nattes et des cochons qu'elle possède. Les parents organisent un repas au *nakamal* où toute la famille est invitée. Tout le monde mange, les hommes boivent le *kava*¹³¹ et on évalue l'ensemble des cochons et de la nourriture indispensable pour le mariage. Ensuite, l'un des frères du père apporte aux parents de la fille une feuille *namwele* sur laquelle ils ont cassé le nombre de feuillets correspondant au nombre de jours restants jusqu'au jour choisi pour la cérémonie de mariage. A son retour, la famille du garçon se partage les tâches pour les préparations du mariage (certains s'occupent du ramassage du bois pour le feu, d'autres font des paniers, des nattes, d'autres s'occupent de la nourriture, des feuilles, etc.). Quelques temps après, on apporte des nattes, des cochons et de la nourriture à la famille de la fille, et les deux jeunes sont étroitement surveillés jusqu'au jour de la cérémonie. Ces dons correspondent plus ou moins à nos fiançailles.

Une cérémonie préliminaire au mariage existait jadis dans le Centre de l'île et reste pratiquée encore dans le Nord.¹³² Elle se déroule dans le village du garçon. C'est la cérémonie du serpent. Les tantes et les oncles du garçon vont dans la forêt chercher un serpent. Une fois qu'ils l'ont trouvé, ils lui enlèvent son poison et le mettent vivant dans un bambou vert. Ensuite, tout le monde rentre au village, les femmes annoncent la fête en soufflant dans une conque marine. Elles font alors une danse avec ce serpent au *nasara* ou

¹³¹ Le *kava* est une boisson typique du Vanuatu, extraite de la racine d'un poivrier. Ses vertus sont narcotiques, apaisantes. Jadis réservée aux chefs lors des moments importants d'un village (l'arrivée d'un visiteur, les négociations entre les chefs, les cérémonies, etc.), aujourd'hui elle est consommée par tous les hommes adultes d'un village, tous les jours après le coucher du soleil. Une personne à qui on veut faire honneur est invitée au *nakamal* pour boire du *kava*. Le moment de la préparation de la boisson (broyage de la racine mélangée ensuite avec de l'eau, puis filtrée à l'aide d'une passoire en écorce), suivi de sa consommation est très spécifique et important dans la coutume. L'île de Pentecôte est connue dans tout l'archipel pour la qualité de son *kava*.

¹³² Les habitants m'ont affirmé pendant longtemps que cette cérémonie était en voie de disparition au Centre de l'île. Cependant sur la cassette que j'ai pu visionner aux archives du Centre Culturel pour la cérémonie de deuxième grade féminin décrite auparavant, j'ai pu aussi observer une cérémonie du serpent. Elle était organisée le même jour, le 02 mai 02, au village Vanrasini du Centre-Est de l'île. N'ayant pas pu assister à une cérémonie de ce type personnellement, notre description se fondera sur le témoignage de cette cassette ainsi que sur de nombreuses enquêtes à ce sujet auprès des habitants du Centre et du Nord de l'île.

au *nakamal*. Si cela se passe au *nakamal*, la cérémonie est *tabou* pour les hommes. Les femmes seules se trouvent dans le *nakamal*, on allume des feuilles de coco et on bloque la porte pour que personne ne puisse sortir. Tout d'abord les femmes dansent en deux groupes, placées face à face (les Tabi contre les Bule : les unes étant les *fafa* ou *wawa* de la fille, les autres du garçon). Il est important de remarquer que les *fafa* ou les *wawa* de la fille appartiennent à la moitié du garçon et vice versa.

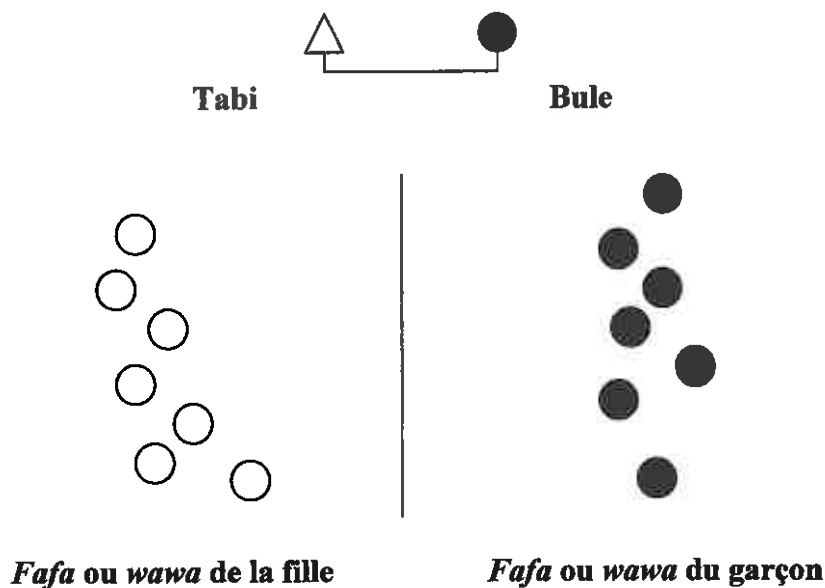


Schéma 8

L'une des femmes danse avec le bambou où se trouve le serpent. La danse est accompagnée de beaucoup de bruits, de farces, de plaisanteries, les femmes se taquinent mutuellement. A la fin de la danse, on casse le bambou en longueur en le frappant sur le sol. Le serpent est libéré de son bambou, l'une des tantes paternelles du garçon tient le serpent d'un côté, une autre femme du groupe opposé (une tante paternelle de la fille cette fois) tire le serpent de l'autre côté. La danse continue ainsi jusqu'au moment où le serpent éclate en deux, puis en plusieurs morceaux. La danse se transforme alors en un jeu où les femmes des deux groupes se frappent mutuellement avec les morceaux du serpent. Cet exemple montre la liaison entre la parenté et la musique.

Selon les informatrices, le serpent dans ce jeu d'avant le mariage est un symbole phallique. Cette symbolique est fréquente en Océanie.

La traduction de ce chant est la suivante¹³³ :

Solo :

*Je descends de la montagne et je vois ta tête du serpent
Tu montres toutes les parties de ton corps
Quand je te vois je me sens bien
Eclatant et brillant, il est si bon de voir le long serpent*

Chœur :

*Le soleil fait briller ta tête
Le soleil fait briller ta queue
Le soleil fait briller ton corps*

Cette cérémonie se déroule pendant l'espace de temps entre les « fiançailles » et le mariage, lors d'une cérémonie de *pig killing*. Elle fait partie de nombreux jeux effectués lors du mariage portant le nom de *baratoa* dans le Nord et *barate* dans le Centre de l'île. Jadis, ce jeu était obligatoirement effectué lors du mariage des enfants des chefs. Selon les croyances locales, ce jeu du serpent est effectué afin de rendre la vie intime du couple heureuse.

Avant le mariage, de nombreuses préparations ont lieu respectivement dans les deux familles. Ainsi la jeune fille offrira de nombreuses nattes rouges à ses tantes (*fafa* ou *wawa*). Cela demande souvent un déplacement de la part de la fille et de ses parents afin de rendre visite aux *wawa* qui ne vivent pas au village. C'est une demande indirecte pour aider à la préparation du mariage. Les femmes qui ont reçu ces nattes vont prendre très au sérieux le rôle qu'on leur attribue. Plusieurs jours avant la cérémonie du mariage, elles viendront s'installer au village de la fille où elles seront accueillies chaleureusement. Les invités ne doivent manquer de rien pendant ces jours-là. Les préparatifs de repas se font en commun, chacun - les invités comme les hôtes - donnant le meilleur d'eux-mêmes.

Le mariage aura lieu dans une période de un à trois ans à partir des « fiançailles »¹³⁴. Dans la famille du garçon, un jour avant le mariage, tout le monde se réunit pour les paiements en nattes rouges de tous ceux qui aideront lors du mariage. Les frères et les cousins de la mère du garçon offrent les nattes à son père, en les mettant sur la tête du garçon et en faisant un discours de remerciements. Ensuite la mère du jeune garçon offre deux nattes aux deux hommes qui s'occuperont des fours lors du mariage, puis à la femme qui a été choisie pour faire les jeux *baratoa* ; celle-ci reçoit une grande natte. Ces dons peuvent varier selon la région ou même selon le village.

¹³³ Ce chant *Tarimerarab* (interprété par Virma du village Vanrasini) et sa traduction (par Dennison Siaban) ont été recueillis dans le Centre de l'île.

¹³⁴ Annie WALTER, *op.cit.*, p. 116.

Toute la famille de la fille fait aussi un dernier repas. Tout le monde apporte les nattes pour le panier de la « dot » de la jeune fille. Un échange de nattes a aussi lieu entre la famille de la mère et celle du père de la fille. La nuit est calme, pleine de tristesse à cause de la perte proche de la jeune fille.

3. La cérémonie du mariage

Le mariage donne lieu à une grande fête dans les deux régions les plus au nord de l'île. Même si entre le Nord et le Centre il y a quelques différences dans la cérémonie du mariage le principe en est le même. La description ci-dessous concerne un mariage du Centre de l'île. Dans le Nord, la plupart des éléments étant semblables, nous indiquerons à la fin quelques points de divergences qui nous semblent importants.

Cet exposé décrira une cérémonie de mariage précise, observée sur le terrain au village de *Levetlis* (au Centre-Est de l'île) le 12 mai 2000.¹³⁵ N'importe qui peut assister au mariage sans invitation ; cependant il est important d'inviter personnellement tous ceux qui participeront aux échanges matrimoniaux.

De nos jours, la veille ou le matin du mariage traditionnel a lieu le mariage religieux à l'église. Un temps d'arrêt et de repos est marqué avant d'entreprendre la cérémonie traditionnelle. Avant que la famille du garçon arrive, la jeune fille doit tuer un cochon à coup de massue.

La famille du garçon arrive au village de la future épouse afin de l'emmenner au village de son futur mari. Au moment du départ de la fille, les femmes de sa famille pleurent beaucoup. Après que sa mère a sorti les affaires de la fille, dont un panier rempli de ses nattes blanches, la jeune fille s'habille d'une petite natte rouge et se rend avec ses *wawa* au *nasara* où tout le monde se retrouve. La fille avec ses tantes se tient à côté de tous ses biens et elles sont couvertes d'une grande natte rouge (voir photo 16).¹³⁶ Un homme important du village de la fille fait un discours lié au mariage, aux décisions prises entre les deux familles et au comportement qu'une femme mariée doit avoir. Il rappelle aussi que

¹³⁵ En assistant à plusieurs cérémonies, nous avons pu noter chaque fois un certain nombre de divergences. Le mariage choisi ici est celui où nous avons eu la possibilité de voir le plus d'éléments et d'avoir des explications sérieuses. Les moments importants du mariage ont été les mêmes dans tous les mariages auxquels nous avons assisté.

¹³⁶ Selon les informations, jadis la jeune fille était ainsi cachée pendant une grande partie de la cérémonie.

son mari et sa belle famille devront bien la traiter.¹³⁷ Ensuite on étale un grand nombre de grandes nattes rouges que la famille de la fille offrira à la famille du garçon (voir photo 15).¹³⁸ Lors de cette offrande, un homme tiendra une liste préparée à l'avance, se placera à côté de chaque natte rouge et lira le nom de celui à qui elle est offerte. Avant de les ramasser, ceux à qui on les offre se rassemblent pour faire quatre fois le tour de la fille et de ses *wawa* toujours couvertes de la natte et de tous les dons. Ceci est une preuve de respect par rapport à ceux qui font ces offrandes. Après ce don, un premier jeu *barate* commence. Ce jeu consiste en ce que les *wawa* du garçon, en habits d'hommes, tournent autour de la jeune fille et de ses tantes (*wawa*) en les piquant à l'aide de feuilles de cocotiers sèches (une connotation sexuelle est explicite pour ce jeu et tous les autres jeux *barate* qui suivront). Ensuite tout le monde fait la route jusqu'au village du garçon. Les hommes vont en avant avec les affaires de la fille, les femmes ensuite. Les *wawa* de la fille et du garçon font la route ensemble ; en chemin elles font des jeux et des plaisanteries *barate*. Elles sont encore divisées en deux groupes : les *wawa* de la fille et celles du garçon (un groupe étant les Bule, l'autre les Tabi¹³⁹). Les tantes du garçon sont toujours déguisées et jouent le rôle des hommes. Les femmes des deux groupes se font mutuellement des plaisanteries et des moqueries avec des gestes d'amour. Et c'est aussi sur la route qu'on commence des chants et des danses *barate*, dans le même esprit que les jeux. Les *wawa* de la fille portent une par une les tantes du garçon tout en dansant et en chantant. Ces dernières sont ainsi portées, en position couchée sur le dos, les bras étendus, par plusieurs femmes de l'autre groupe. Les chants sont accompagnés de rires, de taquineries, de mimes et de plaisanteries. Parfois, les frappalements des pieds et des mains accompagnent les chants. Arrivées au village du garçon, les femmes de la famille de la fille s'installent dans la maison du père du garçon préparée spécialement à cet effet. Mais avant, les femmes intensifieront les danses *barate* : elles entrent puis ressortent de la maison à plusieurs reprises, tout en dansant, chantant, portant les tantes du garçon à travers la porte. La jeune fille et ses tantes principales sont à nouveau couvertes par une grande natte rouge. Un chant spécial pour ce moment existe, il dit : « notre fille entre maintenant dans votre maison ».

¹³⁷ Ce discours est considéré comme très important, il est écouté attentivement et l'on croit que si les conjoints appliquent vraiment ces conseils, leur mariage sera heureux.

¹³⁸ Ceci est une description détaillée d'un mariage précis qui avait lieu entre le village Vanrasini et Levetlis. Cependant, on a pu observer des mariages sur la côte ouest du Centre, où toute la cérémonie avait lieu dans le village du garçon.

¹³⁹ Voir la partie sur la parenté : « 1. La parenté et les règles de mariage ».

Dans la maison, par terre, on a étalé les nattes blanches neuves, spécialement tressées pour l'occasion par les sœurs du marié. Cette maison est réservée aux *wawa* et aux cousines de la jeune fille qui s'y installent avec elle. Cependant ses *hotsik* (vraie mère, les sœurs et les cousines de cette dernière) n'ont pas le droit d'entrer dans cette maison où pendant toute la nuit auront lieu des jeux et des danses *barate*. Les femmes s'installent donc dans la maison, se reposent, puis on apporte le premier *lap-lap* fait par les sœurs du jeune garçon. Ensuite, un moment essentiel a lieu au *nasara* : la famille du garçon prépare les bâtons en bois auxquels elle attache les cochons de différentes tailles afin de les offrir à la famille de la fille : c'est le prix de la fiancée. Le nombre et le genre des cochons correspond à celui qui avait été décidé auparavant avec le père de la fille. Un chef du village du garçon fera maintenant un discours semblable à celui déjà fait au village de la fille portant sur le mariage mais demandant surtout au garçon de bien se comporter avec son épouse. Puis on lit une liste en se plaçant à côté de chaque cochon ; ceux qui sont appelés (le père de la jeune fille et ses frères) feront ensemble quatre fois le tour de tous ces cochons en guise de remerciements, avant de les emmener. Autour du *nasara*, les habitants du village préparent beaucoup de nourriture destinée aux hommes qui font la fête autour du *nasara* et du *nakamal*, pendant que les femmes sont regroupées ensemble dans la maison. La nuit sera encore longue.

La jeune fille et ses *wawa* reviennent dans la maison, la natte est enfin enlevée de leurs têtes. La jeune fille s'installe, accompagnée de sa *wawa* principale. Celle-ci la consolera et lui donnera des renseignements et des conseils pour sa nuit de noces. De même, au *nakamal*, le jeune époux est conseillé par l'une de ses *wawa* et par ses oncles paternels.

A la maison des femmes, les tantes du garçon apporteront, jusque tard dans la nuit, les différentes offrandes symboliques adressées aux tantes et cousines de la jeune fille. On apporte tout d'abord le *lap-lap* de taro avec du lait de coco. A chaque arrivée avec des offrandes, les tantes du garçon chanteront, avant d'entrer dans la maison, un *barate*. Avec cette première offrande on interprète un chant spécial pour le *lap-lap*. En les entendant à l'intérieur de la maison, les tantes de la fille se lèvent et se placent près de la porte, prêtes à accueillir ces femmes en se joignant à leurs chants. Quand les autres arrivent dans la maison, tout le monde danse et les *wawa* de la fille portent encore celles du garçon. Ces danses sont toujours accompagnées du chant du *lap-lap*. A la fin de ces danses, les tantes de la fille veulent découper le *lap-lap*, mais il n'y a pas de couteau. On commence alors tout un ensemble de jeux et de « disputes » : les tantes de la fille exigent un couteau, mais

les autres ne veulent pas en apporter. Les cris et les rires accompagnent ce jeu de mise en scène comique. Enfin, les tantes du garçon apportent un bambou (au lieu du couteau) pour découper la nourriture. Une fois le *lap-lap* découpé, les danses avec les chants *barate* recommencent avec encore plus de vivacité. Les *wawa* du garçon sont portées (particulièrement celles qui ont atteint les grades de *ban kamel*) de manière à les faire entrer et sortir dans l'encadrement de la porte. Puis enfin les femmes de la famille du garçon laissent les autres manger tranquillement leur *lap-lap*. Après le repas, les danses reprennent. Cette fois c'est l'une des *wawa* du garçon qui a passé son deuxième grade *raka* qui est soulevée.

La deuxième visite des *wawa* du garçon est celle avec des noix de coco vertes. Tout se passe comme avec le *lap-lap*, les chants, les danses, les plaisanteries, mais cette fois, tout est accompagné de la chanson des noix de coco. Les femmes s'aspergent avec l'eau des cocos attachés deux par deux.

Après un moment de repos, une autre visite des *wawa* du garçon a lieu, avec un baigneur gonflable et avec les tissus à vendre. Toute une vente a lieu entre les femmes du village du garçon et celles du village de la fille. A la fin, on interprète encore une danse de *barate*.

Ensuite un épisode d'influence occidentale est inséré dans les coutumes. En effet, pendant un petit moment, on apporte dans la maison un radio-cassettes à piles avec une musique de *reggae* local jouée par un groupe du pays. Pendant quelques chansons, toutes les femmes dansent au son du petit magnétophone à l'image des danses des *night clubs* de la capitale. Cependant ce petit écart à la tradition ne dure pas très longtemps (malgré le bonheur évident des jeunes filles) : très vite la tradition prend le dessus.

Enfin un dernier petit *lap-lap* est apporté, réservé aux tantes les plus proches de la fille. Le jeune marié lui-même entrera dans la maison avec son père et l'un de ses oncles pour arroser ce *lap-lap* de lait de coco.

« C'était, autrefois, le premier moment où les jeunes gens pouvaient s'apercevoir et connaître enfin celui ou celle qui les accompagnerait toute leur vie. »¹⁴⁰

Quand le repas est terminé, une dernière danse *barate* a lieu. Puis la jeune fille se rend dans sa future maison afin de rejoindre son mari.

¹⁴⁰ Annie WALTER, *op. cit.*, p. 125.

Partout, on ouvre aussi des fours installés dans différentes parties du village et tout le monde se partage la nourriture très abondante tandis qu'au *nakamal* les hommes boivent du *kava* en grande quantité. Certaines femmes se reposeront, mais d'autres viendront leur rendre visite et les plaisanteries *barate* continueront toute la nuit.

Pendant le temps des jeux et des chants à la maison des femmes, d'autres femmes et des hommes se rendent au *nasara* où une autre fête à influence occidentale a lieu. Les jeunes mariés se mettent assis côte à côte : un groupe de *string band* fait de l'animation musicale. Les gens dansent, s'amuse, se lancent du talc. Deux groupes cependant se forment, celui des femmes et celui des hommes. En même temps, les différentes personnes iront féliciter les jeunes mariés, en mettant un petit cadeau dans un panier placé devant eux et en leur serrant la main. Après cette partie plus moderne du mariage, les femmes se retrouveront à nouveau dans leur maison commune et les hommes au *nakamal* jusqu'à minuit, où certaines femmes iront rejoindre les hommes pour la danse de nuit.

En effet, à minuit, devant le *nakamal* commence la danse de nuit, *sawako*, effectuée par les hommes, mais les femmes y participent en dansant autour d'eux. Le premier chant choisi par le jeune marié porte un message à ses proches.¹⁴¹ Cette danse ne s'arrête qu'au lever du soleil. La cérémonie est alors terminée. Dans les régions centrales mais se trouvant au sud de Melsisi, la danse *sawako* peut être remplacée ou alternée avec la danse *bwata*, qui a le même caractère, mais sans frappaements des mains, les textes sont en langue du Sud : *sa*.

La famille de la fille reste avec celle-ci dans son nouveau village pendant une ou deux semaines pour l'aider à s'adapter à sa nouvelle vie. La belle-mère de la fille devra teindre les nattes blanches apportées par la nouvelle épouse de son fils, avant la naissance du premier-né. Si la femme attend trop longtemps ou refuse de le faire, elle montre ainsi devant toute la communauté sa désapprobation à ce mariage.¹⁴²

Il est important de mentionner quelques divergences essentielles dans la cérémonie du mariage dans le Nord de l'île avec celle du Centre décrite dessus. Tout d'abord, dans le pays Raga, il n'y a pas de *barate* chanté (sauf parfois, pendant la route, les femmes reprennent le chant du serpent). Cependant il existe des jeux qui portent le nom de *baratoa* et qui consistent aussi en plaisanteries, taquineries, aspersion d'eau, etc. Comme au Centre, au moment où la fille quitte sa maison parentale, toute sa famille pleure d'une manière très spectaculaire. Parfois, à ce moment, au Nord de l'île, un chant originaire de la fille peut

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 126.

¹⁴² *Ibid.*, p. 126, 127.

être interprété. Chaque personne appartient à un lieu originaire de sa lignée et se trouve sous un signe totémique¹⁴³ (*hariharihi*), par exemple un animal. C'est la dernière fois qu'on interprètera ce chant pour la jeune fille. Elle prendra à partir de ce moment-là le signe de son mari. La chanson peut ainsi évoquer cet animal. Après les offrandes des nattes et des cochons (comme dans le Centre), les femmes s'installent dans la maison du garçon pour manger le *lap-lap* coutumier arrosé du lait de coco par le jeune marié. Mais les offrandes accompagnées de chants entre les tantes paternelles de la fille et du garçon sont absentes. L'ambiance, alors, est beaucoup plus calme que dans le Centre de l'île. Cependant, après le repas et le repos, les femmes (*fafa* de la fille) vont dehors pour faire une danse *sawagoro longo*¹⁴⁴ (*sawagoro* des femmes). Pendant ce temps, au *nasara* les hommes eux aussi font leur danse *sawagoro*.¹⁴⁵ La danse des femmes est ouverte par un chant interprété par le père de la jeune fille et l'un des frères de celui-ci. Ils interprètent alors un chant typique de leur village, où la jeune mariée a passé toute sa vie jusqu'ici. Par terre, on pose les feuilles du *lap-lap* qui vient juste d'être mangé par les *fafa* de la fille, et pendant ce premier chant, les femmes dansent sur ces feuilles afin de les déchirer.¹⁴⁶ Après ce premier chant, les deux hommes laissent les femmes seules continuer leur danse. Une ou deux femmes mènent les chants en interprétant les couplets, puis tout le monde chante les refrains. Les pas de la danse s'effectuent sur place, les femmes forment un cercle, elles frappent un pied devant l'autre sans pour autant se déplacer. En même temps elles frappent des mains.

Quand les femmes ont fini leur danse, elles vont rejoindre les hommes pour leur *sawagoro*, qui durera jusqu'à l'aube. Le matin, on fait un dernier repas nommé *talmosi* (le panier est cassé) ce qui veut dire que c'est le dernier repas ensemble. A la fin, les deux familles se serrent la main en se faisant face en deux lignes (l'une de la famille de la fille, l'autre du garçon). Puis la famille de la fille s'en va en pleurant pour montrer sa tristesse d'avoir laissé la jeune fille dans son nouveau village.

Le mariage est donc une institution très importante dans la culture de l'île, il est l'un des fondement de cette société. La parenté règle les lois du mariage et les échanges coutumiers liés au mariage ordonnent les relations sociales. Le mariage traditionnel se fonde sur des échanges coutumiers. Les habitants expliquent ce paiement du prix de la mariée comme un dédommagement aux parents qui l'ont nourrie et élevée toute sa vie. De

¹⁴³ Lié à un lieu mythique où a pris naissance le premier ancêtre d'une lignée.

¹⁴⁴ *Longo* veut dire dans les deux langues de Pentecôte *lap-lap*.

¹⁴⁵ Le *sawagoro* du Nord de l'île est la même danse que le *sawako* du Centre.

¹⁴⁶ Selon Nelly de Loltong, ce serait la promesse que la fille restera bien dans son nouveau village.

plus, la résidence étant virilocale ou patrilocale, c'est aussi une perte de main d'œuvre. Le prix de la mariée a déjà été interprété de nombreuses façons par les chercheurs travaillant dans les régions du Vanuatu et partout en Mélanésie.¹⁴⁷ Toutefois, le problème de l'achat de la femme ou du prix de la mariée ne fait pas partie de notre sujet, nous ne traiterons pas ce problème ici.¹⁴⁸

En ce qui concerne la musique et le mariage, le répertoire féminin diffère selon la région, alors que celui des hommes est quasiment le même.

La particularité musicale du Nord se trouve dans l'existence d'un répertoire très large des chants d'amour *talangalanga*. Il semble que la musique de séduction et celle de la magie d'amour étaient liées jadis aux flûtes en bambous. La cérémonie du serpent, précédant le mariage, est accompagnée par le chant du serpent. La danse de nuit des femmes *sawagoro longo*, elle aussi, n'existe que dans le Nord. Toutefois cette danse ne possède pas de chants particuliers, ce sont, pour la plupart, les mêmes chants que les hommes interprètent lors de leur propre *sawagoro*. En revanche, le pays Apma connaît un répertoire large de chants et de danses *barate*, se déroulant entre les femmes lors de la cérémonie du mariage. Le mariage se termine dans les deux régions par la danse des hommes *sawagoro* ou *sawako* à laquelle les femmes participent aussi. Cette danse ne fait pas partie uniquement du répertoire du mariage, car, nous l'avons vu, elle peut être aussi interprétée dans d'autres occasions.

Les interprètes du répertoire féminin du mariage ont souvent un lien précis de parenté avec les jeunes mariés. En effet, le chant du serpent, les jeux chantés *barate* du centre de l'île et le *sawagoro longo* du Nord sont des danses exécutées obligatoirement par les tantes paternelles (*fafa* ou *wawa*) des futurs mariés. Rappelons encore une fois que ces danses (spécialement celles du centre) se font souvent en deux groupes qui s'opposent : l'un étant composé des tantes paternelles de la fille faisant donc partie de la moitié (Tabi ou Bule) du garçon, l'autre réunissant les tantes paternelles du garçon qui font, forcément, partie de la moitié de la fille. Par ailleurs, le chant du serpent et les danses *barate* contiennent des caractéristiques de musique de mariage par leurs symboliques liées à la sexualité et à la fécondité.

¹⁴⁷ Annie WALTER, *op.cit.* Margaret JOLLY, *op.cit.* Bronislaw MALINOWSKI, *La Vie sexuelle des sauvages*, *op.cit.* Maurice GODELIER, *La Production des Grands Hommes*, Paris, Fayard, 1982 et 1996. Alain TESTART, Valérie LECRIVAIN, Nicolas GOVOROFF, « Le Prix de la fiancée », *La Recherche*, 354, juin 2002, pp. 34 - 40.

¹⁴⁸ Par ailleurs, je pense qu'avec notre conditionnement culturel, il est très difficile, voire impossible d'apporter une explication objective encore plus sur ce sujet que sur d'autres.

CHAPITRE IV - LA MORT

Les habitants de l'île classent la mort en six catégories. La mort par maladie, par accident, mort lors d'une guerre ou d'une bagarre, par suicide, empoisonnement ou vieillesse (métaphore avec un arbre qui tombe). Lors d'un homicide, la vie de l'homme doit être payée par dix cochons. En cas d'accident, celui qui a blessé l'autre est coupable et doit aussi faire un paiement.

Quand un homme est malade, on fait appel à un médecin traditionnel. Celui-ci va tout d'abord l'écouter attentivement parler de son mal, il va observer les gestes du malade et sa voix. Après l'observation il émettra une hypothèse sur sa maladie et lui donnera un remède pendant quatre jours. Si au bout de ces quatre jours la maladie n'est pas finie, on fera appel à un autre homme médecin. Le malade doit être soigné ainsi jusqu'à la guérison ou la mort. Le jour où les proches du malade voient qu'il va mourir, un homme du village devra faire une annonce sur un tambour en bois. Dans les villages proches on reproduira cet *ostinato* rythmique afin d'informer d'autres villages plus lointains. Ainsi le même *ostinato* sera frappé à des temps d'intervalles égaux jusqu'à la mort de l'homme. Cet *ostinato* rythmique commence par dix coups secs et réguliers qui pourraient être traduits en écriture occidentale par dix noires. Puis le tempo est accéléré ; suit un petit ralentissement avant de finir sur un nouvel *accelerando*. Une fois que la mort survient, le rythme frappé auparavant est suivi de trois coups lents (équivalents à trois noires). D'après les informations, il semblerait que ces rythmes de la mort sont les mêmes dans le Nord et dans le Centre de l'île. Cependant, dans le Nord, si la défunte est une femme qui possédait une danse *havwa*¹⁴⁹, les trois derniers coups seront suivis par un des rythmes caractéristiques de la danse *havwa*¹⁵⁰ (la formule rythmique : deux croches, deux croches suivies de triolets de croches et de noire est répété en *ostinato*).

¹⁴⁹ Posséder une *havwa*, veut dire que la femme a été une fois l'organisatrice d'une danse *havwa* pour la cérémonie de grade *tungoro* pour son père ou l'un de ses oncles paternels.

¹⁵⁰ Selon certains informateurs, si le mort est un homme possédant un haut grade, le rythme frappé de la mort sera suivi par le rythme correspondant à son grade.

La description qui suit concerne le pays Raga où les cérémonies funéraires donnent lieu à des chants mortuaires : les *talangalanga*.¹⁵¹ Dans le Centre de l'île, les funérailles ont le même principe que dans le Nord, mais ne possèdent aucun répertoire musical. C'est pourquoi nous ne citerons les quelques divergences qu'à la fin de ce chapitre.

Au moment de la mort, un homme ou une femme revient à part entière à sa lignée. Son sort est donc entre les mains des membres de son groupe maternel. Le corps du mort est lavé et habillé d'habits neufs, puis couvert d'une natte rouge. Un homme d'église est alors invité pour prier. Une fois la prière finie, les gens commencent à pleurer. Les sons des tambours ayant informé les gens des environs du décès, ceux-ci viennent alors nombreux pour la cérémonie funéraire et apportent de nombreuses nattes rouges. Lors de la mort d'un chef ou d'un homme gradé, à chaque arrivée de nouvelles personnes, les sons des tambours et des conques marines se font entendre. Le corps est alors déposé au *nakamal* pour deux ou quatre jours, selon le rang du mort, et les gens arrivent pour pleurer et couvrir le corps des nattes avant de se retirer. Le corps peut ainsi être couvert de plusieurs dizaines ou même d'une centaine de nattes. Ensuite, la famille du défunt tue un cochon à dents recourbées et aussi un *buluk* (bœuf) qui sera partagé entre toutes les personnes présentes. Elle dira aussi la fréquence à laquelle se dérouleront les repas funéraires. Un grand repas a lieu dans le village ; puis, après le repas, le corps sera enterré. Les gens pleurent, on doit aussi conter l'histoire de la vie du défunt, afin qu'elle touche les personnes présentes et les fasse pleurer encore plus. Les pleurs sont très spectaculaires, c'est tout un art. Dès que quelqu'un apprend la mort d'une personne, il doit pleurer pour montrer sa tristesse et son soutien à la famille. Ces pleurs seront le signe de deuil pendant très longtemps. En effet, deux personnes qui ne se sont pas vues depuis la mort d'un proche doivent, en se voyant pour la première fois (même si la mort a eu lieu il y a très longtemps), se prendre dans les bras et pleurer.

En dehors de ces pleurs, lors de la veille auprès du corps au *nakamal*, si quelqu'un en a envie, il peut interpréter un chant *talangalanga* pour la mort. Il improvise alors les paroles sur la vie du défunt. Il semble même que c'est le moment de montrer au mieux ses capacités de musicien et d'inventeur.

Ensuite, sur le *nasara*, un chef fait un discours et les hommes de la lignée du mort donnent des offrandes aux enfants de ce dernier et aux enfants de ses frères (qu'il appelait

¹⁵¹ Cette description se fonde sur les témoignages des informateurs, et sur mes observations des repas funéraires. Ces repas avaient lieu plusieurs jours après la mort survenue dans une autre région. Donc je n'ai jamais eu l'opportunité d'observer les rituels qui suivent immédiatement la mort de quelqu'un.

par le même terme que ses propres enfants). Ces offrandes se font sous forme d'animaux vivants formant ainsi un souvenir de la mémoire du mort. L'un des fils qui reçoit un cochon, devient « boss blong fire », le chef de feu, responsable du déroulement de la cérémonie. La lignée de l'homme paie d'une natte ou d'un cochon un homme du groupe opposé (souvent son fils ou le fils d'un de ses frères) afin qu'il creuse la tombe. Tout d'abord on emmène le corps à l'église puis après la cérémonie religieuse, on l'enterre. Aussitôt après avoir enterré le corps, les gens rentrent dans leurs villages, où ils font le feu au *nakamal*, puis mangent les dons reçus.

Une croyance raconte que le cinquième jour après la mort, d'autres esprits des morts viennent chercher l'esprit du défunt. En l'emmenant, ils dansent au bord de la mer où ils le lavent. Puis l'homme mort doit accomplir son dernier voyage. Il doit tout d'abord aller jusqu'à la pointe nord de l'île où se trouve une pierre du nom de *vatubwe*. Ensuite, il doit faire demi-tour, traverser toute l'île jusqu'à la pointe sud de Pentecôte. Au niveau de Bwatnapne, l'esprit se trouve face à une fourche, et doit choisir la bonne route, celle des morts. Dans le cas contraire, il errera encore pendant longtemps sur l'île. Une fois arrivé au sud, au niveau de Poinkros se trouve une pierre du nom de *vatangele*. L'esprit du mort doit alors sauter de cette pierre dans la mer, pour se retrouver au monde des morts (*abanoi*). Pour avoir le droit d'entrer dans ce royaume, il doit compléter un dessin sur le sable. Selon cette croyance, pendant les quatre jours qui suivent sa mort, le défunt n'a pas le droit de manger ni de boire afin de devenir léger et que son esprit puisse sortir. C'est la raison pour laquelle, ce cinquième jour, les hommes de son village font un *lap-lap* de taro, cuit dans un four spécial où rien d'autre ne doit être préparé ce jour-là. Ensuite, on remplit les petits bambous d'eau. Quelques personnes s'asseyent et font le geste de boire cette eau, ce qui symbolise, selon les habitants, l'eau qu'on offre à l'esprit. En même temps ils interprètent un petit chant « Wota blong devil », « l'eau de l'esprit » (*Mango sue*).

Après ce chant, un homme découpe un morceau du *lap-lap* puis va au bout du village. Tout le monde doit être silencieux pour entendre la voix de l'esprit. L'homme tient alors le *lap-lap* en tendant la main et appelle l'esprit : « ouououou.....ei ! » à trois reprises avant de crier le nom du défunt. L'homme mange ensuite la moitié du *lap-lap* puis lance l'autre moitié. Selon les croyances, l'esprit répond par « oué » en venant chercher son morceau.

Si le défunt est un grand chef de la terre ou un haut gradé, pendant dix jours, les repas doivent avoir lieu au *nakamal* et les habitants font une danse *rau* le soir. Ces danses sont accompagnées par les chants de la mort *talangalanga* ou parfois par d'autres chants sur des

sujets divers. Les danses peuvent durer toute la nuit. *Rau* signifie le geste de prendre quelqu'un dans ses bras. C'est ce geste qui est reproduit pendant les danses.

Ces repas funéraires auront lieu tous les dix jours jusqu'à cent jours après la mort. Cependant si le mort est un grand chef, les cérémonies funéraires peuvent atteindre jusqu'à mille jours. Une histoire de l'origine de ces repas funéraires m'a été racontée :

*Jadis, il y avait deux frères : Taribuso et Banarua. Un jour Banarua mourut. Son frère eut beaucoup de peine. Mais un jour il vit Banarua qui revivait à nouveau. Taribuso ne comprit pas et lui demanda comment cela se faisait, pourquoi il était revenu. Celui-ci lui répondit qu'il était allé au monde des morts, mais qu'il était trop pauvre et n'avait rien à manger. Il demanda alors à Taribuso de faire des repas funéraires, en lui expliquant que chaque fois que ce dernier tuerait un animal, l'esprit de l'animal lui reviendrait au pays des morts et qu'ainsi il aurait à manger. Banarua mourut alors à nouveau et Taribuso fut le premier à organiser les repas funéraires.*¹⁵²

Toute la communauté participe à la préparation de ces repas. Tout d'abord les hommes ramassent du bois pour le feu, qui devra être entretenu pendant au moins dix jours, puis les femmes viennent au *nakamal* pour éplucher les tubercules. Les animaux sont tués et découpés par les hommes. Après deux heures environ, la nourriture est sortie du four et partagée entre toutes les personnes de la communauté, chaque foyer reçoit sa part dans son panier. On peut manger sur place ou encore emporter la nourriture à la maison et la consommer dans l'intimité familiale.

Le centième jour du rituel funéraire (parfois cinquantième ou n'importe quel dizaine après cinquante), l'un des hommes de la lignée du défunt organise une cérémonie de passage de grade. En effet, c'est une sorte de remplacement. Cela dit, il est possible aussi, à ce moment, de prendre un grade encore plus élevé que celui de l'homme décédé. On dit de l'homme qui prend le grade ce jour-là qu'« il mange le 100e jour du mort ». C'est pourquoi, lors des cérémonies de montée en grade, un certain nombre de gestes et de rites funéraires sont accomplis, par exemple les pleurs, les cendres sur les visages des danseuses, la destruction des habits et des richesses du défunt, le sacrifice d'un cochon à l'intention du mort.

¹⁵² Histoire racontée par Richard Leona à Loltong, le 26 février 02.

Signalons à présent quelques éléments recueillis auprès des informateurs du pays *Apma*, et dont nous n'avons pas eu connaissance dans le Nord.

Tout d'abord on coupe un cocotier (l'arbre qui a, selon les informateurs, une grande importance coutumière), on pose ses feuilles vertes autour du lit du défunt. Si le mort était un grand chef, on décore la route qui mène à sa maison avec les grandes nattes rouges. Au moment où les habitants des autres villages arrivent pour pleurer et couvrir les corps des nattes, les *wawa* et les *tadat* (frères du père) de l'homme plantent chacun un bâton dans la terre. Ces personnes recevront chacune des nattes rouges déposées sur le mort. En effet, le mort n'est enterré qu'avec un certain nombre de nattes et non pas avec toutes celles dont on l'a couvert. Ces mêmes tantes paternelles, son père et les frères de ce dernier viendront le dixième jour tuer leurs cochons pour le repas collectif. Lors de ce repas, si quelqu'un est inspiré, il peut composer un chant *telanglang*¹⁵³ sur la vie du défunt ; ce chant ne sera cependant pas interprété à ce moment précis, mais lors de certaines cérémonies, par exemple lors de la danse *sawako*. Ces repas funéraires devront être organisés tous les dix jours jusqu'à cent jours (surtout si le défunt est un chef) et, chaque fois, on doit tuer au moins un animal. Comme au Nord, le centième jour, on organise un passage de grade avec un *pig killing* et un homme brûle les habits du mort.

Le principe des cérémonies funéraires est donc le même dans les deux régions étudiées. La différence essentielle réside manifestement au niveau des rôles joués par les parents du défunt. En effet, dans le Nord, ce sont les membres de sa lignée maternelle qui s'occupent de la cérémonie, ils paient les enfants du mort afin qu'ils accomplissent certains devoirs. Au centre, c'est le rôle des proches paternels du défunt qui semble essentiel.¹⁵⁴

Le répertoire musical funéraire du Nord et du Centre de l'île est composé des rythmes tambourinés annonciateurs de la mort. Les chants et les danses sont cependant totalement absents au pays *Apma*. Mais dans le Nord, en dehors du chant de « l'eau des esprits » interprété le cinquième jour après la mort, il existe aussi un répertoire très riche de chants à pleurer *talangalanga* qui accompagnent les danses *rau*. La même question se pose alors

¹⁵³ C'est un chant équivalent aux *talangalanga* du Nord.

¹⁵⁴ Il me semble alors que ce rôle suit les règles d'héritage de la terre. En effet, dans le Nord, la terre se transmet en ligne maternelle (les parents maternels s'occupent du mort) ; dans le Centre, la terre se transmet du côté paternel (les soeurs et les frères du père jouent un rôle important lors de repas funéraires). Cependant, pour une véritable comparaison des cérémonies funéraires dans ces deux régions, il serait important de pouvoir assister personnellement aux deux cérémonies entières, c'est-à-dire passer une centaine de jours à partir d'un décès, dans les deux régions. Cela semble cependant inutile pour une étude de la musique.

que pour les chants *talangalanga* d'amour : pourquoi l'absence au Centre de l'île de ces chants si répandus dans le Nord.¹⁵⁵

¹⁵⁵ La question est encore renforcée, quand on sait qu'un genre *telanglang* existe au Centre, mais qui n'est jamais interprété lors de la mort et en outre est beaucoup moins répandu qu'au pays Raga.

CHAPITRE V - LES CEREMONIES COMMUNAUTAIRES

En dehors des cérémonies liées principalement à la vie d'un individu, il existe sur l'île de Pentecôte des solennités organisées pour les occasions communautaires. Jadis, il s'agissait essentiellement d'ouvertures des maisons des hommes (nakamal). Aujourd'hui il s'agit le plus souvent d'inaugurations de chapelles et d'églises chrétiennes, ou de grandes cérémonies religieuses comme des baptêmes ou des communions rassemblant plusieurs enfants à la fois. Par ailleurs, il peut aussi s'agir d'ordination d'un pasteur ou d'un prêtre. Ces danses peuvent s'adapter donc à plusieurs contextes, pour la plupart religieux, et animer les différents moments de la vie communautaire. Leur statut est toujours celui de divertissement.

Les habitants de l'île ont été fortement influencés par les missionnaires. Les croyances chrétiennes s'assimilent totalement aujourd'hui aux traditions locales.¹⁵⁶ Ainsi, ces grandes cérémonies religieuses intègrent les éléments des cultures locales sous forme de danses.¹⁵⁷ Cependant le moment de ces danses coutumières est bien séparé des cérémonies purement religieuses. En effet, les danses ont souvent lieu l'après-midi, au moment où tous les événements religieux sont accomplis et le repas de fête terminé. S'il s'agit de petites cérémonies, un ou deux groupes (l'un des femmes, l'autre des hommes) viennent présenter les danses. Si au contraire, la cérémonie prend des dimensions importantes, les représentations des danses prennent la forme d'un « festival » où plusieurs groupes de localités différentes se confrontent.¹⁵⁸ Ces danses ont donc un caractère différent de celles décrites dans les chapitres précédents. Accompagnant les grands événements de tout un groupe social, elles réunissent un grand nombre de participants. La majorité d'entre elles se divisent en danses des femmes et danses des hommes, bien

¹⁵⁶ Voir introduction.

¹⁵⁷ Ces cérémonies sont assez fréquentes, j'ai pu y assister à plusieurs reprises. Les descriptions qui suivent se fonderont sur ces observations. Tout d'abord la cérémonie de baptême d'une dizaine d'enfants au village *Lewalwalekaro* (Centre) le 24 juin 1998. Fête d'anniversaire d'une croix et un baptême, village *Gun* (Centre), le 18 juillet 1998. Inauguration d'une chapelle anglicane au village *Onlaba* (Centre-Est), le 03 mai 2000. Une communion de plusieurs enfants à *Melsisi* (Centre) le 18 juin 2000. Fête pour l'ordination d'un pasteur au village *Numbwarañiut* (Nord) le 26 juin 2000.

¹⁵⁸ Ce fut le cas à *Melsisi* et à *Numbwarañiut*.

qu'aujourd'hui quelques unes peuvent être interprétées par les deux sexes ensemble. Bien qu'ayant le même principe, les danses de ces cérémonies diffèrent selon la région.

1. Les danses dans le Centre de l'île

Un répertoire assez large de danses de groupe existe dans le Centre de l'île. Elles sont accompagnées par différents genres d'instruments en bambous, de grelots de pieds et par les frappements des pieds et parfois des mains. Les chorégraphies sont très recherchées et travaillées. Les chants peuvent être anciens ou récemment inventés par un compositeur (rêveur de danses).¹⁵⁹ En effet, selon les croyances, le sujet d'une danse est apporté en rêve à un homme ou à une femme par les esprits. Pour la réaliser, celui-ci doit raconter son rêve au « compositeur ». Ce dernier composera avec l'aide des esprits la musique qui viendra se greffer sur les danses de la première personne. Les compositeurs ont donc des capacités particulières liées au monde des esprits et ils sont payés pour leur services.

1.1. Les danses des hommes

Selon mes informateurs, il existe quatre danses des hommes pour les cérémonies d'inauguration. La plus fréquente semble être la danse *ka* accompagnée par un grand tambour en bambou posé verticalement par terre et frappé par le leader de la danse. Tous les danseurs portent aux pieds des grelots en coquilles de fruits secs. Les chants sont de forme responsoriale, et en couplet/refrain. La particularité de ces danses est qu'elles comportent des petites représentations « théâtrales » entre les chansons. Ces représentations ont un caractère comique et les acteurs sont déguisés. Les déguisements peuvent représenter des diables ou des esprits - dans ce cas les acteurs ont le corps enduit de terre et font peur aux enfants et aux femmes qui crient tout en riant pendant les représentations. De nos jours, les déguisements peuvent aussi représenter la modernité ; par exemple les bateaux ou les avions. Les matériaux utilisés peuvent être de différentes sortes, on utilise ce qu'on a sous la main : les végétaux, les cartons, les plastiques, les métaux, etc.

¹⁵⁹ Aujourd'hui deux compositeurs vivent dans le Centre de l'île (dans la région de Namaram). J'ai pu rencontrer l'un d'eux : Maurice, du village Vanwalecaro. Cependant son savoir de composition lié aux esprits est entouré d'un grand secret, et je n'ai pas pu avoir beaucoup de renseignements. Annie WALTER, *op.cit.* cependant a eu la chance d'avoir des explications plus précises. En effet, elle explique comment les esprits ont donné au compositeur, lors de son enfance, le pouvoir de composer et comment il s'isole pour composer un chant. Ensuite, quand il reçoit le paiement de celui qui l'a commandé, il oublie ses chants. L'explication insère les techniques modernes des cassettes. p. 205, 206.

Les histoires peuvent raconter des événements récents qui se sont passés dans la communauté ou inventer des histoires satiriques, parfois sur les habitants de la région. En dehors de la présentation préparée à l'avance, les acteurs peuvent improviser selon la situation, le plus souvent en faisant peur et en surprenant les personnes du public. Au début de la danse les hommes arrivent en serpentins jusqu'au milieu de la place de danse. Ils avancent en pas simples et frappent fortement des pieds (photos). Une fois la place de danse atteinte, ils danseront sur place. Ils sont habillés comme jadis, de petites nattes rouges. A la fin, pour repartir, les mouvements en serpentins sont repris. Une danse peut avoir plusieurs chants fondés sur la même mélodie, formant ainsi des refrains chantés et dansés du spectacle représenté par les acteurs. Le mot *ka* signifie en langue Apma « poteau sur lequel tient une maison locale ».

Les autres danses des hommes sont :¹⁶⁰

- *mura* - c'est une danse particulière de la région d'Alihak¹⁶¹, accompagnée par des coquilles de noix de coco et par des bambous pilonnants. Les danseurs sont enduits de terre.
- *ramahi bu* - danse accompagnée par les bambous fendus et frappés les uns contre les autres par les danseurs placés deux par deux. Danse interprétée par les gens de la région d'Ila.¹⁶²
- *ramsari bu* - comme la danse précédente, sauf que les bambous ne sont pas fendus. En outre c'est une danse mixte, les femmes y participent.

1.2. Les danses des femmes Apma

Une seule danse féminine est représentée lors des cérémonies communautaires. C'est la danse *sowahavin*.¹⁶³ En langue du Centre de Pentecôte *sowa* veut dire « offrande », « don » ; *havin* signifie « la femme ». C'est une danse aux formes riches et variées. Ces variations viennent de l'existence d'une part des formes traditionnelles anciennes et, d'autre part, des compositions récentes. La danse *Sowahavin* est représentée

¹⁶⁰ N'ayant pu assister personnellement à d'autres danses communautaires que les danses *ka*, je ne fais qu'énumérer les autres danses selon les informations recueillies. Cependant selon les renseignements, ces danses ont à peu près le même caractère que le *ka* ou encore que les danses des hommes du Nord de l'île.

¹⁶¹ Ce qui explique que je n'ai pas pu l'observer. Alihak se trouve en effet dans la région au sud de Melsisi, très influencée par les missions chrétiennes, je n'ai pas travaillé dans ces régions.

¹⁶² Le nom m'a été donné par les informateurs, cependant je ne connais pas sa situation géographique. Je suppose que l'endroit se trouve aussi au Centre mais au sud de Melsisi.

¹⁶³ Cette danse formait le sujet de mon mémoire de DEA qui était un travail préparatoire à celui-ci. Après les vérifications dans mes travaux récents, je me permets de reprendre ici certaines descriptions ainsi que le travail sur la chorégraphie.

par un groupe assez important de femmes de tous les âges (des petites filles aux femmes âgées), devant un public mixte. Elle se déroule toujours sur la place de danse. Dans les décors, la couleur rouge prédomine. Jadis, les femmes portaient une natte en guise de jupe, le reste du corps restait découvert ; aujourd'hui, les nattes sont passées par-dessus l'épaule, une deuxième natte peut servir de jupe ou être remplacée par un tissu rouge. Les femmes gradées portent toutes leurs parures. En plus, des décors divers sont fixés sur les têtes des danseuses à l'aide de supports en bois ou en coquilles de noix de coco. A la main gauche elles tiennent un bâton en bois qui arbore une décoration en rapport avec le sujet de la danse : par exemple les bateaux, poissons, oiseaux.

Toute femme a le droit de participer à la danse, elle doit alors se rendre aux répétitions qui précèdent le jour de la cérémonie. La danse est inventée d'après un rêve par un « compositeur », qui ensuite la soumet, une fois enregistrée sur une cassette audio, à la femme qui mènera la danse. Cette technique d'apprentissage est le résultat de l'occidentalisation. La femme en question réunira ensuite toutes les autres femmes qui veulent participer à la danse, et la leur enseignera lors de quelques répétitions. La répétition se déroule en habits de tous les jours sans les bambous pilonnants ni les grelots. Les seuls instruments présents lors de la répétition étant deux petits tambours à fente, en bambous, frappés par deux femmes qui mènent la danse. Aujourd'hui les danses *sowahavin* interprétées lors des cérémonies sont souvent composées par des compositeurs encore vivants ; cependant, parfois, une danse ancienne peut aussi être réalisée. Le *Sowahavin* est en général mené par deux femmes dont l'une tient un rôle prépondérant. Elle interprète les solos, donne le tempo par les battements sur un petit bambou et dirige les pas de la danse. Parfois, il peut arriver que - même s'il s'agit d'une danse de femmes -, le « compositeur » lui-même mène la danse, en chantant les solos et en dirigeant les pas de la danse. Les instruments qui accompagnent sont deux petits tambours en bambous et des grelots de pieds en coquilles de fruits secs. Parfois les femmes utilisent aussi de grands bambous pilonnants. Cependant, dans les danses anciennes *sowahavin*, les grelots et les bambous pilonnants n'existaient pas, ces instruments étaient jadis réservés aux seuls hommes.¹⁶⁴

Les textes du *sowahavin* semblent à première vue assez simples, parlant essentiellement de la nature (les poissons, les papillons, les feuilles de rameau) ou de la vie (le voyage, la danse, etc.) ou de la coutume. Derrière ces textes simples mais souvent symboliques, il existe d'après les informateurs une signification au second degré, connue

¹⁶⁴ Encore aujourd'hui, si un groupe de femmes interprétant les danses anciennes a le souci de l'authenticité, il n'utilise comme instruments que deux bambous frappés par les meneuses de la danse.

seulement de quelques personnes et difficile à décrypter pour un étranger. Dans une même danse *sowahavin*, il peut y avoir des chants de langues différentes de par les échanges entre les régions. En dehors de ces influences locales, il est possible de déceler au niveau musical des influences occidentales¹⁶⁵.

A la fin du premier chant, la danse s'arrête, et les organisateurs de la fête paient les danseuses sous forme d'une grande natte rouge. Parfois il s'agit du remerciement pour la danse, parfois c'est le véritable achat de la danse à son propriétaire.¹⁶⁶

A première vue et pour la plupart des participants, cette danse a un but de divertissement et de spectacle, ce qui lui donne une certaine fonction artistique. La chorégraphie très travaillée mérite une attention particulière.

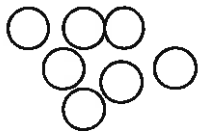
La danse *sowahavin* est toujours menée par les deux femmes-leaders. La chorégraphie de cette danse peut varier d'une représentation à l'autre, et donne libre cours à l'imagination de l'inventeur. Les deux femmes qui dirigent la danse se trouvent en général à la tête du groupe des danseuses. Le *sowahavin* se danse dans une posture légèrement courbée, les participants tenant de leurs mains les bambous pilonnants et les bâtons soutenant les décorations, et n'ayant pas d'autre geste des mains que celui de frapper le sol avec ces bambous. Les pas sont très simples : quand la danse se déroule sur place, on fait des pas de côté, une fois à droite, l'autre fois à gauche. Dans une autre configuration, les pas sont alternés de gauche à droite et d'avant en arrière - le tout dépendant de la chorégraphie inventée à cette occasion. Dans le mouvement en avant de la danse, deux options sont possibles : on peut soit avancer un pied en rapprochant l'autre, soit effectuer de légers sauts d'un pied à l'autre. Tous ces pas font remuer les grelots des chevilles, ce qui fait marquer la pulsation au tempo de la danse.

Pour donner un exemple, on peut alors décrire les points chorégraphiques - clés d'un chant de la deuxième danse *sowahavin*, qui s'est déroulée le 24 juin 1998 au village Lewalwalekaro.

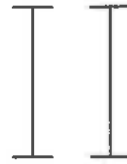
¹⁶⁵ Par exemple les essais de rajout des voix. Une analyse musicale complète des danses *sowahavin* sera donnée dans la deuxième partie de ce travail.

¹⁶⁶ C'est-à-dire le compositeur ou celui qui l'a achetée à ce dernier.

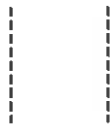
Voici la légende pour les schémas suivants :



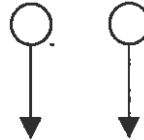
Les femmes en groupe



Les femmes qui restent en place



Le groupe mobile



Les deux femmes qui mènent la danse

Le départ est donné par les battements des petits tambours en bois joués par les femmes qui mènent la danse. Tout d'abord, les danseuses sont en groupe et dansent sur place, au signe de celle qui dirige ; elles commencent à avancer deux par deux jusqu'à former deux lignes avec à leur tête les deux femmes qui conduisent la danse :

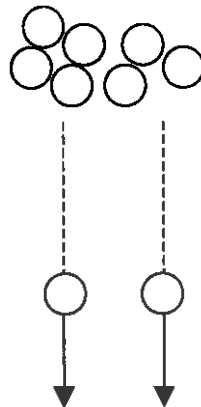


Schéma 9

Ensuite, ces deux premières femmes vont faire demi-tour et rentrer dans le « couloir » formé par les deux rangs des autres danseuses. Pendant ce temps, la deuxième moitié de la ligne s'éloigne des autres femmes qui restent sur place tout en dansant, pour former un cercle mobile tourné vers l'intérieur et placé au bout de la rangée formée par les autres femmes :

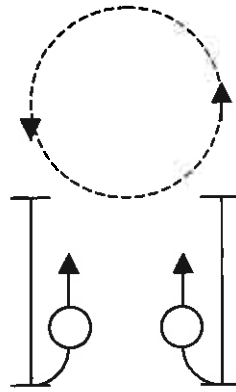


Schéma 10

Ensuite, les deux femmes qui mènent la danse, ayant rejoint le groupe formant le cercle, vont le séparer et faire avancer les femmes en deux rangées à l'extérieur de deux rangées formées par les autres, en composant de cette manière quatre rangées parallèles :

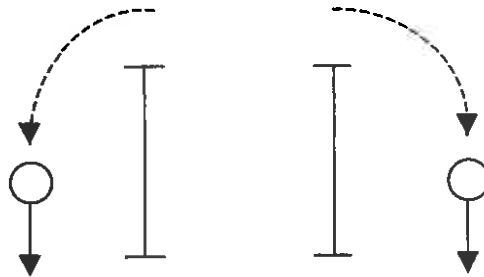


Schéma 11

Puis ces deux rangées continuent à avancer et en arrivant au niveau des premières femmes, elles rentrent à nouveau dans le « couloir » formé par les deux rangées de femmes :

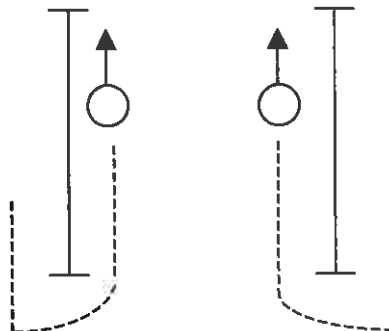


Schéma 12

A la fin de cette figure, on atteint donc les deux rangées de départ, sauf que les deux femmes qui mènent la danse se retrouvent à la fin de ces rangées. Elles avancent donc jusqu'à la tête de cette ligne, suivies toujours de la même moitié des femmes pour former quatre rangées :

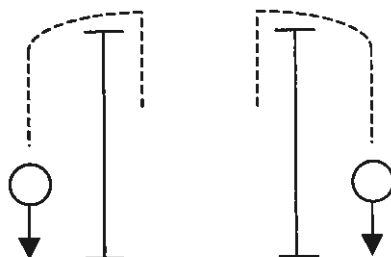


Schéma 13

Cet exemple a été évoqué pour donner une idée du déroulement esthétique d'un *Sowahavin*. Rappelons cependant que cette description est sommaire, et ne concerne qu'un fragment d'une danse donnée.

Cette danse est donc préparée à l'avance par les participants mais, lors de sa représentation, tout le monde peut participer - hommes et femmes -, en habits de tous les jours (mais éventuellement avec des signes de leur grades) en tournant autour des danseuses dans le sens contraire des aiguilles d'une montre, en levant un bras puis en émettant des cris d'encouragement et de remerciement. Le public plus « passif » observe en parlant et en riant.

Les danses *sowahavin* sont composées de six à neuf chants de forme responsoriale. Une danse dure environ entre quarante cinq minutes et une heure.

Ainsi, les danses communautaires du centre sont classées en danses des hommes et danses des femmes. Cependant, aujourd'hui il est possible d'entendre des chants de la danse *sowahavin* lors d'une interprétation de la danse *ka* ou même *sawako* et vice versa. En effet, les chants de ces trois genres peuvent circuler de l'un à l'autre.

2. Les danses dans le Nord

Les cérémonies communautaires, aujourd'hui religieuses, ont le même principe au Nord qu'au Centre de l'île. Après la cérémonie religieuse, les danses traditionnelles durent jusque tard dans la nuit, et parfois, si la danse *sawagoro* suit, elles se terminent seulement à

l'aube. Cependant au pays Raga les danses des femmes, lors de ces festivités de société, n'existent pas. C'est pourquoi elles participent activement à certaines danses des hommes.

Lors de ces fêtes d'inaugurations, il existe deux danses des hommes. Tout d'abord la danse *leñga*, devenue aujourd'hui une danse mixte. Puis la danse exclusivement masculine : *sari bua*. La danse *leñga* peut être considérée comme équivalente au *ka* du Centre de l'île. En effet, elle est entrecoupée par des représentations comiques faites par les acteurs déguisés. Les chants sont aussi de forme responsoriale. L'accompagnement instrumental est formé d'un grand tambour en bambou et des grelots de pieds. Aujourd'hui les tenues sont assez négligées, les danseurs (et danseuses) portent des habits de tous les jours, certains revêtent juste une natte rouge par-dessus. Les mouvements circulaires dominent la chorégraphie.

Les danses *sari bua* en revanche, sont très travaillées sur le point musical, chorégraphique et esthétique (voir photo 14). Les tenues des hommes sont traditionnelles, sous forme de nattes rouges, chacun portant derrière la ceinture la feuille correspondante à son grade. Aux pieds ils portent les grelots. Ils entrechoquent deux à deux des bambous qu'ils tiennent à la main. L'accompagnement instrumental est donc sous forme de grelots et de bambous.

La fonction première de ces danses représentées lors des solennités concernant toute une communauté semble être celle de divertissement. En effet, en dehors des danseurs, toute personne le désirant peut y participer en tournant autour des danseurs, en étalant un ou deux bras vers eux et en poussant les cris de joie toujours en voix très aiguë (pour les hommes voix de fausset). Ces cris sont devenus aujourd'hui caractéristiques des gens de Pentecôte. C'est un moyen d'exprimer son contentement et en même temps d'encourager les danseurs.

Il est possible aussi qu'à l'origine ces danses pour les inaugurations, apportées aux hommes par les esprits, avaient une fonction de consécration de nouveaux bâtiments.

CONCLUSION A LA PREMIERE PARTIE

Cette première partie avait pour but de donner à travers la description des deux sociétés étudiées un tableau imagé du contexte musical. Même si notre description semble parfois s'égarer dans des domaines sociaux plus larges, c'est pour apporter les moyens de compréhension de cette musique qui appartient à une culture si éloignée - aussi bien géographiquement que culturellement - de la nôtre. Nous avons voulu en quelque sorte faire voyager le lecteur avant de lui soumettre un travail plus technique dans les parties suivantes.

Cette première partie donne une image globale de la musique des habitants de l'île, en mettant déjà un léger accent sur le rôle « musical » des femmes. A travers le répertoire des enfants, ce sont les femmes qui introduisent la musique dans la vie des filles et des garçons. Elles chantent encore lors des passages de grades, et si elles ne le font pas dans leurs propres cérémonies (comme c'est le cas dans le Nord), elles le font pour les grades masculins. Lors du mariage, le répertoire des femmes est essentiel dans les deux régions, et les chants mortuaires du pays Raga sont souvent interprétés par elles. Les femmes Apma excellent dans l'art des danses en groupe : *sowahavin*. La suite de ce travail sera consacré plus en détail à ces musiques des femmes.

Le pays Raga dans le Nord et le pays Apma dans le Centre de l'île de Pentecôte sont deux sociétés qui se ressemblent et qui divergent à la fois. Ceci se retrouve aussi au niveau purement musical. Nous avons pu voir plusieurs fois que là où un répertoire est très riche dans l'une de ces deux régions, il peut être totalement absent dans l'autre. En revanche, d'autres genres musicaux s'y retrouvent presque sous la même forme. Ceci est certes une ambiguïté. Les questions qui sont liées à la musique sont nombreuses.

C'est seulement en insérant la musique dans l'ensemble d'une société que certaines hypothèses peuvent être formulées en réponse à des questions musicologiques. « La musique dans le cycle de la vie », il me semble que c'est une étape inévitable pour une étude ethnomusicologique. Il a été dit et redit que la musique est toujours liée à la société et à la culture, cependant elle forme aussi un système autonome nécessaire à étudier comme tel. Le bilan de cette première partie sera réalisé sous la forme d'un tableau du

patrimoine musical tel qu'il existe aujourd'hui dans les deux régions étudiées. Ce répertoire est tel que je l'ai rencontré à travers mes expériences et selon les informations que j'ai pu recueillir auprès des habitants. Il était peut être différent il y a cinq ans et le sera peut-être dans cinq ans, différent si un autre chercheur le faisait ou encore si j'avais travaillé avec d'autres informateurs et en rencontrant d'autres circonstances. Il me semble cependant que j'ai pris le maximum de précautions et fait les démarches nécessaires pour avoir les informations les plus exactes et les plus complètes possible. Ce tableau recense les musiques en rapport avec leurs cérémonies, les instruments utilisés, le sexe des interprètes, la forme des chants et enfin ceux qui chantent (si ce sont des personnes précises). Nous ne sommes pas entrées dans les détails des danses des grades masculins afin de savoir pour quel grade précis quelle danse équivalente est interprétée, car les ambiguïtés liées à ces questions pourraient entraîner un nombre considérable d'erreurs. Le tableau en question fournira de la matière essentielle à la partie suivante de notre travail.

Occasion	Danse/ Chant	Instruments	Sexe des interprètes	Forme	Statut de l'interprète
Naissance	<i>tarahaiana</i>	-	F	solo	<i>mua/fafa</i>
Système des grades masculins <i>bolololi</i>	<i>tiho</i>	tambours	M	responsoriale	-
	<i>volapa</i>	tambours	M	responsoriale	-
	<i>havwana</i>	tambours	M	responsoriale	-
	<i>hori</i>	tambours	M	responsoriale	-
	<i>havan lavo</i>	tambours	M	responsoriale	-
	<i>hai</i>	bambous fendus	M	responsoriale	-
	<i>mantani</i>	bambous sur un support frappés avec des bâtons	M	responsoriale	-
	<i>havwa</i>	deux petits tambours en bambous	F	responsoriale	-
Mariage	<i>sawagoro teltele</i>	pieds&mains	F	responsoriale	plusieurs <i>fafa</i> de la fille et du garçon
	<i>sawagoro</i>	pieds&mains	M&F F	responsoriale	solos : <i>fafa</i> et <i>tata</i> de la fille
Funérailles	<i>mango sue</i>	-	M&F	solo ou homophonie	-
	<i>talangalanga</i>	-	M&F	solo	-
Fêtes diverses et inaugurations	<i>leña</i>	tambour en bambous et grelots	M&F	responsoriale	-
	<i>sari bua</i>	bambous pilonnants et grelots	M	responsoriale	-
	<i>sawagoro</i>	pieds&mains	M&F	responsoriale	-

Tableau 1 : Patrimoine musical dans le Nord de l'île

Légende :

M=masculin, F=féminin, M&F=répertoire interprété par les hommes et par les femmes

Occasion		Danse/ Chant	Instruments	Sexe des interprètes	Forme	Statut de l'interprète
Système des grades féminins	<i>ban kamel</i>	<i>tik</i>	tambours	F	responsoriale	<i>wawa&kisak</i>
		<i>sawako</i>	pieds&mains	M&F	responsoriale	-
	<i>raka</i>	<i>sawan</i>	pieds	F	responsoriale	femmes <i>raka</i>
<i>kau</i>	<i>kau</i>	tambours	F	responsoriale	femmes <i>kau</i>	
Système des grades masculins <i>leleutan</i>	<i>boilaba</i>	tambours	F	responsoriale	-	
	<i>ngiri lalak</i>	tambours	M	rythme	-	
	<i>kaen molan</i>	tambours	M	rythme	-	
	<i>kaen go:ri</i>	tambours	M	rythme	-	
	<i>kaen bomangmang</i>	tambours	M	rythme	-	
	<i>sawako</i>	pieds&mains	M&F	responsoriale	-	
Mariage	<i>tarimerarab</i>	pieds&mains	F	responsoriale	plusieurs <i>wawa</i> de la fille et du garçon	
	<i>barate</i>	pieds&mains	F	responsoriale	les <i>wawa</i> de la fille	
	<i>sawako</i>	pieds/mains	M&F	responsoriale	-	
	<i>bwata</i>	pieds	M&F	responsoriale	-	
Fêtes diverses et inaugurations	<i>sawahavin</i>	deux petits tambours en bambous, grelots, bambous pilonnants	F	responsoriale	-	
	<i>ka</i>	tambour en bambous, grelots	M	responsoriale	-	
	<i>ramahi bu</i>	bambous	M	responsoriale	-	
	<i>ramsari bu</i>	bambous	M	responsoriale	-	

Tableau 2 : Patrimoine musical dans le Centre de l'île

DEUXIEME PARTIE

ANALYSES MUSICALES

Comment un auditeur peut - il comprendre la musique d'une société qui lui est étrangère ? La question se complique encore plus dans les sociétés comme celle du Vanuatu où la transmission est de tradition orale. En outre, aucune théorie explicite ne semble exister sur l'île de Pentecôte. Ses habitants sont musiciens mais pas musicologues. Dans ces conditions, quelles sont les moyens pour comprendre l'organisation de la musique en question ? Dans cette deuxième partie intitulée « Analyses musicales » il faut avant tout donner quelques explications sur les méthodes d'analyses appliquées ici. Une étude ethnomusicologique doit à la fois rendre compte de la musique dans l'ensemble de son contexte et consacrer une partie à l'étude du fait musical en tant qu'élément autonome. Même si ce dernier n'existe nul part au monde, cette phase de travail est nécessaire pour une meilleure compréhension de la musique. Nous partirons donc ici du point de vue le plus neutre possible où toute idée reçue est remise en question afin de rechercher les critères propres à la musique analysée. Néanmoins, une fois l'analyse de la matière sonore pure faite, il est nécessaire de la remettre à nouveau dans son contexte socioculturel. Ce qui est intéressant dans notre discipline, c'est justement la mise en parallèle de ces deux aspects : l'un explique l'autre et vice versa. Jean Molino remarque par ailleurs, que le « niveau neutre »¹⁶⁷ ou matériel n'est qu'une abstraction méthodologique. Ce passage par l'analyse de la musique comme fait autonome est fondamental mais non contradictoire avec la reconstitution du « fait social total ».¹⁶⁸ Les critiques du « niveau neutre » mettent en cause l'absence de ce qu'on appelle le phénomène « émique »¹⁶⁹ qui semble pour certains le seul critère de recherches

¹⁶⁷ Le « niveau neutre » des sémiologues est assez proche en principe de ce que nous appelons ici l'analyse de la matière sonore brute.

¹⁶⁸ Jean MOLINO, intervention aux Journées d'Etude de la Société Française d'Ethnomusicologie sous le thème « Analyse musicale », 18 - 20 mai 2001, Les Tourelles, Normandie.

¹⁶⁹ La définition de Etique/Emique par PIKE cité dans Jean-Jacques NATTIEZ, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, 10/18, 1975, p. 423 : « Les phénomènes étiques (cf. l'anglais « phonetics ») sont ceux analysés d'un point de vue physique et externe ; l'approche émique (cf. l'anglais « phonemics » = phonologie) se situe de l'intérieur et tente

musicales valable. Personne ne détient de vérité absolue sur sa propre culture. Dans la culture occidentale par exemple il existait et il existe toujours maintes les théories tenues pour vraies se sont révélées fausses par la suite. vent aussi se tromper sur ce qui les concerne. De plus, il existe des faits secrets accessibles aux seuls initiés et aussi des phénomènes explicites et implicites. Par ces spéculations, nous rejoignons l'idéologie exposée par Godelier qui distingue des « règles » et des « lois » :

« Par "règles", nous désignons les principes *explicites* de combinaison, de mise en relation des éléments d'un système, les normes *intentionnellement* créées et appliquées pour "organiser" la vie sociale : règle de la parenté, règles techniques de la production industrielle, règles juridiques de la tenure foncière, règles de la vie monacale, etc. (...) La tâche des sciences sociales est de confronter ces règles aux faits pour faire apparaître des "lois". (...) Passer de la description des règles à l'établissement des lois à travers la connaissance des faits, c'est passer de l'intentionnel à l'inintentionnel et analyser leur rapport, [...] »¹⁷⁰

Le rôle des sciences est donc de théoriser et de rendre explicite ce qui ne l'est pas. Essayer de respecter le plus possible ce qui est « émique » dans une culture, retranscrire les informations directes recueillies auprès des habitants et ne fournir aucune analyse personnelle risque d'enlever à un travail de recherche en ethnomusicologie son aspect scientifique. Il est important de ne pas oublier qu'un travail de ce genre ne s'adresse pas a priori aux habitants de la culture étudiée, mais à un certain nombre de personnes extérieures à cette culture. C'est pourquoi il est obligatoire de « traduire » les observations dans un langage scientifique qui n'est pas toujours exactement compatible avec des théories locales.¹⁷¹ Analyser ne veut pas dire faire abstraction de ce qui est « émique ». Au contraire, il faut partir des théories locales afin de savoir ce qui est pertinent et par rapport à cela, adapter la méthode d'analyse la plus appropriée. Après l'analyse, il est utile de revenir au niveau émique afin de vérifier les résultats. Par ailleurs, l'analyse dépend toujours de la situation épistémologique du chercheur. C'est une analyse personnelle propre à un moment donné de la recherche sur place, de l'histoire des méthodologies analytiques disponibles et dans l'évolution personnelle de l'analyste. Ce qui est nécessaire, c'est un ajustement des méthodes analytiques et des informations de terrain.

de reconstituer un système abstrait, structural chez Pike, où ne sont retenus que les traits pertinents par rapport à une culture donnée. »

¹⁷⁰ Maurice GODELIER, « Rationalité des systèmes économiques : objet et méthode de l'Anthropologie économique » (écrite en 1964 et publiée en 1965), *Rationalité & irrationalité en économie - II*, chapitre III, Paris, Maspero, FM/petite collection maspero, n°82, 1969, pp. 141, 144.

¹⁷¹ Il est possible par ailleurs de faire une autre étude s'adressant aux sociétés étudiées mais dans ce cas cette recherche sera d'une nature différente et aura un but différent.

Comme dans les analyses des mythes,¹⁷² pour la musique, ce qui est important, c'est d'isoler des éléments minimaux puis d'analyser un ensemble d'exemples, leurs ressemblances et leurs divergences, ainsi que leurs rapports entre eux, et leurs transformations. Les analyses qui suivront seront donc fondées sur quarante-trois exemples sélectionnés dans un ensemble de musiques enregistrées sur le terrain et transcrites. Ce corpus devra nous permettre d'établir, d'un point de vue musicologique, des théories musicales explicites mais aussi implicites.

Le premier problème qui se pose dans une analyse, c'est la transcription. Que doit transcrire l'ethnomusicologue, qu'est-ce qui est pertinent ? La transcription, étape souvent nécessaire pour aborder une analyse en ethnomusicologie pose de nombreux problèmes. Comparée à l'usage de l'écriture dans la musique savante occidentale, la transcription pour les musiques de tradition orale est d'un genre différent. Il s'agit ici d'une transcription descriptive, c'est-à-dire qu'elle nous indique la musique telle qu'elle a été interprétée lors d'une exécution précise. Mais une telle transcription n'est jamais complètement objective, on dit souvent que la transcription est déjà une analyse, une interprétation. En effet, tous les systèmes de notation de la musique que nous connaissons jusqu'à aujourd'hui ne sont pas adaptés à tous les systèmes musicaux, certains éléments musicaux sont impossibles à transcrire graphiquement. Par ailleurs, le transcripteur est conditionné par sa propre culture et par son éducation. De ce fait, une oreille est sélective, par exemple un transcripteur occidental aura tendance à entendre les hauteurs de notes en les ramenant au système tempéré égal, à enfermer la rythmique dans un cadre strict, etc. Les nouvelles technologies peuvent aider la transcription, cependant, programmées par avance, elles non plus ne sont pas totalement objectives. Pour toutes ces raisons, il ne faut jamais perdre de vue que les transcriptions telles que nous les présentons ici n'ont qu'un but de support et toutes les analyses doivent être fondées avant tout sur la matière sonore. La transcription, ce n'est donc qu'un « aide mémoire » pour le chercheur car il existe, inévitablement, toujours un écart entre la transcription et l'objet sonore que celle-ci représente. Les transcriptions de ce travail seront adaptées à la structure de chaque chant. Dans les cas où cela sera possible et pertinent, elles auront une forme paradigmatique ; dans le cas contraire, elles seront présentées simplement par phrase mélodique. En outre, les habitants du Vanuatu n'ont pas la notion de hauteur absolue. Afin de faciliter les analyses comparatives, nous présenterons toutes nos transcriptions transposées à la même hauteur. Une autre problématique qui se

¹⁷² Claude LEVI-STRAUSS, « La Structure des mythes », *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, Ch. XI, pp. 235 - 265.

pose ici est de savoir différencier les erreurs et les fluctuations de hauteur d'un véritable changement de tempérament.

Plusieurs méthodes d'analyse musicale seront appliquées ici en les adaptant à la musique en question. Ces méthodes ont été choisies par rapport aux traits qui nous semblaient pertinents pour le style musical analysé afin qu'elles nous aident par la suite à confirmer ou réfuter nos premières hypothèses. Ces méthodes sont empruntées aux divers travaux des ethnomusicologues. C'est seulement après les analyses que ces méthodes pourront être véritablement jugées comme efficaces ou pas pour cette musique. Ainsi pour l'étude des échelles, nous nous référerons essentiellement aux articles de Brăiloiu « Sur une mélodie russe » et « Un problème de tonalité (la métabole pentatonique) ».¹⁷³ Ses écrits nous aideront à déterminer les échelles utilisées dans les musiques analysées, mais aussi le comportement des degrés à l'intérieur de ces échelles, les éventuelles « modulations » ou d'autres éléments problématiques liés au système utilisé.

Pour les analyses des intervalles, ce sont les travaux de Chenoweth¹⁷⁴ qui nous serviront comme modèle d'analyse. Nous pourrons, notamment pour chaque exemple musical, dresser des tableaux des intervalles que l'auteur propose. Ces tableaux présentent la distribution des intervalles et forment un outil pratique pour l'étude des intervalles fondée essentiellement sur les statistiques. En dehors des conclusions intéressantes qu'on pourrait tirer à propos de la structure intervallique d'une mélodie, cette analyse prétend aussi déterminer la fonction de chaque intervalle du point de vue émique.

« La fréquence et la polyvalence de l'occurrence formaient des facteurs pour déterminer le statut émique de chaque intervalle. Le tableau de la distribution des séquences intervalliques était très précieux pour les analyses émiques. »¹⁷⁵

A ces tableaux proposés par Chenoweth, nous pouvons ajouter nos propres propositions de lecture. Ainsi il est possible de diviser les tableaux d'intervalles en différents fragments géométriques qui nous permettront d'avoir plusieurs niveaux de lecture intéressants. Afin que nos analyses soient compréhensibles, il s'impose d'exposer dès maintenant nos

¹⁷³ Constantin BRAILOIU, « Sur une mélodie russe » et « Un problème de tonalité (la métabole pentatonique) », *Problèmes d'ethnomusicologie*, Genève, Minkoff Reprint, 1973, pp. 343 - 405 et pp. 409 - 421.

¹⁷⁴ Voir bibliographie.

¹⁷⁵ Vida CHENOWETH et Darlene BEE, « Comparative-Generative Models of a New Guinea Melodic Structure », in *American Anthropologist*, LXXIII/3, 1971, p. 774 : « Frequency and versatility of occurrence were factors used to determine the emic status of each interval. A distribution chart of interval sequences was extremely valuable in the emic analysis. »

méthodes de lecture des tableaux intervalliques. Ainsi les exemples de tableaux standards et non remplis seront exposés maintenant afin de tracer nos divisions géométriques.

- Division en deux champs A et B

	U	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd	5ja
U										
2Ma										
2Md										
3ma										
3md										
3Ma										
3Md										
4ja										
4jd										
5ja										

Tableau 3

U=unisson, 2Ma=seconde majeure ascendante, 2Md seconde majeure descendante, 3ma=tierce mineure ascendante, 3md=tierce mineure descendante, 3Ma=tierce majeure ascendante, 3Md=tierce majeure descendante, 4ja=quarte juste ascendante, 4jd=quarte juste descendante, 5ja=quinte juste ascendante.

Les intervalles de la première colonne sont suivis par les intervalles des colonnes suivantes. Ainsi nous lirons horizontalement les intervalles qui précèdent et verticalement les intervalles qui suivent. Le nombre des occurrences d'un enchaînement précis sera inscrit dans la case correspondante.

La diagonale de notre tableau représente la succession de deux intervalles identiques, c'est-à-dire que toutes les cellules se trouvant sur notre diagonale représentent des enchaînements d'un même intervalle dans la même direction. Le champ « A » représenté par le triangle « A », délimite l'espace du tableau où les intervalles sont suivis uniquement par les mêmes intervalles ou les intervalles plus petits. Le champ « B », représenté par le triangle « B », délimite l'espace du tableau où les intervalles sont suivis uniquement par les mêmes intervalles ou par des intervalles plus grands.

- Division en quatre zones a, a', b, b'.

	U	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd	5ja
U										
2Ma										
2Md			a					b'		
3ma										
3md										
3Ma										
3Md										
4ja			b					a'		
4jd										
5ja										

Tableau 4

Nos quatre zones peuvent être rassemblées en deux. La zone « a » représente l'espace où sont marqués les enchaînements des petits intervalles par de petits intervalles. La zone « a' » marque l'espace des enchaînements des grands intervalles par de grands intervalles. Le « a » et le « a' » peuvent donc être rassemblés en une zone des enchaînements des intervalles similaires. La zone « b » correspond à l'espace où sont marqués les enchaînements des grands intervalles par les petits, la zone « b' » marquant les successions des intervalles petits par les grands. Les zones « b » et « b' » peuvent donc être qualifiées toutes les deux de zones mixtes.

- Division en diagonales

	U	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd	5ja
U										
2Ma										
2Md										
3ma										
3md										
3Ma										
3Md										
4ja										
4jd										
5ja										

Tabelau 5

Nous avons vu, dans notre première division, que la diagonale principale de notre tableau (ici les cellules tracées en rouge) traverse les cellules qui marquent les enchaînements des mêmes intervalles dans la même direction. Les cellules colorées en vert marquent les enchaînements des mêmes intervalles dans les directions opposées. Les cellules en jaune qui se trouvent au-dessus de la diagonale marquent les enchaînements d'un intervalle avec un autre immédiatement supérieur à lui-même, dans la même direction. Les cellules jaunes se trouvant au-dessous de la diagonale marquent les enchaînements d'un intervalle avec un autre immédiatement inférieur, dans la même direction. Il est possible aussi de remarquer que chaque cellule verte au-dessus de la diagonale comporte sa cellule symétrique au-dessous de la diagonale qui correspond aux mêmes intervalles dans les mêmes directions mais dans un enchaînement contraire. Il en est de même pour les cellules jaunes qui comportent aussi ces correspondances par paire. Les cellules en brun marquent les paires d'intervalles où au-dessus de la diagonale les intervalles sont suivis par un intervalle immédiatement plus grand dans la direction opposée, et au-dessous par un intervalle immédiatement plus petit dans la direction opposée.

Ces grilles de lecture des tableaux des intervalles devraient nous aider à les lire rapidement en dégagant tout de suite les caractéristiques particulières de chaque mélodie.

En ce qui concerne les analyses des structures mélodiques, nous nous référerons à la fois aux travaux de Nicolas Ruwet et de Simha Arom. Les analyses paradigmatiques en effet nous permettront d'établir les similitudes et les différences entre les unités mélodiques et ainsi d'en dégager la structure. Cette analyse de la structure pourra être élargie en dressant pour un certain nombre d'exemples musicaux¹⁷⁶ un graphique représentant la courbe mélodique. Ces graphiques serviront à visionner la mélodie et aideront à dégager ses caractéristiques.

Cette deuxième partie, consacrée aux analyses musicales, commencera par un chapitre consacré à des généralités sur la musique du Nord et du Centre de l'île de Pentecôte. Ensuite nous suivrons le même ordre que dans notre première partie, celui du cycle de la vie afin d'analyser chaque genre musical séparément. Le répertoire analysé ici se limitera bien sûr à celui des femmes. Les tableaux de répertoire de la fin de la partie précédente nous permettront de nous repérer.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Les exemples dont les structures seront les plus intéressantes à analyser par cette méthode de visualisation.

¹⁷⁷ Tableaux n° 1 et 2.

CHAPITRE I - GENERALITES SUR LA MUSIQUE

Avant d'aborder la véritable analyse musicale, il est possible d'évoquer déjà quelques remarques générales sur la musique du Vanuatu et particulièrement sur celle de l'île de Pentecôte.¹⁷⁸

Dans tout l'archipel du Vanuatu, la musique est de tradition orale, ce qui veut dire qu'elle se transmet de bouche à oreille, sans aucune écriture.

L'élément caractéristique pour toute cette région est la monodie. En effet, cette absence de polyphonie a toujours étonné les chercheurs¹⁷⁹ :

« [...] l'absence virtuelle de polyphonie d'un genre homogène, comparable à celles des groupes vocaux ou de flûtes de Pan des îles Salomon, l'archipel au nord (voir Zemp 1990¹⁸⁰) ou de ceux du sud, en Nouvelle Calédonie (Beudet 1990¹⁸¹) [constitue un mystère selon l'auteur]. Une telle répartition questionne les théories évolutionnistes sur la polyphonie (aussi mises en cause par la polyphonie plurivocale à Fidji ou en Polynésie). Il est probable que la musique de flûte de Pan en solo et un ensemble polyphonique a existé à Espiritu Santo et Malakula. [...] Malgré la perte des formes polyphoniques, [...] les *ni-Vanuatu* cultivent les conceptions élaborées de situations à plusieurs parties (ex. Les chants accompagnés de tambours à fente polyrythmiques [...]) »¹⁸²

Malgré l'absence de la véritable polyphonie mélodique sur l'île de Pentecôte, il existe dans la musique traditionnelle des polyrythmies très complexes. Par ailleurs, aujourd'hui, on peut observer quelquefois des tentatives polyphoniques lors des chants accompagnant certaines danses, mais cela est une influence évidente des chants à plusieurs voix apportés par des missionnaires.¹⁸³

¹⁷⁸ Quelques caractéristiques ont déjà été données dans notre introduction.

¹⁷⁹ Pourtant certains auteurs signalent aussi ce caractère monodique de la musique dans d'autres régions de l'Océanie : pour les Maoris de Nouvelle Zélande : Peter CROWE, « Polyphony in Vanuatu », *Ethnomusicology*, n°25 (3), 1981, p. 420. Pour la région des Highlands de la Nouvelle Guinée : Vida CHENOWETH, « Song structure of a New Guinea Highlands Tribe », *Ethnomusicology*, 10 (3), 1966, p. 285.

¹⁸⁰ L'auteur se réfère à Hugo ZEMP, *Polyphonies des îles Salomon (Guadalcanal et Savo)*, Coll. du CNRS et du Musée de l'homme, Le Chant du monde, LDX 274663, 1990.

¹⁸¹ On se réfère ici à Jean-Michel BEAUDET, *Chants kanaks : cérémonies et berceuses*, Coll. du CNRS et du Musée de l'homme, Le Chant du monde, LDX 274909, 1990.

¹⁸² Peter CROWE, Livret du disque, *Vanuatu : musiques coutumières*, Genève, AIMP&VDE - Gallo, CD-796, 1994, p. 4.

¹⁸³ En effet, nous avons pu observer un répertoire religieux très riche, où les habitants de l'île interprètent excellentement et spontanément les chants à plusieurs voix.

Dans les musiques métissées cependant (chants d'Eglise, *string bands*, etc.), la polyphonie ne pose pas de problèmes aux habitants. C'est comme les religions chrétiennes insérées aujourd'hui dans les sociétés traditionnelles et cohabitant harmonieusement avec les croyances anciennes.¹⁸⁴ La facilité avec laquelle la polyphonie est reproduite dans les musiques acculturées par les habitants est peut-être le signe de l'existence dans cette culture des principes polyphoniques sous d'autres formes. Les polyrythmies forment certainement l'une d'elles.

Les musiques existant sur l'île de Pentecôte sont assez diversifiées et particulières à chacune des deux régions étudiées. Ainsi les chants pour les enfants et les berceuses sont présents dans toute l'île. Les chants peuvent être en plusieurs langues, pas seulement des langues de la région, mais des langues empruntées aux autres îles (dans ce cas, il est possible que le chant en question ait été importé). Dans certains cas, les chants ne sont pas compris des interprètes eux-mêmes, ils l'expliquent par l'ancienneté de la langue du chant. Il est possible aussi que certains chants utilisaient jadis des langues réservées à la musique et n'étaient compris que par les seuls initiés.

Avant d'entrer dans les détails de chaque genre musical, faisons une récapitulation des genres musicaux selon la région. Les chants d'amour, les récits chantés ou encore les chants mortuaires sont caractéristiques de la région Nord. Les chants dansés pour les grades des femmes, ainsi que les danses féminines accompagnées par les femmes elles-mêmes sur l'ensemble des tambours (musiques *kau*) sont particulières pour le Centre de l'île.

- Les danses spectaculaires des hommes, pour les cérémonies de passage de grades masculins, accompagnées par les ensembles de tambours en bois, sont présentes dans toutes les régions de Pentecôte.

- Les danses que les femmes exécutent en groupe, à la chorégraphie travaillée (*hawva* et *sowahavin*), existent dans les deux régions, comme les danses du même type pour les hommes (*lenga*, *ka*).

- Les danses féminines du mariage existent au pays Raga (*sawagoro longo*) et Apma (*barate*).

- Et les danses de nuit des hommes (*sawagoro* ou *sawako*) existent dans ces deux régions.

¹⁸⁴ En Nouvelle Calédonie, Jean-Marie Tjibaou explique cette cohabitation religieuse par le fait que les principes des croyances traditionnelles se retrouvent dans les religions chrétiennes.

Les danses sont exécutées pour diverses occasions : mariages, montées en grade, cérémonies religieuses, inauguration d'un lieu, etc. Le répertoire est approprié à chaque type de cérémonie. Ainsi, dans certaines fêtes, ce sont les anciennes danses qui sont interprétées ; dans d'autres, on « compose » une danse spécialement pour l'occasion. De même, selon les circonstances, les danses sont accompagnées par les instruments ou uniquement par les battements des mains et les frappements des pieds. Les chorégraphies varient aussi d'une danse à l'autre. Certaines danses s'effectuent en rond, d'autres en ligne ou encore en plusieurs groupes qui s'entrecroisent et forment des serpents. Néanmoins, avec l'échange des musiques entre les régions, avec les innovations et avec le temps, le rôle et la fonction d'une danse ou d'un chant peuvent changer.

Malgré les capacités de mémorisation excellentes des habitants de l'archipel, la musique traditionnelle est en constante évolution. En effet, toute la tradition du Vanuatu est sans cesse transformée. C'est le cas de toutes les traditions du monde, cependant certaines cultures semblent être en principe plus conservatrices que d'autres. Ce n'est pas le cas du Vanuatu, où les transformations sont une des caractéristiques de cette culture :

« La tradition orale au Vanuatu n'est pas conservatrice ou stable, elle est au contraire dynamique et s'adapte aux circonstances. [...] Ainsi les formes rituelles peuvent-elles, au cours du temps, subir un changement graduel mais visible. On conserve des chants déterminés avec les textes correspondants au sein du répertoire, mais leur usage, notamment rituel, peut évoluer. [...] La capacité potentielle à créer ou recréer des chants ou des danses a autant de valeur que la conservation stricte d'un inventaire de danses spécifiques (ou répertoire). »¹⁸⁵

Cette caractéristique n'est pas propre à la musique. La tradition des transformations s'applique pour l'ensemble culturel de l'archipel. C'est un trait qui doit être pris en compte pour toute étude ethnologique de la région :

« [...] "l'acculturation n'est pas un phénomène récent, mais une caractéristique permanente de toute société océanienne". Et cela est peut-être plus vrai encore aux Nouvelles-Hébrides qu'ailleurs. Rien ne peut s'expliquer objectivement si on n'admet pas l'existence en tous temps de possibilités permanentes de contacts, facteurs de changement à tous les niveaux de la structure sociale et à tous les horizons du Pacifique »¹⁸⁶

De nombreux changements dans les rituels et dans la musique ont été provoqués par des contacts et des échanges fréquents entre les régions et les îles. Ces échanges ont été

¹⁸⁵ Peter CROWE, « La Musique au Vanuatu », Catalogue *Vanuatu Océanie. Arts des îles de cendre et de corail*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1996, p. 147.

¹⁸⁶ Jean GULART, « Unité culturelle et variations locales dans le centre-nord des Nouvelles Hébrides », in *Journal de la société des Océanistes*, vol. 12, 1956, p. 225.

possibles à cause de la situation géographique très proche de certaines îles et aussi par les migrations des populations, possibles grâce aux techniques maritimes de la pirogue.

Il semble que dans le Nord de l'île, il n'y ait plus de nouvelles compositions musicales ni de ce fait, de compositeurs. « Composer » un chant veut dire pour les habitants de la région inventer des paroles sur une mélodie déjà existante. Au Centre cependant, il existe encore deux compositeurs pour les danses communautaires, pour les danses *sawako*. N'importe qui, ayant les capacités, peut composer un chant.

La musique purement instrumentale n'existe quasiment plus aujourd'hui sur l'île. Jadis, les différentes flûtes en bambous servaient à jouer des musiques intimes. Les informateurs invoquent encore la flûte droite à trois trous (bua *warua*) et la flûte de Pan (bua *bava*). Les instruments que l'on peut rencontrer encore à Pentecôte ont un rôle d'accompagnement ou d'information à distance (tambours en bois). Ils ne sont pas très nombreux. Les tambours à fente en bois sont de plusieurs tailles et, contrairement aux régions situées plus au sud de l'archipel, ils sont joués horizontalement et ne sont pas sculptés. Les idiophones en bambou sont assez fréquents : les petits tambours à fente portables ou les longs bambous frappés sur le sol (bambous pilonnants). Les grelots de chevilles fabriqués en coquilles de fruits sont aussi assez répandus dans certaines danses. Les conques marines sont utilisées pour annoncer les grands événements. Peter Crowe fait allusion à un autre instrument à vent, qui a probablement disparu aujourd'hui :¹⁸⁷

« A Pentecôte, les gens de langue apma enroulent des feuilles de cocotier pour façonner une sorte de "hautbois" qui imite les cris de la volaille. »¹⁸⁸

En dehors des instruments, dans beaucoup de répertoires, les habitants frappent des mains et des pieds pour accompagner leurs chants et leurs danses.

Les capacités d'un chanteur se mesurent d'après la beauté de sa voix. Selon les informateurs, la beauté de la voix se mesure d'après sa force (qui ne doit être ni agressive ni faible), et d'après la continuité des sons tenus. Mais un bon chanteur doit aussi suivre le langage du texte, respirer au bon moment, bien articuler et suivre le rythme de la danse. Pour les habitants de l'île, la musique est étroitement liée au langage. Ils ne conçoivent pas une mélodie pure, sans paroles. Ils expliquent que même une musique de flûte solo doit

¹⁸⁷ Lors de mon travail de terrain je n'ai pas rencontré cet instrument et n'en ai pas même entendu parler.

¹⁸⁸ Peter CROWE, « La Musique au Vanuatu », *op.cit.*, p. 156.

avoir une pensée exprimée par le musicien. Une musique doit toujours être porteuse d'un message, d'une idée.

Aujourd'hui, les formes empruntées à l'Occident sont très appréciées des jeunes. Ainsi par exemple le *string band* est présent dans un grand nombre de fêtes aux côtés de la musique coutumière. D'autre part, les chants chorals insérés par les missionnaires au XIXe siècle sont toujours interprétés avec grand plaisir lors des offices religieux par les habitants. Comme dans les autres domaines de la vie, l'occidentalisation est un phénomène de mode, et bien que les transformations (« bonnes et mauvaises ») se font pour le moment à un rythme assez lent, l'influence des sociétés industrielles risque de faire disparaître dans quelques dizaines d'années les musiques traditionnelles.¹⁸⁹

¹⁸⁹ Pour plus d'informations sur les métissages musicaux voir mon article dans *Cahiers de musiques traditionnelles*, « La Permanence de changement ou les métissages dans la musique du Vanuatu », N°13, 2000.

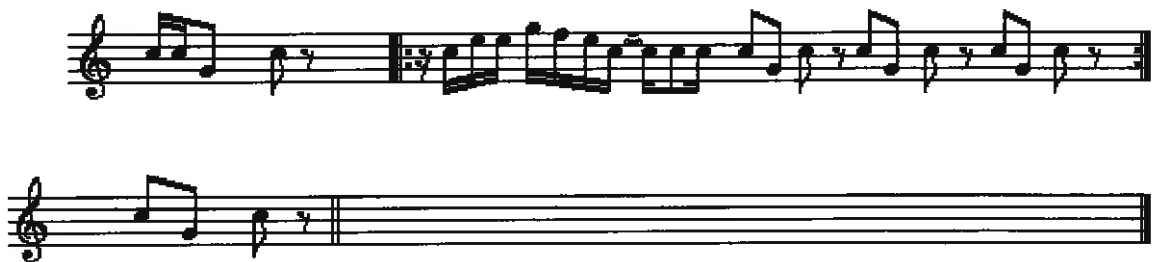
CHAPITRE II - LES MUSIQUES POUR ENFANTS

Puisque ce sont principalement les mères qui apprennent puis chantent les berceuses et enseignent les jeux chantés aux enfants, nous incluons ce répertoire aux musiques des femmes.

Les berceuses

Il semblerait qu'aussi bien dans le Centre que dans le Nord, les berceuses ne soient pas très nombreuses¹⁹⁰. Par ailleurs, celles du Nord sont souvent chantées au Centre et vice versa. Les caractéristiques musicales des berceuses des deux régions étant semblables et le nombre des exemples restreint, il est possible de confondre dans ce cas précis les répertoires des deux régions.

Commençons par analyser une berceuse qui a été interprétée au centre - est de l'île. Dans le chant, la mère prononce le prénom de son bébé (ici une petite fille du nom de *Sawan*). Les paroles font allusion à l'eau que la petite fille cherche afin de pouvoir se baigner avant d'aller dormir. Voici la transcription de ce chant :



Transcription 20¹⁹¹

¹⁹⁰ Quand je demandais aux informateurs de me chanter des berceuses, ceux-ci souvent chantaient des jeux pour enfants. Il ne semble pas cependant qu'ils confondent ces deux genres, mais les jeux chantés sont beaucoup plus nombreux.

¹⁹¹ Les numéros des transcriptions ne correspondent pas à une logique précise dans ce travail, car elles font partie d'un corpus plus large des transcriptions réalisées d'après les enregistrements de terrain.

Ce chant est fondé sur une échelle de quatre sons : *sol*, *do*, *mi*, *sol*, qui forment une chaîne de tierces avec un *fa* de passage. Le *sol* forme avec le *do* une quarte. Ce type d'échelle est souvent nommé en ethnomusicologie, échelle « en fanfare ». Savoir si cette suite de notes doit ici être considérée comme un système indépendant, ou comme un élément d'un autre système plus large,¹⁹² la réponse ne pourra être donnée qu'après l'analyse de plusieurs exemples musicaux de cette culture. Le *do* est la note prédominante en raison de sa fréquence d'apparition par rapport aux autres notes.¹⁹³ En outre, c'est aussi la note de départ et la note finale. Le *do* peut donc être considéré ici comme le centre tonal. Remarquons une note de passage, sous la très brève apparition du *fa*. Cette note de passage forme avec le *mi* le seul demi-ton et avec le *sol* le seul ton de la berceuse. De ce fait, ces deux intervalles peuvent aussi être considérés comme accidentels, des intervalles de passage. Les intervalles constitutifs de cette mélodie sont : unisson, tierce mineure ascendante (*mi* - *sol*), tierce majeure ascendante (*do* - *mi*), tierce majeure descendante (*mi* - *do*), quarte juste ascendante (*sol* - *do*) et descendante (*do* - *sol*). Analysons plus en détail la composition intervallique de notre berceuse. Le tableau suivant montrera l'enchaînement des intervalles constitutifs de ce chant.¹⁹⁴

¹⁹² Rappelons que Constantin BRAILOIU considère les échelles à trois formant ainsi selon lui des "pseudo-arpèges" comme échelles pentatoniques défectives. "Sur une mélodie russe" *Problèmes d'ethnomusicologie*, *op.cit.*, p. 376.

¹⁹³ Nous pouvons compter 15 apparitions de *do*, pendant que le *sol* grave apparaît cinq fois, le *mi* trois fois, comme le *fa*, le *sol* aigu n'apparaît qu'une fois. Si nous prenons en compte les valeurs de durée, les résultats des notes dominantes sont les mêmes.

¹⁹⁴ Ce genre de tableau a été présenté par Vida CHENOWETH dans sa méthode d'analyse musicale in *Melodic perception and analysis. A Manual on ethnic melody*, Ukarumpa (Papua New Guinea), Summer Institute of Linguistic, 1972 et dans « Comparative - generative Models of a New Guinea Melodic Structure », *American Anthropologist*, LXXIII/3, p.773-782.

	U	2ma	2md	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd
U	3					1		1			5
2ma											
2md									1		
2Ma											
2Md			1								
3ma					1						
3md											
3Ma	1										
3Md	1										
4ja	4										
4jd										5	

Tableau 6

U=unisson, 3ma=tierce mineure ascendante, 3md=tierce mineure descendante, 3Ma=tierce majeure ascendante, 3Md=tierce majeure descendante, 4ja=quarte juste ascendante, 4jd=quarte juste descendante.

Les intervalles de la première colonne sont suivis par les intervalles dont la colonne a été marquée par le chiffre qui indique le nombre de ces enchaînements.

Nous remarquons donc qu'en dehors de l'unisson et de la tierce mineure, chaque intervalle qui apparaît dans la mélodie est toujours suivi par un autre intervalle, toujours le même. Après la quarte juste ascendante apparaît toujours un unisson, alors qu'une quarte descendante est toujours suivie par une quarte ascendante, formant ainsi un « balancement » en quartes. A la lecture du premier niveau qui divise notre tableau en deux champs triangulaires « A » et « B » par la division du tableau en diagonale, nous lisons une absence des enchaînements d'un même intervalle sauf dans le cas de l'unisson. Le champ « A » est légèrement plus rempli que le « B » ce qui montre que la succession des intervalles par les intervalles plus petits est plus fréquente que par les intervalles plus grands. Au deuxième niveau de lecture, là où notre tableau est divisé en quatre zones, nous remarquons que la zone « a » comporte le plus de cellules marquées par les chiffres, ce qui montre que les enchaînements entre des petits intervalles sont les plus diversifiés. Pour la lecture en diagonale trois cellules seulement sont intéressantes, l'une en jaune, où la seconde majeure descendante est suivie par l'intervalle immédiatement plus petit dans la même direction, l'autre en vert où la quarte juste descendante est suivie par le même

intervalle mais dans la direction opposée, puis en brun où l'intervalle de tierce mineure ascendante est suivi par un intervalle immédiatement plus petit dans la direction opposée. La quarte étant l'intervalle le plus fréquent, elle semble former l'intervalle constitutif de cette mélodie. Tous les intervalles de la mélodie sont conjoint par rapport à l'échelle utilisée. Nous reviendrons sur ces remarques concernant les caractéristiques mélodiques en comparant ce morceau à d'autres berceuses.

En ce qui concerne le rythme, il est binaire, l'unité de référence est une noire, selon les mouvements de la chanteuse. Nous pouvons considérer ici les valeurs de croches comme des valeurs « longues » et les doubles-croches comme des valeurs « brèves ». Ainsi les cellules d'introduction et de conclusion, chacune de deux temps, sont composées de valeurs longues entrecoupées par des demi-soupirs. Le motif principal répété à plusieurs reprises comporte neuf temps et commence par un ensemble de doubles-croches suivi par un repos composé d'une figure syncopée que nous considérons comme une subdivision de la figure « longue ». Ce motif central de neuf temps se termine par la figure de trois croches - demi-soupir répétée à trois reprises. Tout le chant (sans reprises) s'organise sur treize temps. On peut déjà voir que la subdivision rythmique suit la rythmique des paroles.

La structure est strophique, des paroles variant légèrement d'une reprise à l'autre, la mélodie est toujours la même.

Ces remarques générales sur cette petite mélodie deviendront intéressantes en les comparant avec d'autres chants du même genre.

Analysons à présent une autre berceuse, chantée par la même femme, dans la même région. La langue utilisée est cependant celle du Nord de l'île.¹⁹⁵ Les paroles incluent encore le prénom de l'enfant (ici *Sawan*) : « Sawan va maintenant rester tranquille et s'endormir »



Transcription 50

¹⁹⁵ L'interprète de ces deux berceuses est originaire de la région de *Bwatnapne*, toujours dans le Centre, mais plus près de la région Nord, elle connaissait couramment la langue du Nord. Elle utilise le nom de sa fille - nom caractéristique du Centre, tout en chantant dans la langue du Nord. Comme nous l'avons remarqué, les emprunts de répertoire enfantin entre les deux régions sont très fréquents.

Les quatre notes constitutives de cette mélodie sont *sol*, *do*, *mi*, *sol*.¹⁹⁶ C'est toujours le *do* qui prédomine en nombre, le *mi* et le *sol* aigu apparaissent le même nombre de fois. Le *sol* grave surgit seulement à deux reprises dans le motif final.¹⁹⁷ Le *do* constitue aussi la note finale. La cadence finale est identique à notre premier exemple : *do - sol - do*. Les intervalles présents sont ceux qui constituent l'échelle, c'est-à-dire : unisson, tierce mineure ascendante (*mi - sol*), tierce mineure descendante (*sol - mi*), tierce majeure ascendante (*do - mi*) et descendante (*mi - do*) ainsi que quarts justes ascendantes (*sol - do*) et descendantes (*do - sol*). Dressons à présent un tableau des intervalles :

	U	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd
U	1		1	1			2
3ma	1		1				
3md		1			1		
3Ma		1					
3Md	2						
4ja	1						
4jd						2	

Tableau 7

A la lecture de ce tableau, on voit que l'unisson peut être suivi par plusieurs intervalles. En divisant le tableau en deux champs triangulaires, nous lisons encore l'absence de l'enchaînement d'un même intervalle sauf l'unisson, les champs « A » et « B » sont uniformément remplis, ce qui montre que les intervalles peuvent aussi bien être suivis par des intervalles plus grands et plus petits qu'eux mêmes. En ce qui concerne nos quatre zones de division, la zone « a » est la plus remplie, ce qui signale la fréquence des enchaînements entre les petits intervalles. Les zones « b » et « b' » sont équivalentes, ce qui indique les enchaînements réciproques entre les intervalles grands et petits. La zone « a' » est presque vide : peu de variété d'enchaînements entre les grands intervalles. Lors d'une lecture en diagonale, on peut voir que trois intervalles sur sept peuvent se suivre

¹⁹⁶ Dans la mesure où nous ne pouvons pas encore établir le ou les systèmes de la musique étudiée, nous ne voulons pas utiliser ici le terme d'échelle tritonique qui, pour la plupart des ethnomusicologues, est formée de trois sons non pas sur les degrés 1, 3, 5 mais 1, 2, 5 avec l'absence de la tierce mineure.

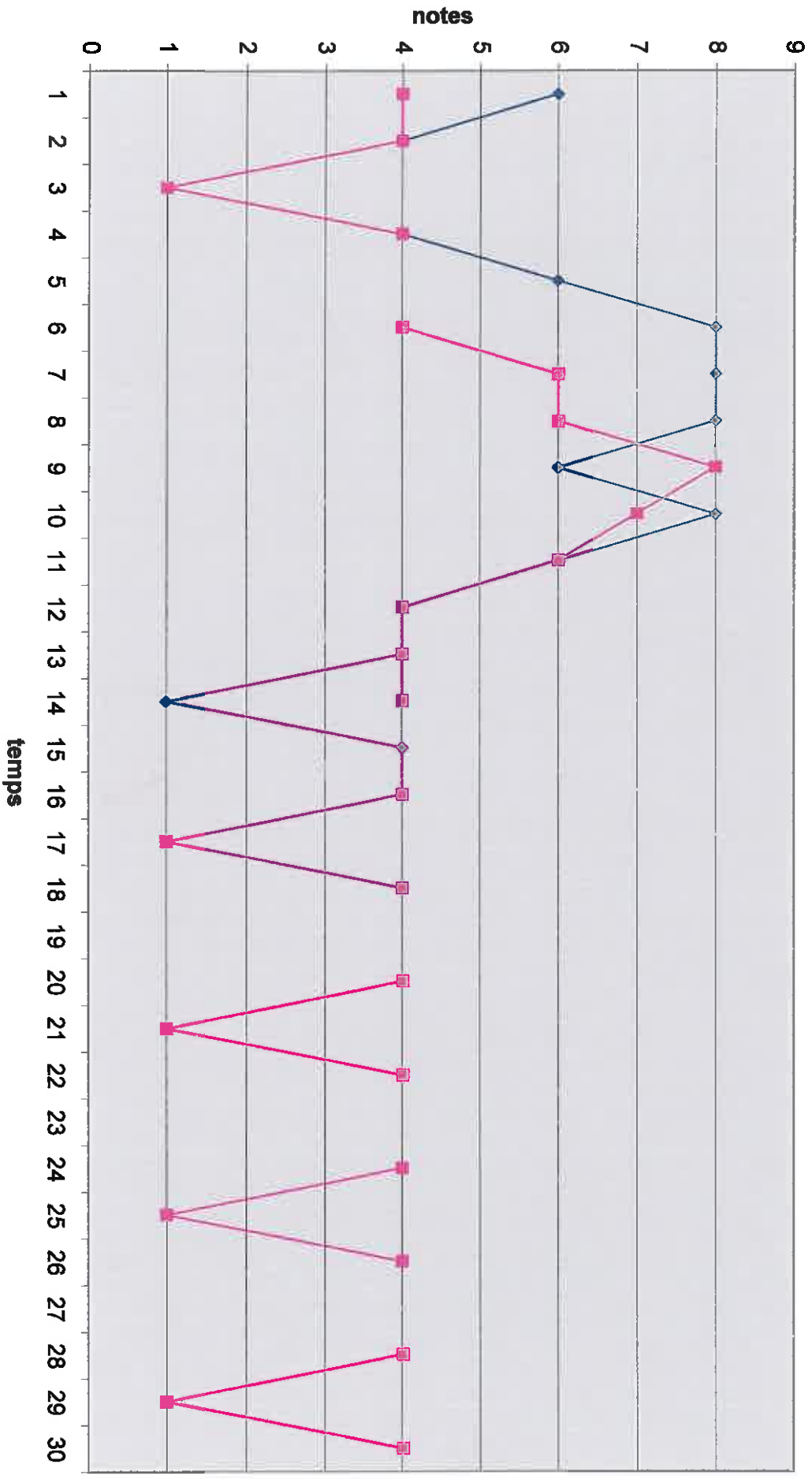
¹⁹⁷ En raison du manque d'informations à ce sujet, nous ne pouvons considérer deux notes à l'octave comme la même note. L'enquête de terrain révèle que ces deux hauteurs sont considérées dans la plupart des cas comme différentes, sauf chez les informateurs-musiciens, qui cependant possèdent quelques notions de musique occidentale. En raison de ce doute, nous traiterons les notes à l'octave comme hauteurs distinctes.

dans des directions opposées (cellules vertes) et deux sont suivis par des intervalles immédiatement proches dans la même direction (cellules jaunes). L'unisson suit encore la quarte ascendante et celle-ci suit toujours une quarte descendante formant encore un « balancement ». La quarte semble encore très importante dans la mélodie. Les intervalles composant cette berceuse sont tous conjoints.

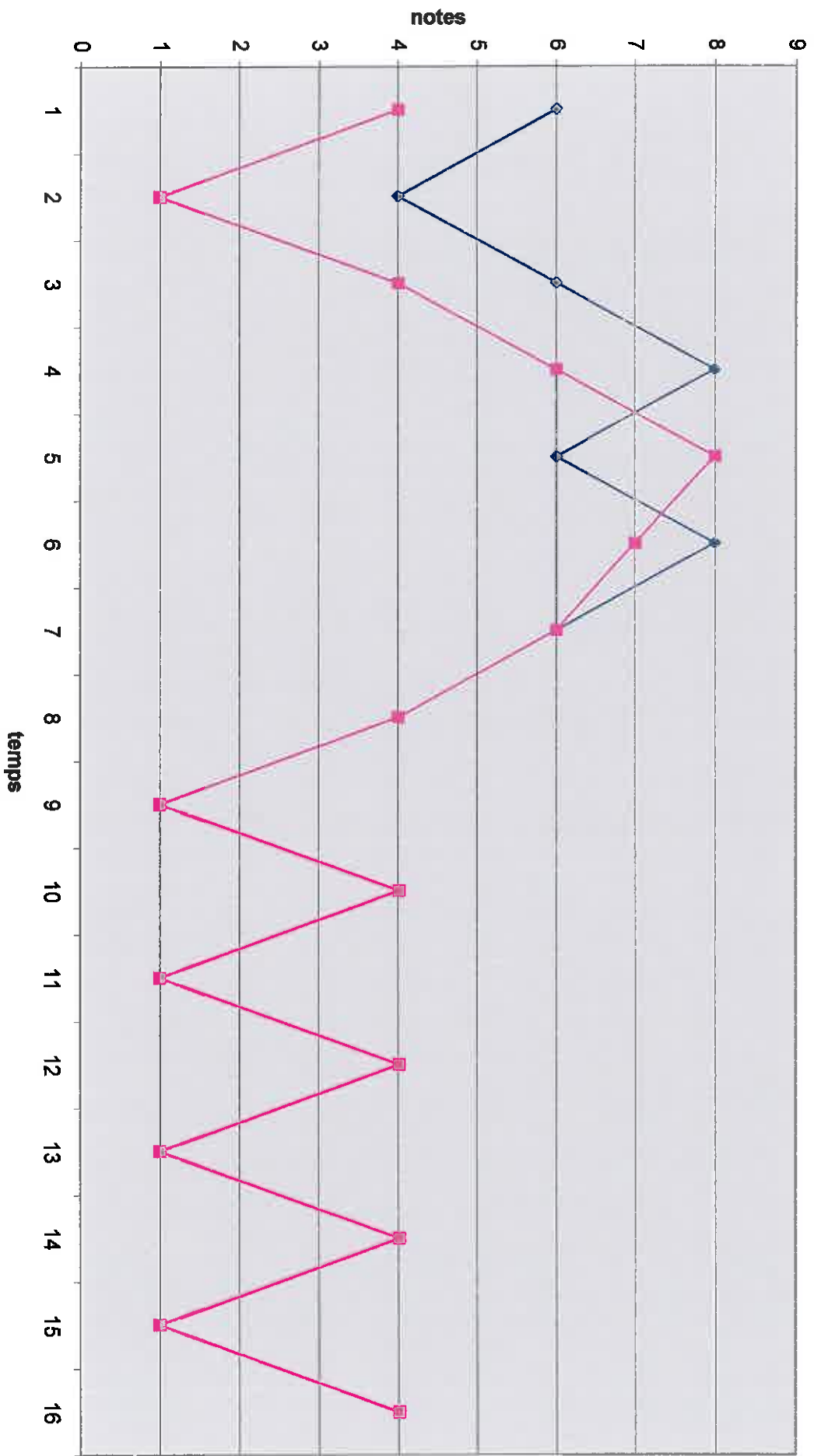
En ce qui concerne le rythme, son unité de valeur est encore la noire. En effet, la chanteuse bat légèrement une pulsation en noires. De rythme binaire, cette mélodie qui comporte en tout dix temps, se subdivise en deux motifs de six et de quatre temps. Dans le premier domine la subdivision ternaire en triolets suivant les paroles, dans le deuxième se suivent des noires et des croches en simple division binaire en murmurant les « mmm mmm ». Nous pouvons ainsi distinguer trois valeurs rythmiques : la plus longue est la noire ou la croche suivie par un demi-soupir - elle marque le repos. La deuxième valeur « moyenne », est la croche, puis la figure « brève » étant la croche plus courte, résultant d'une division ternaire (triolet de croches). Ainsi le chant commence par deux « moyennes » suivies d'une « longue », à quoi succède une série de 9 « brèves » regroupées par trois et s'arrêtant sur une « longue ». La conclusion est composée de deux figures : « moyenne - moyenne - longue ».

La structure de cette berceuse est strophique avec la mélodie et les paroles identiques d'une strophe à l'autre.

Graphique 1



Graphique 2



Après ces brèves descriptions de nos deux berceuses, nous pouvons maintenant procéder à une analyse comparative. Ce qui semble le plus pertinent, ce sont les caractéristiques des courbes mélodiques. Afin de mieux visualiser ces deux mélodies, nous proposons de remplacer l'écriture musicale par des graphiques qui permettront des comparaisons visuelles. Le graphique ci-dessus représente les courbes mélodiques de nos deux exemples. Les hauteurs de notes sont représentées en ordonnées, le temps (sans prendre en compte des valeurs rythmiques) en abscisse. La note la plus grave (ici le *sol*) est représentée par le chiffre « 1 », les autres notes, dans l'ordre, chacune par le chiffre suivant. La courbe rose représente notre première berceuse, la courbe bleue, la deuxième. Ce qu'on remarque au premier coup d'œil, c'est que le deuxième motif de nos deux chants est exactement le même. C'est une répétition de la cellule en quarts : *do - sol - do*. La première partie diffère d'un exemple à l'autre. Cependant, certains éléments communs apparaissent. Tous les deux commencent par une descente, suivie par un mouvement contraire (ascendant) de la même distance (quarte dans le premier, tierce majeure dans le deuxième chant). Puis, les mélodies continuent leur montée. Les deux berceuses atteignent ainsi le même point culminant le *sol*. Pendant que la courbe rose redescend tout de suite en utilisant une note de passage, pour arriver sur une tierce *mi - do*, la courbe bleue, s'attarde sur ce *sol*, en intercalant un *mi*, avant de redescendre, elle aussi sur la tierce *mi - do*. Le fait que ces deux berceuses soient très proches est donc évident. Afin de visualiser encore plus cette affinité, regardons le graphique suivant, qui représente nos deux berceuses ; on a enlevé toutes les répétitions de notes et les soupirs. Sur ce graphique, nos courbes se confondent encore plus. Les divergences du début peuvent être comparées encore plus aisément.

Analysons maintenant un troisième exemple de berceuse, cette fois enregistrée dans le Nord de l'île et interprétée par une autre femme. Les paroles de ce chant font allusion à un voyage à *Maewo*. Voici sa transcription :



Transcription 54

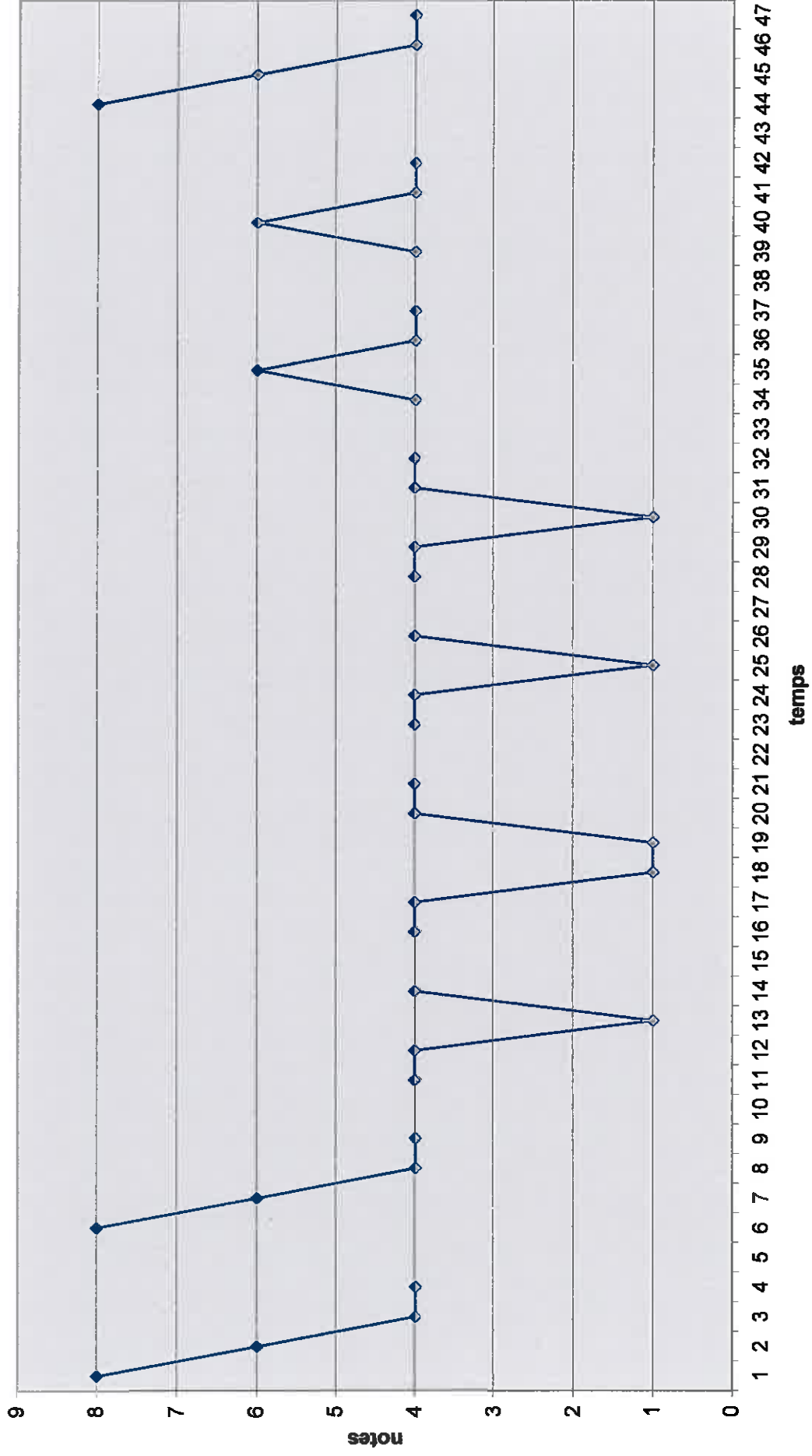
Toujours dans la même échelle de quatre sons, comme pour les deux exemples précédents, le *do* est encore prédominant quant à son nombre. Le *sol* grave et le *mi* sont en nombre équivalent. Le *do* forme la finale, alors que la note de départ est un *sol*. La domination du *do* apparaît aussi si nous analysons les conclusions des trois phrases¹⁹⁸ et même des cellules mélodiques (fragments entrecoupés par des soupirs). En effet, tous ces fragments se terminent par le *do*. La cadence finale est formée des trois sons composant la mélodie dans la direction descendante : *sol - mi - do*.

L'originalité de cette berceuse par rapport aux deux précédentes se trouve au niveau de la structure. Elle se compose de petites cellules mélodiques rassemblées ensemble et formant ainsi trois phrases mélodiques (correspondantes aux trois lignes de notre transcription).

Nos cellules mélodiques sont les suivantes : *sol - mi - do / do - sol - do / do - mi - do*. La première cellule forme la première phrase, la deuxième est l'élément de la deuxième phrase, cependant la troisième phrase est composée de la cellule trois, puis elle se conclut sur la reprise de la première cellule. Ceci devient très imagé sous la représentation de notre courbe mélodique. On voit effectivement nos cellules, chacune séparées par des soupirs, rassemblées en trois moments distincts. La cellule initiale qui apparaît au début et à la fin donne certainement la possibilité d'une interprétation de ce chant en continu. La première cellule (*sol - mi - do*) est descendante et utilise les trois notes de l'échelle. Les deux autres cellules donnent une impression d' « aller et de retour ».

¹⁹⁸ Les trois lignes de notre transcription correspondent chacune à une phrase mélodique. L'analyse structurelle sera exposée un peu plus loin.

Graphique 3



Dans la deuxième cellule, le même intervalle descendant (quarte juste) est répété immédiatement en ascendant et vice versa dans la troisième cellule, l'intervalle ascendant (tierce majeure) est tout de suite repris en descendant. Le tout autour du noyau tonal sous forme de la note *do*.

En comparant cette courbe aux courbes des deux berceuses présentées plus haut, on remarque que la phrase centrale de notre exemple correspond aux phrases finales des deux autres. En effet, il s'agit du balancement en quartes. Les débuts n'ont en commun que la note culminante *sol*. La forme générale de ce chant est strophique.

Les intervalles qui constituent ce morceau sont : unisson, tierce mineure descendante (*sol - mi*), tierce majeure ascendante (*do - mi*) et descendante (*mi - do*) et quarte juste ascendante (*sol - do*) et descendante (*do - sol*), puis un intervalle disjoint : la quinte ascendante (*do - sol*).

	U	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd	5ja
U	12			2		2	5	2
3ma								
3md					3			
3Ma					2			
3Md	5							
4ja	4							
4jd	3					2		
5ja			2					

Tableau 8

On voit d'après ce tableau que seuls l'unisson et la quarte descendante peuvent être suivis par différents intervalles. Tous les autres intervalles apparaissent toujours dans le même contexte. Dans cet exemple, comme dans les deux autres, il est intéressant de signaler en suivant notre diagonale qu'en dehors de l'unisson, un même intervalle n'est jamais répété deux fois à la suite. Nos deux champs sont également remplis, les zones « a » et « a' » sont presque vides, sauf l'unisson dans la zone « a » et deux enchaînements des mêmes intervalles dans les directions opposées (cellules vertes). Les zones « b » et « b' », c'est-à-dire les zones aux enchaînements mixtes, sont plus remplies. Une cellule jaune apparaît

dans la zone « b' », c'est un enchaînement d'un intervalle par son voisin immédiatement plus grand dans la même direction.

Le rythme de cette berceuse est binaire avec la noire comme unité de valeur. Composées uniquement de noires et de croches, nos cellules mélodiques ont chacune trois temps. Bien que dans la transcription on a distingué deux valeurs rythmiques : brève (croche) et longue (noire), la croche liée à une noire forme une troisième valeur : « longue » rallongée. Les cellules mélodiques de la première et de la troisième phrase ont toutes le même rythme : brève - longue rallongée - deux brèves. La phrase centrale plus variée, joue entre les valeurs longue et brèves. La première phrase est construite sur 8 temps, la deuxième phrase sur 20 temps puis la phrase finale sur 12 temps.

Citons enfin un dernier exemple de berceuse, recueilli au pays Raga. Les paroles sont les suivantes : « petite fille (ou petit garçon) il est temps de dormir, mmm ».



<i>Mwei na ma - tu - ru tehe m m m Mwei na ma - tu - ru tehe m m m</i>
<i>Tari na ma - tu - ru tehe m m m Tari na ma - tu - ru tehe m m m</i>

Transcription 22

Ce chant est composé uniquement de deux sons distants d'un intervalle de tierce majeure (do - mi et mi - do). Le début et la fin étant sur la note *mi*, qui semble avoir une place prédominante. Son nombre d'apparition est légèrement plus élevé que celui du *do*.

	U	3Ma	3Md
U	2	3	3
3Ma	3	2	2
3Md	2	4	2

Tableau 9

En raison d'un petit nombre de notes - et de ce fait d'intervalles dans ce chant - il est difficile de diviser ce tableau d'intervalles en quatre zones. Nos deux champs sont remplis très symétriquement, ce qui montre l'équivalence des enchaînements de la tierce avec

l'unisson. Nos chiffres marquant des successions d'intervalles sont parfaitement symétriques par rapport à la diagonale : les successions se regroupent en une sorte de cercle aplati. Deux cellules marquées en vert signalent deux enchaînements utilisant les mêmes intervalles dans les directions opposées. Elles forment entre elles une symétrie. Les autres chiffres croix sont aussi placés symétriquement entre eux. Ce qui veut dire que chaque enchaînement de deux intervalles contient son contraire (un intervalle précédent devient un intervalle suivant). Fondée entièrement sur un intervalle de tierce majeure, cette berceuse semble contenir un « balancement » équivalent aux autres berceuses (à la quarte) cette fois à la tierce. L'intervalle de tierce majeure s'enchaîne alternativement en descendant et ascendant, parfois entrecoupé par l'unisson.

La rythmique ayant comme unité de valeur une noire, on la subdivise selon les besoins du texte. Quand la chanteuse commence par « Mwei »¹⁹⁹ (mot ne contenant qu'une syllabe), la première note *mi* est une noire, quand elle commence par « Tari » (deux syllabes), elle subdivise cette noire en deux croches. De ce fait deux valeurs rythmiques composent ce chant : brève (croche) et longue (noire). La berceuse est composée de deux fragments de huit temps identiques mélodiquement et rythmiquement. La forme est strophique.

Toutes nos berceuses semblent être composées d'échelles contenant au maximum quatre sons distants les uns des autres d'une tierce (parfois une quarte) et formant ainsi des chaînes de tierces. Deux questions se posent alors, ces combinaisons de quatre sons sont-elles de véritables échelles indépendantes ou au contraire est-ce que ce sont des fragments d'une autre échelle ? La réponse pourra être donnée après avoir réalisé un nombre suffisant d'analyses.

Dans nos trois premiers exemples composés de l'échelle *sol, do, mi, sol*, la finale est un *do*, seul l'exemple à deux sons se termine par un *mi*. Ainsi il semblerait que la finale se place toujours sur le 2e degré de l'échelle. Les exemples commencent tous par des intervalles descendants (4j, 3M et 3m).

Un intervalle de quarte répétitive, qui se forme entre la note la plus grave et le 2e degré, semble avoir souvent un rôle important de « balancement ». Les courbes mélodiques ont une forme fluctuante régulière due à une alternance des mêmes intervalles ascendants et descendants. Dressons un tableau des intervalles communs à nos berceuses :

¹⁹⁹ « Mwei » est le nom par lequel on appelle généralement des petites filles ayant tué un cochon (premier grade), « Tari » est l'équivalent pour les petits garçons.

	U	2ma	2md	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd	5ja
U	16					1	1	6	3	2	12	2
2ma												
2md									1			
2Ma												
2Md			1									
3ma	1				1		1					
3md						1			4			
3Ma	4					1			4			
3Md	10							4				
4ja	9											
4jd	3									9		
5ja							2					

Tableau 10

En divisant le tableau en deux champs triangulaires, nous observons que ceux-ci sont équitablement remplis. La diagonale est toujours vide en dehors de l'unisson - ce qui veut dire que le même intervalle allant dans le même sens n'est jamais répété à la suite. L'unisson peut être suivi et peut suivre presque n'importe quel intervalle. Les zones « a », « b » et « b' » marquent des successions plus fréquentes. Les enchaînements de la zone « a' » sont peu variés. Cinq cellules vertes nous montrent les enchaînements des mêmes intervalles dans les directions opposées, trois cellules jaunes montrent la succession des intervalles proches dans la même direction, et un seul cas a été trouvé d'intervalles proches mais dans les directions opposées. Les intervalles ont donc un ordre restrictif, plus ou moins souple. En conclusion à l'analyse des intervalles des berceuses, nous pouvons dire que c'est l'unisson qui est l'intervalle qui comporte le plus de liberté dans ses apparitions. En ce qui concerne les restrictions pour les enchaînements des intervalles : jamais deux mêmes intervalles ne peuvent se suivre dans la même direction, tous les intervalles sont toujours suivis ou précédés par les unissons et par les intervalles proches (par exemple tierces par tierces, quarts par quarts, mais aussi secondes majeures par tierces mineures). Sauf cas particuliers : la seconde mineure suivie par la tierce majeure et la tierce mineure descendante qui suit la quinte. Sauf l'exception d'un seul exemple contenant une quinte, tous les autres intervalles sont toujours conjoints par rapport à l'échelle utilisée. Les

courbes mélodiques sont régulièrement fluctuantes montrant ainsi un « balancement » répété entre deux degrés.

Toutes nos berceuses répètent les mêmes paroles sur les mêmes mélodies, leur forme générale est toujours strophique.

Le rythme est toujours binaire avec la noire comme unité de valeur. Les subdivisions rythmiques, le plus souvent binaires (ternaires dans un exemple), suivent les paroles. Certains chants comportent deux valeurs rythmiques différentes, d'autres trois. Les phrases mélodiques sont égales à des périodes entre 8 et 12 temps (20 dans un seul cas).

Les jeux chantés pour les enfants

Le répertoire musical pour amuser les enfants semble être très riche dans les deux régions de l'île. Comme les berceuses, les mêmes jeux chantés sont souvent interprétés au Centre comme dans le Nord de Pentecôte, parfois en adaptant des paroles en langue locale. Souvent différents jeux aux paroles diverses sont greffés sur les mêmes mélodies. Analysons quelques exemples des jeux chantés récoltés dans les deux régions afin de pouvoir tirer des conclusions sur les caractéristiques musicales de ce genre.

Les jeux chantés dans le Nord de l'île

Le premier jeu chanté, « *Wehi, wehi bwero* » consiste à se tenir réciproquement par les pouces des mains qui sont fermées en poing et placées les unes au - dessous des autres. L'enfant qui mène le jeu frappe avec son index le pouce qui se trouve le premier à partir du haut tout en chantant. Une fois le chant terminé, la première main est enlevée et les enfants recommencent avec le pouce qui se trouvait au - dessous (maintenant il est le premier). On répète ainsi ce même chant et ces gestes jusqu'à ce que toutes les mains sortent du jeu. La phase suivante est la même, les participants cette fois - ci se tiennent les oreilles. A la fin, le chant s'arrête et les enfants se penchent successivement des deux côtés en disant le nom des îles qui se trouvent dans les directions en question, puis ils lèvent la tête vers le ciel, la baissent en regardant la terre avant de se chatouiller. Ce jeu permet ainsi aux enfants de découvrir leur environnement géographique, connaître les îles voisines tout en jouant. La musique qui accompagne ce chant est la suivante :



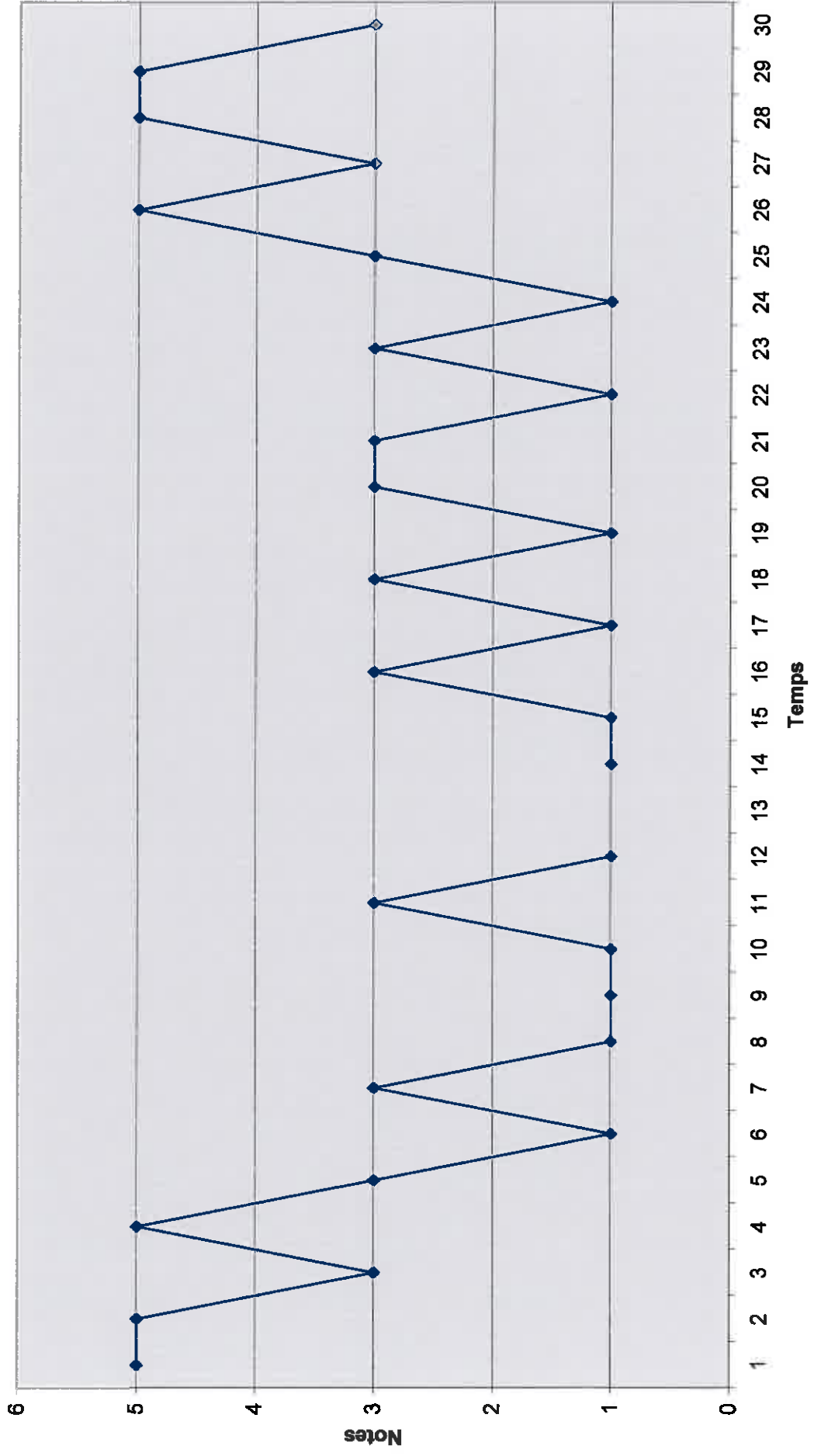
Transcription 65

Ce chant est composé de trois sons : *do*, *mi*, *sol*. Le *mi* prédomine en fréquence dépassant légèrement le nombre de *do*.²⁰⁰ Le *mi* forme aussi la finale. La ligne mélodique est formée uniquement de tierces majeures ascendantes (*do - mi*) et descendantes (*mi - do*), tierces mineures ascendantes (*mi - sol*) et descendantes (*sol - mi*) et d'unissons, à l'intérieur d'un ambitus de quinte juste. Il est à remarquer que les trois sons de l'échelle n'apparaissent qu'au début et à la fin de la mélodie. Toute la partie centrale ne consiste qu'en une alternance de tierces majeures ascendantes et descendantes entrecoupées parfois par des unissons.

Il est possible de diviser ce court morceau musical en deux fragments : le premier dure jusqu'au premier soupir (10 temps), le deuxième est formé uniquement de tierces et d'unissons sur *do-mi* (8 temps), puis d'un motif conclusif : *do - mi - sol - mi - sol - sol - mi* (construit sur 5 temps). Par ailleurs, un autre découpage en unités plus petites est possible. En regardant le graphique (ci-dessus) qui représente la courbe mélodique de ce jeu chanté, il apparaît en effet que notre mélodie est composée de deux cellules mélodiques combinées de différentes manières. L'une des cellules est fondée sur une tierce mineure : *sol - mi - sol*, l'autre, sur une tierce majeure : *mi - do - mi*. Ainsi la première cellule apparaît au début et à la fin du morceau, la deuxième au milieu. Le premier motif (*sol - sol - mi - sol - mi - do*) est repris à la fin du chant en récurrence, ainsi les mêmes notes apparaissent dans l'ordre inversé (*do - mi - sol - mi - sol - sol + mi*). Le noyau central est composé de la cellule *mi - do - mi*, la mélodie tourne autour de celle-ci, après le soupir notre cellule apparaît sous la forme de *do - (do) - mi - do - mi - do*, puis une deuxième fois sous cette même forme mais renversée : *mi - (mi) - do - mi - do - mi*.

²⁰⁰ Le *mi* apparaît 12 fois (formant 9 noires), le *do* 11 fois (8 noires) et le *sol* 6 fois (4 noires).

Graphique 4



L'ensemble des notes *do - mi - sol* n'apparaît qu'au début (sous forme renversée) et à la fin du morceau. La forme générale de ce chant est strophique avec les paroles identiques d'une répétition à l'autre.

Au niveau des intervalles, ce morceau ne présente apparemment pas de nouveaux éléments, examinons le tableau de l'occurrence des intervalles :

	U	3ma	3md	3Ma	3Md
U	2		2	2	1
3ma	1		2		
3md		2			1
3Ma	1	1			5
3Md	2			5	

Tableau 11

En raison de l'échelle de trois sons et de l'utilisation de seuls intervalles conjoints, les seuls intervalles qui apparaissent dans cette mélodie sont des unissons et des tierces. L'unisson peut être précédé par tous les intervalles sauf la tierce mineure descendante, et peut être suivi par tous les intervalles, sauf la tierce mineure ascendante. Entre les champs « A » et « B », la distribution des enchaînements est égale, ce qui veut dire que les intervalles sont aussi bien suivis par les intervalles plus grands ou plus petits. Comme dans les exemples précédents, la zone « a » est la plus variée, les zones « b » et « b' » sont équivalentes, la zone « a' » ne comportant que deux enchaînements possibles. De ce fait ce sont les enchaînements des petits intervalles qui dominent en variété. Les grands intervalles suivant les petits et vice versa sont en nombre moyen, les successions entre les intervalles grands (tierces majeures par tierces majeures) sont les plus fréquentes en nombre. Cependant, c'est la diversité des intervalles petits qui domine largement nos exemples. En dehors des successions impliquant l'unisson, tous les autres enchaînements d'intervalles s'inscrivent dans les cellules vertes et jaunes, ce qui veut dire qu'ils s'enchaînent selon la règle des mêmes intervalles dans les directions contraires ou des intervalles proches dans la même direction. On remarque aussi dans notre tableau une symétrie entre les cellules vertes et jaunes. D'une part, les cellules vertes se présentent en deux paires où chaque paire utilise deux mêmes intervalles. Les deux cellules jaunes marquent toutes les deux des successions des tierces mineures avec les tierces majeures dans la même direction, mais nos deux cellules montrent ces enchaînements dans le sens contraire (une fois la tierce majeure est

succédée par la mineure et dans l'autre cas c'est l'inverse). Nous observons donc que l'unisson peut apparaître dans des situations diversifiées, les tierces de même nature ne peuvent jamais se suivre dans la même direction. En revanche, une tierce est souvent suivie dans la même direction par une tierce de nature contraire à elle - même (ex. 3m par 3M). Deux mêmes intervalles, s'ils n'impliquent pas d'unisson, se suivent souvent dans les directions opposées.

Le rythme de ce jeu, entièrement composé de noires et de croches, est binaire, avec la noire comme unité de valeur. Ici encore les subdivision rythmiques de noires en croches suivent le rythme de la langue parlée.

L'exemple suivant du jeu en musique « *Manbona* » ne contient pas de mimiques ni de gestes. Il s'agit juste de paroles humoristiques sur un oiseau à qui on a coupé des cheveux. La mélodie en est la suivante :



Transcription 71

La mélodie de ce jeu est fondée sur une chaîne de tierces *la, do, mi, sol*. Même si au premier abord c'est le nombre de *sol* qui semble prédominer, lorsque nous calculons le nombre de notes en prenant en compte leur durée, il se révèle que c'est le *mi* qui apparaît sur un nombre majoritaire de 42 croches, contre le *sol* sur 29 croches. En outre, la finale de la mélodie et les fins des cellules mélodiques se concluent toujours sur un *do*. Il semblerait donc que deux notes dominent cette mélodie : le *mi* et le *do*. En effet, le nombre important de *sol* vient uniquement de la subdivision des noires qui suivent les paroles. Cette multiplication de la même note donne un caractère de récitatif à ce chant. Les intervalles avec lesquels est formée cette mélodie sont des unissons, tierce mineure ascendante (*mi - sol, la - do* une seule fois), et descendante (*sol - mi, do - la* une seule fois) et tierce majeure ascendante (*do - mi*) et descendante (*mi - do*). Si nous faisons abstraction des unissons, l'ordre de ces intervalles sera presque toujours le même : 3 m.a. - 3 m.d. - 3m. a. 3m.d. - 3M. d. (sauf dans la cellule du début, de la fin, et une fois dans le développement, où 3m. a

et d. du milieu sont omises). Pour une analyse plus détaillée, dressons à nouveau un graphique de la courbe mélodique. La structure de la mélodie apparaît alors très clairement. On remarque que le chant est composé de huit petits fragments qui varient entre 5 et 9 temps. Il est en réalité fondé sur une seule et même cellule mélodique développée et transformée tout au long du morceau. La cellule de base est ici *sol - mi - do*. Ensuite, notre cellule de base est de plus en plus développée en répétant une ou plusieurs fois certaines notes (le *mi* ou le *sol*). Les notes *mi* servent aux enchaînements conjoints. L'omission d'une tierce mineure ascendante et descendante que nous avons remarquée plus haut ressort clairement dans notre graphique. Le dernier fragment est une cadence conclusive qui se présente sous forme d'une nouvelle cellule : *do - mi - do*, reprise en miroir (la tierce majeure ascendante devient cependant une tierce mineure descendante) rajoutant ainsi une nouvelle note : le *la*. La forme générale de ce chant est strophique.

Voici le tableau pour l'étude des intervalles :

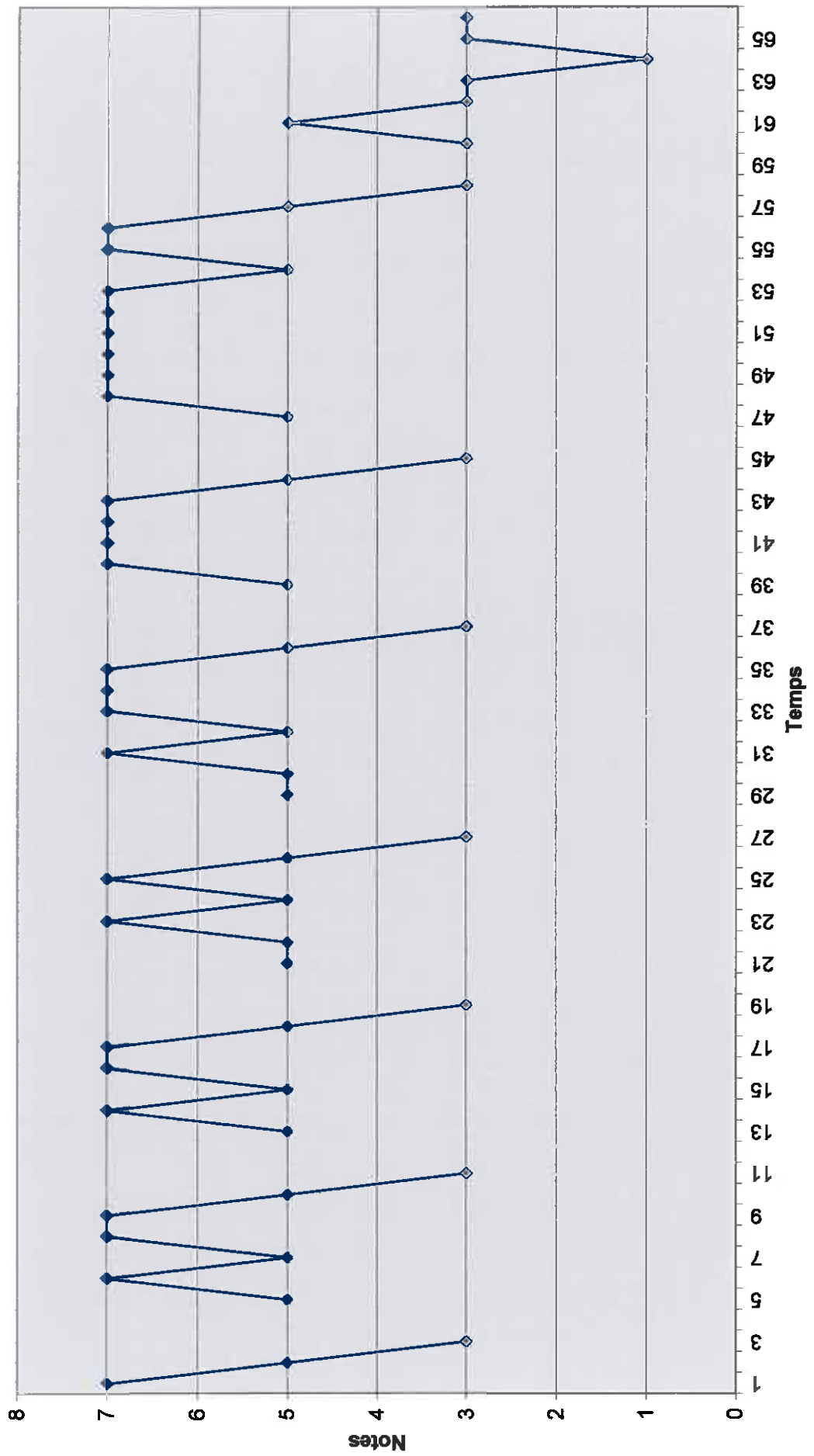
	U	3ma	3md	3Ma	3Md
U	7	2	7	1	
3ma	7		5		
3md		6			7
3Ma	2	4			1
3Md	2			6	

Tableau 12

L'unisson peut être précédé par tous les intervalles en dehors de la tierce mineure descendante. En dehors de deux enchaînements impliquant l'unisson, ce tableau est identique au tableau précédent. On pourra se référer alors aux conclusions de l'exemple précédent. Au niveau des intervalles comme au niveau de l'échelle, nos deux exemples sont très similaires, cependant c'est au niveau de la courbe mélodique qu'ils diffèrent.

Quant au rythme il est toujours binaire, avec la noire comme unité de valeur. Chaque cellule mélodique commence sur un demi-soupir suivi par une croche ou un soupir suivi par deux croches donnant ainsi l'impression d'une respiration. Un appui sur une blanche existe dans chaque fragment. La subdivision en croches dépend encore ici des paroles. Trois valeurs rythmiques sont donc utilisées ici : brève (croche), moyenne (noire) et longue (blanche).

Graphique 5



Le chant suivant intitulé « Tango rere », est interprété par les enfants qui font une ronde autour de l'un d'entre eux qui se trouve au milieu. Tous ont les yeux fermés. Après le chant, les enfants se cherchent toujours les yeux fermés. Celui qui sera touché par l'enfant qui était au milieu devra à son tour se retrouver au chant suivant au milieu du cercle.

Tan-go tan-go tan-go re - re tang re - re tang re - re

I - ra tu - ran-da ram-de ram-de bom-bo-lo-so bom-bo-lo-so

Ren-de ren-de tang tan-go re - re tan-go vin-di - ra vin-di

Transcription 68

L'échelle de ce chant est composée de quatre sons formant une chaîne de tierces (do, mi, sol, si). Le sol a le nombre d'apparitions le plus élevé (18), suit le mi (12), le do (10) et le si (2). Cependant c'est le do qui forme les finales de toutes les phrases en dehors de la dernière qui se termine sur un rythme parlé. Il semblerait donc que les notes principales soient le sol et le do. Les intervalles utilisés sont : unissons, tierces majeures ascendantes (do - mi et sol - si) et descendantes (mi - do et si - sol), tierce mineure ascendante (mi - sol) et descendante (sol - mi), une quinte ascendante (do - sol) coupée par un demi-soupir. La quinte est le seul intervalle disjoint de la mélodie. Analysons donc l'enchaînement des intervalles à l'aide d'un tableau.

	U	3ma	3md	3Ma	3Md	5ja
U	5	1	4	4		1
3ma	2		2			
3md		2			3	
3Ma	1	1			5	
3Md	5			3		
5ja	1					

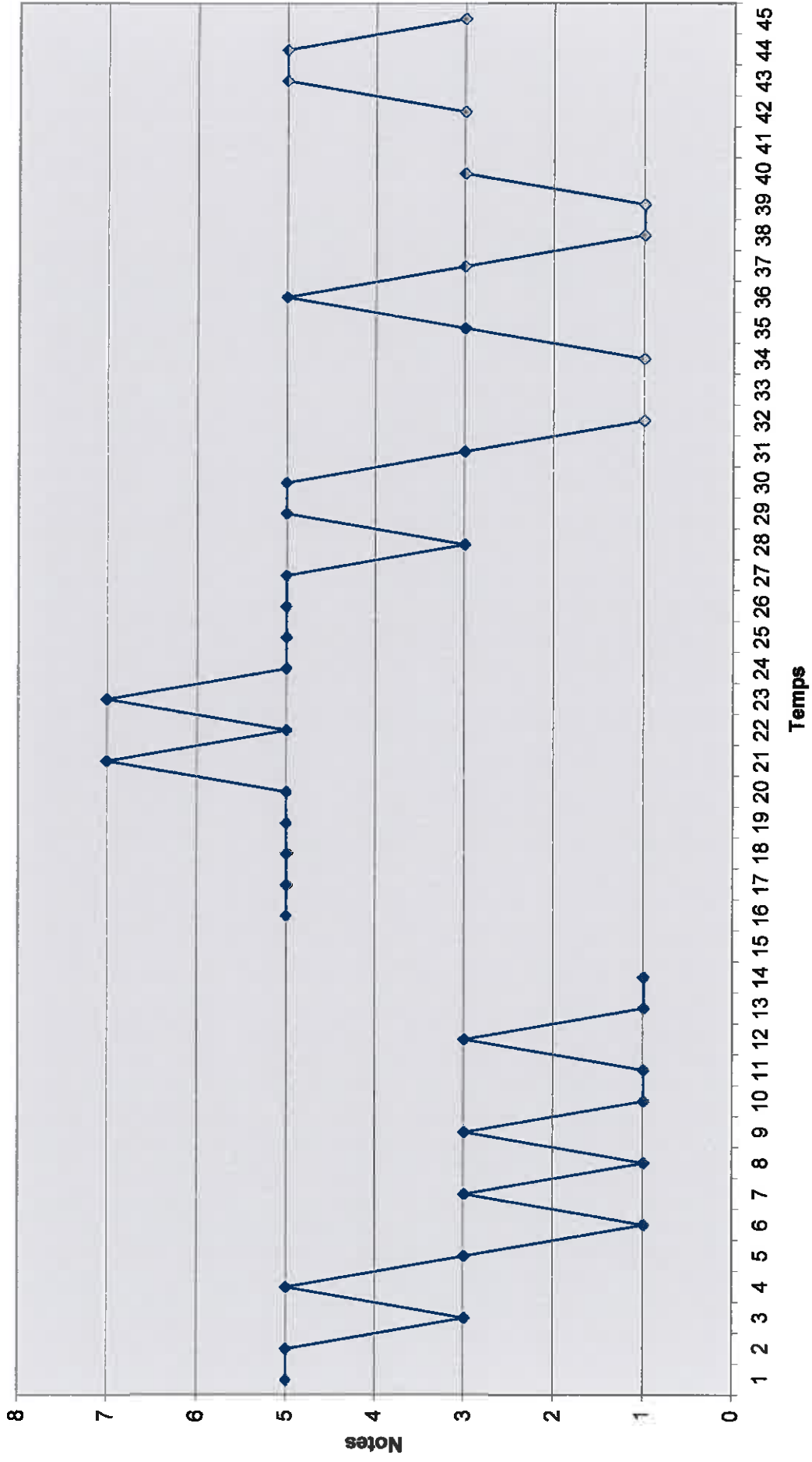
Tableau 13

Ce tableau est encore presque identique aux tableaux des deux exemples précédents, son analyse est donc identique. La seule quinte du morceau est précédée et suivie par des unissons. Distinguons cependant la tierce majeure *do - mi* de la tierce *sol - si*. *Do - mi* apparaît cinq fois contre deux fois pour *sol - si*. En descendant : *mi - do* apparaît 6 fois tandis que *si - sol* deux fois.

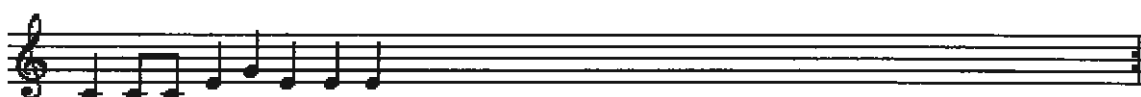
En ce qui concerne la courbe mélodique, le graphique ci-dessous montre que notre mélodie se divise en trois phrases (correspondant aux trois lignes de notre transcription). La dernière phrase est elle-même divisée en deux fragments, dont l'un forme la cadence finale. La première phrase (de 10 temps) fait des variations sur la cellule descendante *sol - mi - do*. La deuxième phrase (de 11 temps) comporte le point culminant sous la forme de la note *si*. Le troisième fragment (11+3 temps) est en quelque sorte en miroir imparfait du premier. La note *si* est donc le point culminant de la mélodie, elle est aussi le centre autour duquel se forme une figure presque symétrique. La cadence terminale se présente sous forme de tierce mineure ascendante puis descendante qui précède le rythme parlé. La forme est toujours strophique.

Le rythme binaire de ce chant n'est composé que de noires et de croches. Les trois phrases sont coupées par des interruptions sous forme de soupirs ou demi-soupirs. Il est intéressant de remarquer la fin sur un rythme parlé.

Graphique 6



Un autre exemple de chant pour enfants intitulé « *Manbon tierieri* » évoque, comme l'un des exemples déjà cités, un oiseau du nom de *manbona*. Ses caractéristiques mélodiques et ses paroles sont cependant différentes. Les enfants se tiennent les uns en face des autres en tenant chacun dans les mains un bâton sur lequel on a posé un oiseau en bois. Ils chantent en sautillant, puis à la fin du chant, quand les paroles se transforment en « mmm », ils échangent leurs places toujours en sautillant. Voici la mélodie de ce chant :



Transcription 72

Cinq notes différentes apparaissent dans ce chant : *do*, *mi*, (*fa*), *sol*, *la*. Il est possible de remarquer tout de suite la rareté de la note *fa*, qu'on peut considérer comme une broderie ou substitut du *sol*. Il nous reste alors quatre notes : *do*, *mi*, *sol*, *la*. Même si le *la* apparaît peu, c'est la note la plus aiguë du morceau, la plus répétée, et elle semble assez appuyée. L'échelle de ce chant peut alors être considérée comme pentatonique défective (sans le deuxième degré). On peut signaler la nette prédominance du *do* qui apparaît 13 fois et du *mi* qui apparaît 10 fois.²⁰¹ Le *do* termine aussi le premier fragment, le *mi* forme la finale du chant. Avec cet exemple nous sommes face à un changement important d'échelle par rapport aux exemples analysés jusqu'ici. De ce fait, la série des intervalles qui forment ce chant est aussi différente. La seconde mineure apparaît avec la note étrangère *fa* : *mi - fa* et *fa - mi*. Les intervalles constitutifs de la mélodie sont : seconde majeure ascendante (*sol - la*) et descendante (*la - sol*), tierce mineure ascendante (*mi - sol*) et descendante (*sol - mi*), tierce majeure ascendante (*do - mi*) et descendante (*mi - do*) ainsi que les unissons. L'intervalle de seconde forme donc l'élément nouveau par rapport aux exemples évoqués jusqu'à maintenant. Si le *fa* ne fait pas partie de l'échelle, tous les intervalles utilisés sont conjoints. En outre, l'ambitus qui, dans les exemples cités jusqu'ici,

²⁰¹ En comptant le nombre d'apparition de chaque note, nous avons : 13 *do*, 10 *mi*, 6 *sol*, 2 *la* et 1 *fa*. En comptant à la noire, le *do* est en nombre de 9 et demi ; le *mi* apparaît 9 fois, alors que le *sol* seulement 4 fois.

atteignait une tierce, quinte, septième ou octave, cette fois se présente sous la forme d'une sixte.

Dressons un tableau pour une analyse intervallique :

	U	2ma	2md	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md
U	8				1		1	3	
2ma			1						
2md									1
2Ma	1								
2Md	1								
3ma				1			2		
3md	1					2			1
3Ma		1				1			1
3Md	3								

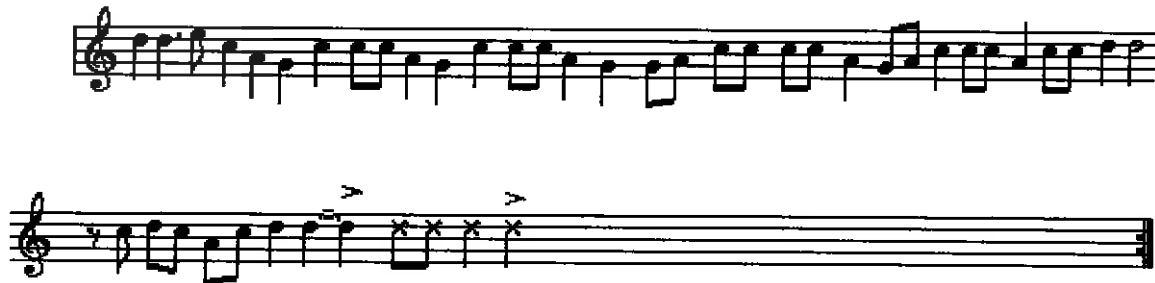
Tableau 14

D'après ce tableau, nous pouvons lire que les deux champs triangulaires ont encore un nombre d'occurrences équivalent. La zone « a » est encore la plus occupée, les grands intervalles dans cette mélodie ne sont que des tierces majeures. Les deux zones mixtes « b » et « b' » sont égales et la petite zone « a' » ne comporte qu'un seul enchaînement. Les mêmes intervalles qui s'enchaînent dans la même direction sont au nombre de quatre (cellules vertes), les intervalles immédiatement proches se succédant dans la même direction sont au nombre de trois (cellules jaunes).

La mélodie peut être divisée en trois phrases : la première (8 temps) se termine sur le premier *do*, elle dessine une courbe avec le *la* comme point culminant, toutes les notes de l'échelle (sauf bien sûr le 2) sont présentes. ; la deuxième (10 temps), fondée sur la tierce *do - mi*, a comme sommet la cellule *mi - fa - mi* ; la troisième phrase finale (à partir du soupir - 7 temps) est formée de la série *do - mi - sol*, son sommet se trouve sur le *sol*. La forme générale de cette mélodie se résume en une descente s'arrêtant et s'appuyant sur la note la plus grave, le *do*, puis en un mouvement ascendant avant la cadence sous forme de tierce mineure. La forme est strophique.

Le rythme, comme dans les autres exemples, est binaire avec des subdivisions en croches. Il est composée de brèves (croches) et de noires (longues). Une seule fois nous avons la figure d'une longue prolongée : noire pointée.

Analysons maintenant le dernier exemple des jeux chantés du Nord de l'île de Pentecôte intitulé « *Tu tui bao* ». Les enfants s'asseyent en long, les jambes devant eux, l'un d'eux, tout en chantant et en suivant la pulsation, va battre légèrement chacun des genoux. Le genou qui tombera à la dernière syllabe devra être plié par l'enfant. Le jeu continue ainsi jusqu'à ce qu'un seul genou reste en jeu. Après cela, les enfants mettent un peu de salive sur les genoux, puis se lèvent un par un. Ils écoutent le bruit des os, s'il n'y a pas de bruit, l'enfant se mariera avec un homme (ou une femme) âgé, s'il fait du bruit, son conjoint sera jeune. Ce moment est plein de rires et de moqueries.



Transcription 69

Les notes constitutives de cette mélodie sont : *sol, la, do, ré, mi*, c'est une échelle pentatonique. Deux notes prédominent en fréquence : le *do* (équivalent à 11,5 valeurs de noires) et le *ré* (9 valeurs de noires), le *mi* en revanche fait juste une brève apparition sous forme d'une croche. En outre, la mélodie semble s'appuyer sur le *do*. N'apparaissant qu'au début et à la fin, et formant les finales des phrases, le *ré* semble avoir une fonction de cadence importante.

Les intervalles présents dans ce chant sont : unisson, seconde majeure ascendante (*sol - la, do - ré, ré - mi*), secondes majeures descendantes (*la - sol* et *ré - do*), tierce mineure ascendante (*la - do*) et descendante (*do - la*). Parmi les intervalles disjoints on peut observer ici : tierce majeure descendante (*mi - do*) et quarte juste ascendante (*sol - do*).

Analysons leurs enchaînements :

	U	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja
U	6	3	1		4			
2Ma	2		1	2			1	
2Md	1	2			1			2
3ma	3	1						
3md			4	2				
3Ma								
3Md					1			
4ja	2							

Tableau 15

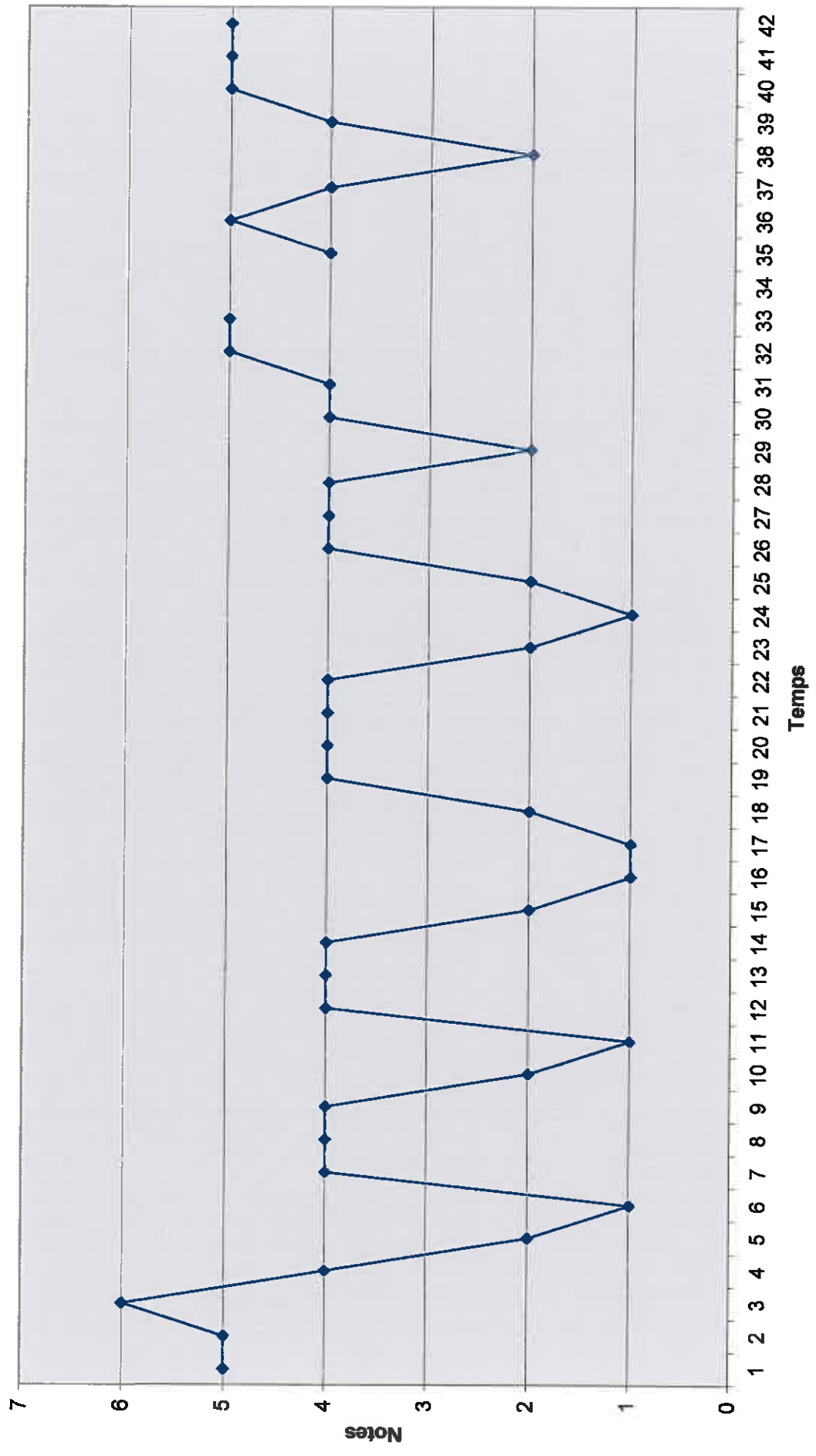
La distribution des intervalles dans le champ « A » est légèrement plus importante que dans le « B ». Cependant la majorité des enchaînements en plus grande variété se trouve dans la zone « a », c'est-à-dire entre les petits intervalles. Les zones mixtes comportent chacune deux espèces d'enchaînements et la zone « a' » est vide. La plupart des successions des intervalles qui n'impliquent pas l'unisson s'inscrivent dans les règles des cellules vertes (mêmes intervalles dans la direction opposée) et jaunes (intervalles proches dans la même direction). Une symétrie presque complète se forme entre les cellules vertes et jaunes impliquant les intervalles de secondes majeures et de tierces mineures. En effet, chacun de ces enchaînements (sauf un) comporte son équivalent dans le sens contraire. Ainsi se forme dans le tableau une figure de cercle incomplet entre les intervalles conjoints.

La structure mélodique devient claire en observant notre graphique. Le chant commence sur l'exposition de toutes les notes de l'échelle en descendant jusqu'au *sol*. Ensuite une cellule mélodique de base apparaît sous forme de : *do - la - sol*. Cette dernière est présentée sous diverses petites variations à quatre reprises. Puis une cellule ascendante est exposée : *la - do - ré* avant la formule cadentielle du chant, toujours sur la même cellule. Pour mieux observer les similitudes entre différentes cellules mélodiques, il est possible de dresser un autre graphique en faisant abstraction des répétitions de notes. Les symétries du morceau sont encore plus claires que sur le graphique précédent. On observe aussi la fluctuation très régulière de la courbe. En dehors de la cellule introductive, chaque

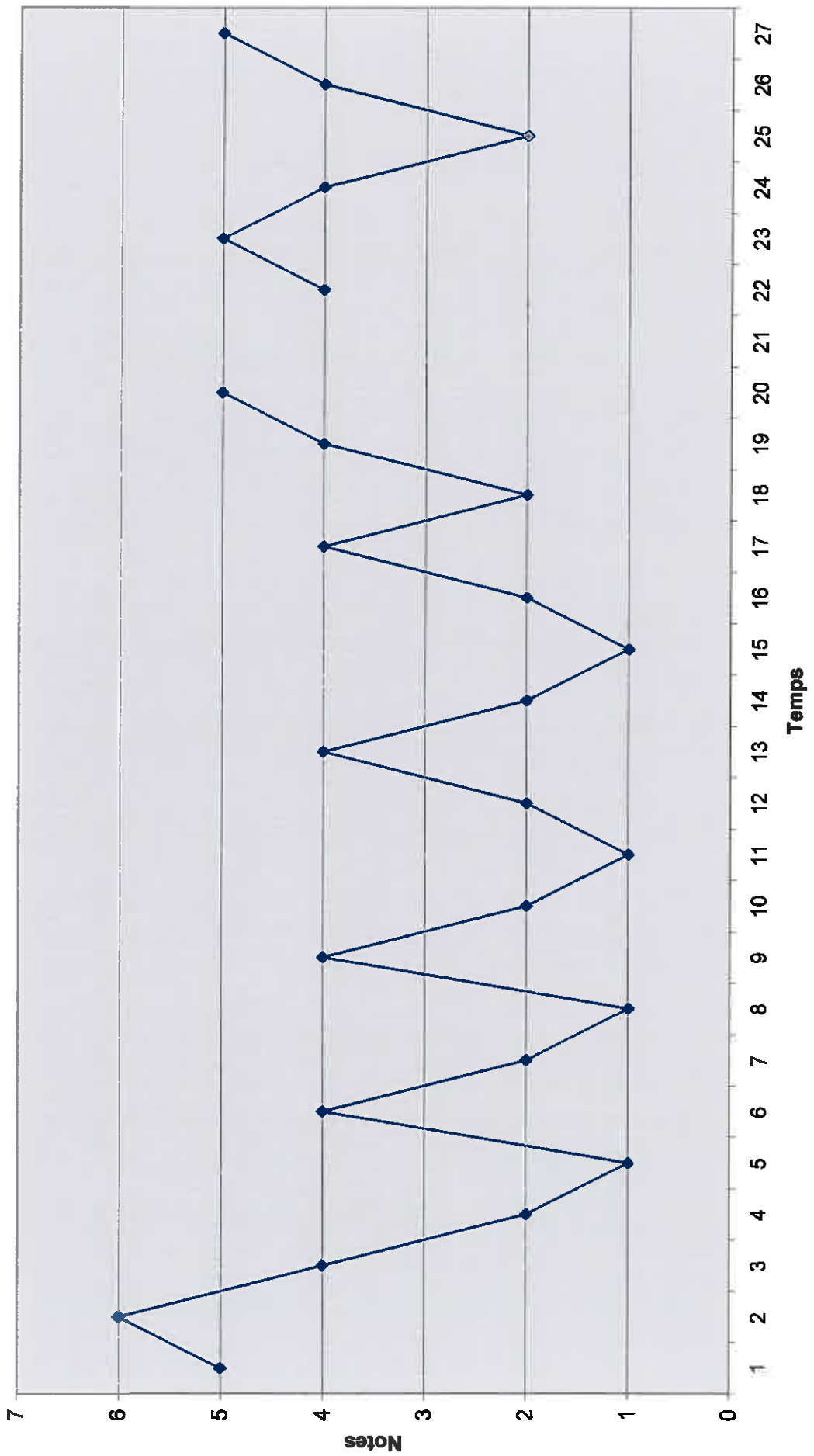
mouvement ascendant est suivi par un mouvement descendant de même nature. Il est aussi à remarquer que notre cellule de la fin : *la - do - ré*, liée à la formule cadentielle, représente un reflet inversé de la cellule *sol - la - do*. Pour une explication plus détaillée : l'enchaînement des intervalles : 2Ma - 3ma - 3md - 2Md devient 3ma - 2Ma - (2Ma) - 2Md - 3md.

Le rythme utilise essentiellement des valeurs de croches et de noires avec deux repos : une noire prolongée au début et un repos sur une blanche.

Graphique 7



Graphique 8



Les chants pour enfants du Nord de l'île de Pentecôte sont donc fondés sur des échelles de différents nombres de sons. Les plus simples sont de trois sons dans un ambitus de quinte et formant entre eux des tierces. Parfois cette échelle peut être élargie jusqu'à un ambitus de septième. Nos deux derniers exemples appartiennent au système pentatonique anhémitonique. Le premier utilise une échelle défective sans le 2^e degré, le deuxième présente une échelle complète. La hiérarchie des notes est très diversifiée d'un exemple à l'autre. On décèle cependant que la note *do* (1) est souvent parmi les degrés prédominants. Dans quatre exemples sur cinq, la tierce mineure *sol - mi* forme le départ. Dans trois cas, le *mi* forme la note finale. Les ambitus varient entre une quinte et une septième. La forme générale des mélodies est strophique. En ce qui concerne les intervalles, dressons tout d'abord un tableau général à nos cinq exemples :

	U	2ma	2md	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	5ja
U	28			3	2	3	18	10	1		1
2ma			1								
2md									1		
2Ma	3				1	2			1		
2Md	2			2			1			2	
3ma	13			2			11				
3md	1				4	14				12	
3Ma	4	1				7			12		
3Md	12						1	14			
4ja	2										
5ja	1										

Tableau 16

On remarque encore la fréquence importante de l'unisson. Au premier niveau de lecture c'est-à-dire en division triangulaire, on remarque qu'un intervalle n'est jamais suivi par le même intervalle dans la même direction. C'est encore la zone « a » qui est la plus riche, les zones mixtes « b » et « b' » sont moyennement variées, la zone « a' » comporte deux espèces de successions d'intervalles. Les intervalles de secondes et de tierces s'échangent entre eux, et ne sont presque jamais suivis par de plus grands intervalles (cas particulier pour la 2Md suivie par une 4ja). La 4j se présente toujours autour d'unisson et de 2Md, la

quinte est entourée par les unissons. En dehors de quatre cas, toutes les autres successions (au nombre de 14) qui ne comportent pas d'unisson s'inscrivent dans les règles précises correspondant aux cellules colorées en vert et en jaune. Par ailleurs, ces cellules forment une double symétrie, ce qui veut dire que chaque enchaînement comporte son équivalent dans le sens contraire. Remarquons aussi que dans deux des exemples, on rencontre dans l'un deux intervalles de seconde majeure différents et dans l'autre, deux intervalles de tierce majeure différents.

Les courbes mélodiques sont très fluctuantes, certaines mélodies sont composées de petites cellules combinées tout au long du morceau, d'autres, par des cellules différentes qui s'enchaînent. Tous les chants analysés ont une forme strophique.

Le rythme binaire comporte toujours comme unité de valeur une noire. Dans certains exemples on compte deux valeurs de durée différentes, dans d'autres trois valeurs. Les périodes mélodiques sont fondées le plus souvent sur 8 à 12 temps.

Les jeux chantés du Centre de Pentecôte

Analysons à présent quelques exemples des jeux chantés par des enfants du Centre de l'île.

Le premier chant « Baclol » accompagne un jeu de mains. Voici sa mélodie :



Transcription 44

Ce chant est fondé sur une échelle de trois sons (*do, mi, sol*), composée d'une tierce majeure et d'une tierce mineure sur un ambitus de quinte majeure. La note *mi* prédomine largement en nombre d'apparitions. Le *do* forme la note de départ et la finale. Les intervalles composant cette mélodie sont : unisson, tierce mineure (*mi - sol*) et tierce majeure (*do - mi*). Voici l'ordre des intervalles :

	U	3ma	3md	3Ma	3Md
U	3	3	1		1
3ma	1		3		
3md	2	1			1
3Ma	2				1
3Md				2	

Tableau 17

L'unisson peut donc être suivi par tous les intervalles sauf la tierce majeure ascendante. La tierce mineure ascendante est suivie par l'unisson ou par la tierce mineure descendante. Les successions des intervalles sont un peu plus nombreuses dans le champ « A ». En dehors de l'unisson, la diagonale est vide. La zone « a » est la plus riche et les zones « a' » et « b' » sont égales ; c'est la zone « b » qui comporte le moins d'espèces d'enchaînements. Toutes les suites des intervalles qui n'impliquent pas d'unisson s'inscrivent dans la logique des cellules vertes (quatre cas symétriques par deux) ou jaunes (un cas). Ce tableau ressemble beaucoup aux exemples déjà étudiés des chants comportant cette même palette intervallique : unissons, tierces mineures et majeures.

Le rythme est toujours binaire aux valeurs de croches et noires, avec une apparition de la noire pointée.

Le chant suivant, « *Siri longo* » accompagne toujours un jeu de mains.

1=C

1=G 1=C 1=G

Transcription 28

Ce chant se compose d'une échelle de cinq sons *do, (ré), mi, sol, si*. Cependant le *si* qui forme à la fois la note la plus aiguë du morceau et comporte un caractère appuyé sous forme de noire, semble avoir une fonction assez importante. Quatre sons de cette mélodie forment une chaîne de tierces à l'intérieur d'un ambitus de septième. C'est une échelle pentatonique défective avec une métabole à la quinte en remplaçant l'échelle *do, ré, mi, sol, la* par l'échelle *sol, la, si, ré, mi*. La note *sol* prédomine très clairement en raison du nombre de ses apparitions mais aussi pour sa place au début et à la fin du chant.

Les intervalles qui forment cette mélodie sont des unissons, une seconde majeure (*ré -mi*), des tierces mineures (*mi - sol*), tierces majeures (*do - mi* et *sol - si*) et quinte (*do - sol*).

Dressons un tableau des intervalles :

	U	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	5ja	5jd
U	4				1	3			
2Ma							1		
2Md		1							
3ma					2				2
3md				3			1		
3Ma			1	1			2		
3Md	1				1			1	
5ja	2								
5jd						1		1	

Tableau 18

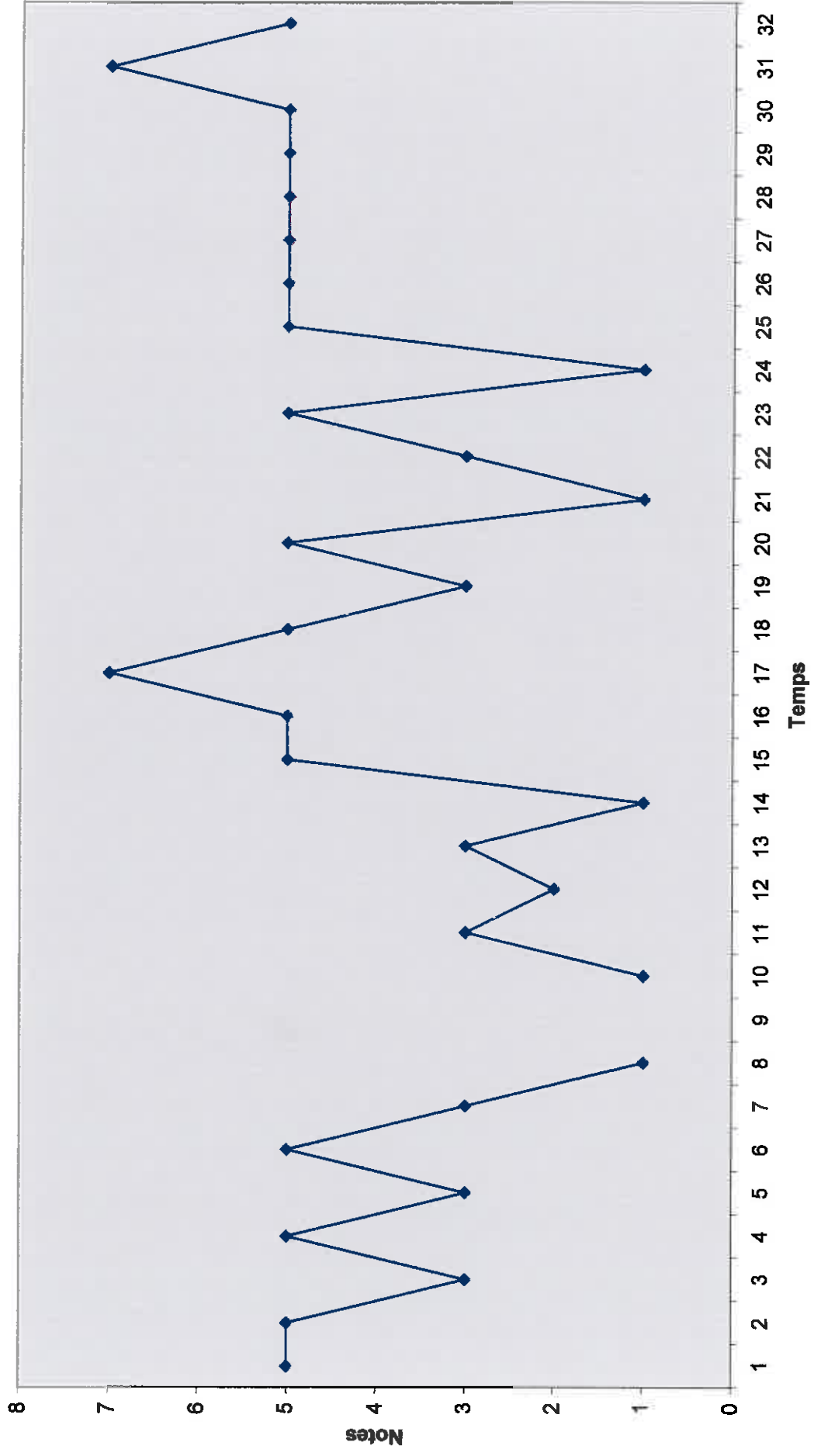
L'unisson peut donc être précédé et suivi par trois intervalles différents. Les deux champs « A » et « B » sont équivalents. En revanche, dans cet exemple, c'est la zone « b' » qui est la plus variée, c'est-à-dire celle où les petits intervalles sont suivis par les grands. Suit la zone « a' » qui marque les enchaînements des grands intervalles entre eux, puis les zones « a » et « b » qui sont les moins variées. Une partie majoritaire des suites des intervalles s'inscrit dans les cellules vertes, donc les mêmes intervalles se suivent dans les directions opposées. Deux cas symétriques entre eux suivent le modèle des cellules jaunes (suite entre les intervalles immédiatement proches dans la même direction). Trois enchaînements des intervalles n'impliquant pas d'unisson semblent ne s'inscrire dans aucune logique étudiée jusqu'ici.

La phrase mélodique peut être divisée en quatre phrases : la première jusqu'au soupir se fonde sur la descente *sol - mi - do*²⁰² ; la deuxième phrase expose toute l'échelle utilisée dans cette mélodie en atteignant le sommet sous forme de la note *si* ; la troisième phrase répète la cellule du *mi - sol - do* ; enfin la quatrième phrase souligne encore ce sommet de *si*, préparé par plusieurs répétitions de *sol*. La première et la troisième phrase sont donc proches par leurs variations sur les notes *do - mi - sol*. Les phrases trois et quatre tendent vers le sommet *si*.

Le rythme est composée de deux valeurs : croche et noire avec un cas de noire pointée.

²⁰² Cette figure a aussi été remarquée par Constantin BRAILOIU « Sur une mélodie russe », *op.cit.*, p. 376. Il l'appelle « arpège majeur ou mineur » ou « *pseudo - arpège* ».

Graphique 9



Le chant suivant n'est pas un jeu à proprement parler, mais un chant que la mère interprète pour amuser son enfant. Elle peut par exemple tout en chantant tenir l'enfant à sa taille et le soulever en rythme. Le chant enregistré est exécuté par la mère de la petite Sawan. Elle énumère les tantes paternelles de la petite fille et les noms des jardins où elles ont planté des taros et des ignames pour leurs petites filles (cousines de Sawan).



Transcription 24

Ce chant est fondé sur une échelle pentatonique anhémitonique : *do, ré, mi, sol, la*. C'est le *do* qui prédomine en nombre et en fonction de sa place dans la mélodie. Le *pycnon*²⁰³ sous sa forme initiale *do, ré, mi* ou sa forme renversée *mi, ré, do* apparaît à plusieurs reprises.

Pour une analyse des intervalles, dressons un tableau.

	U	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md
U	9	2	3	1	3	2	
2Ma	2	2	1				
2Md	5		4				
3ma	1	1					
3md	1			1			1
3Ma	1		1				
3Md	1						

Tableau 19

On peut compter ici trois formes différentes de seconde majeure (*do - ré, ré - mi* et *sol - la*), la tierce mineure se présente sous forme de *mi - sol* et la tierce majeure (le seul

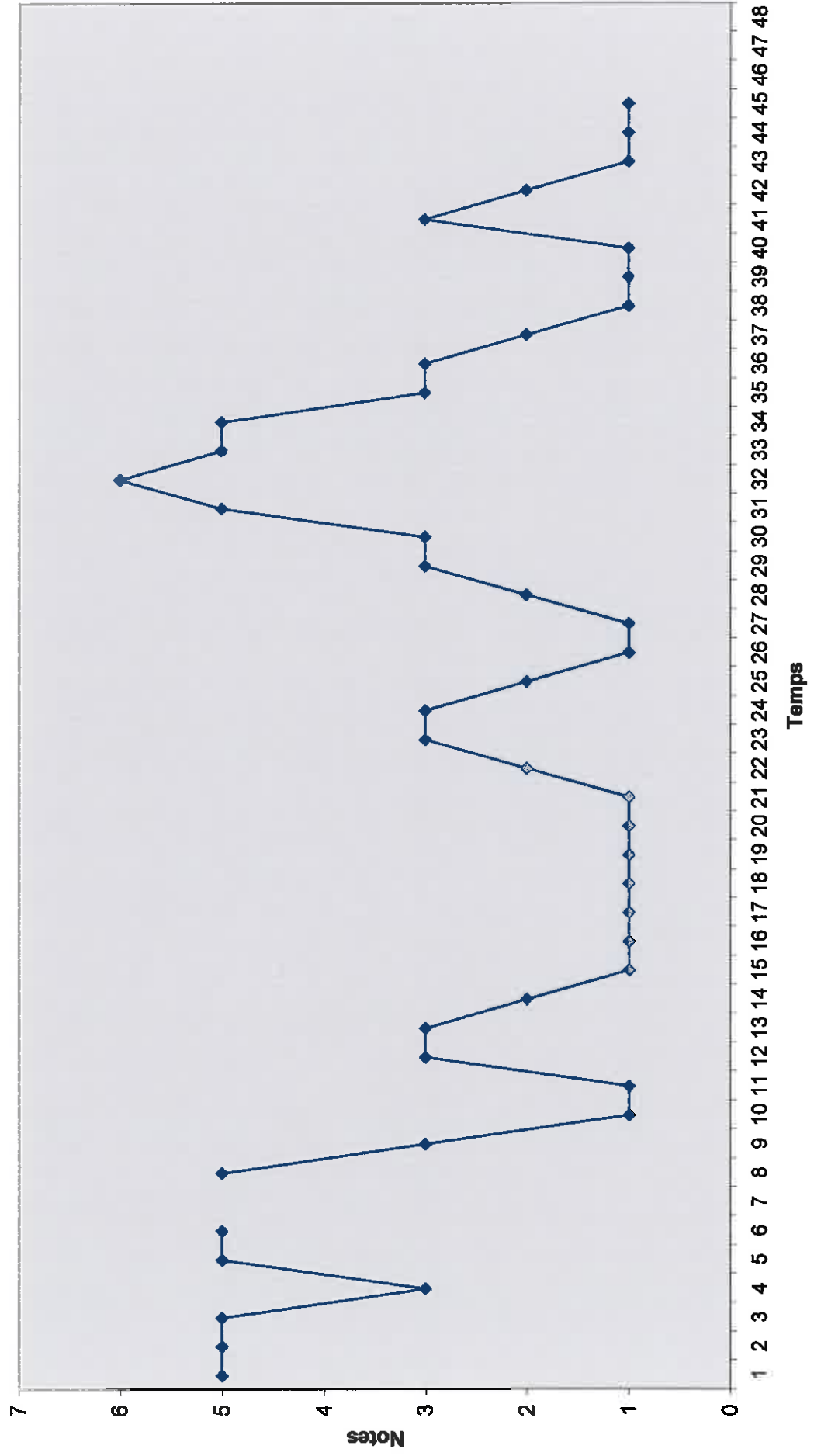
²⁰³ Le *pycnon* est défini par Constantin BRAILOIU comme est un enchaînement serré de trois notes incluant « la seule tierce majeure de tout l'ensemble » : « Sur une mélodie russe », *op.cit.*, p. 347.

intervalle disjoint) : *do - mi*. Il s'impose de remarquer que l'unisson suit tous les intervalles et peut être suivi par tous les intervalles sauf par la tierce majeure descendante. Signalons aussi l'apparition de trois enchaînements sur la diagonale. C'est-à-dire que trois des intervalles (unisson, seconde majeure ascendante et seconde majeure descendante) peuvent être suivis chacun par un même intervalle que lui-même et dans la même direction. Les champs « A » et « B » sont équivalents. La zone « a » est très majoritaire, la zone « a' » est vide. Les mêmes intervalles dans la direction opposée ne sont que deux, la formule colorée en jaune n'apparaît dans cet exemple qu'une fois.

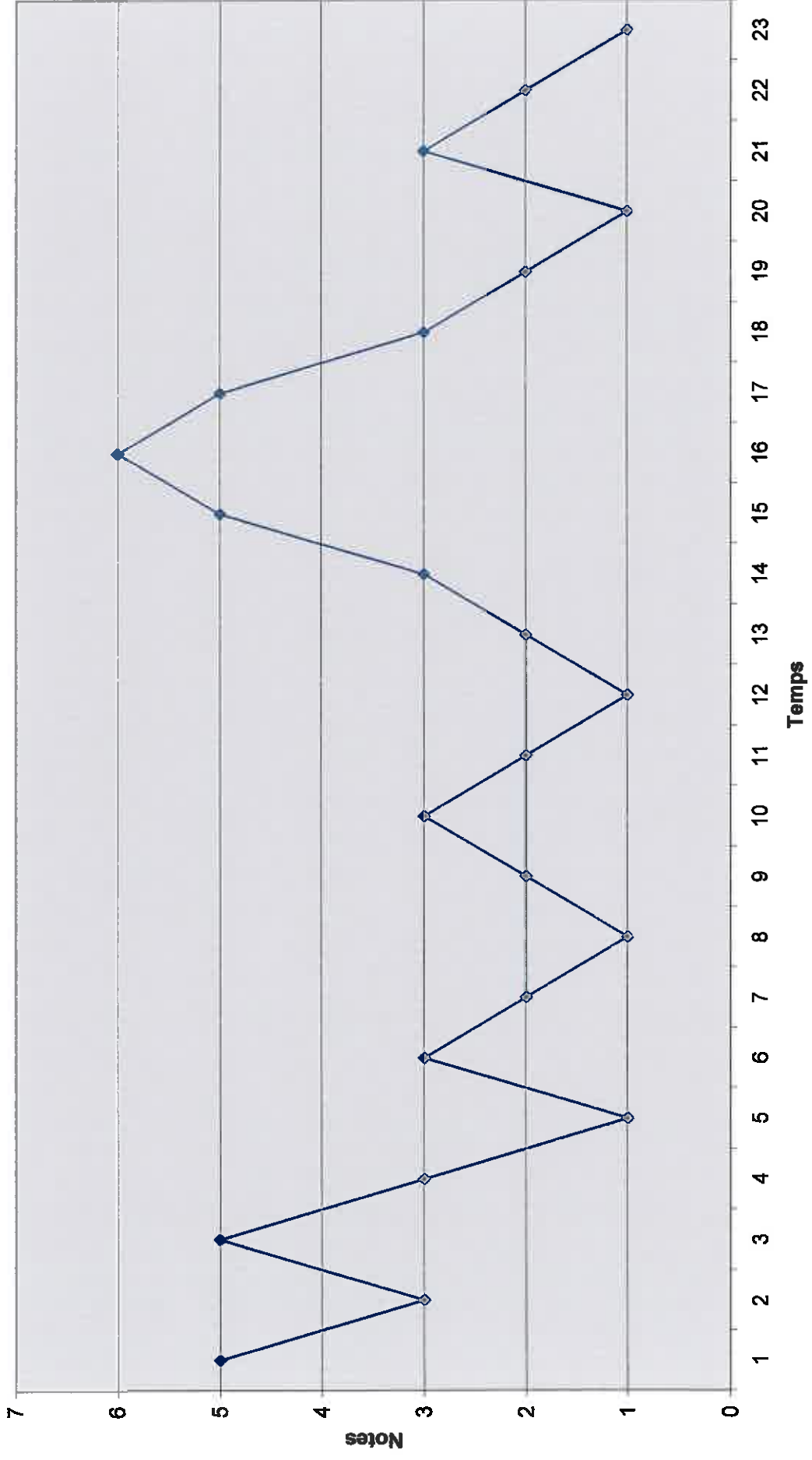
En ce qui concerne la courbe mélodique, dressons un graphique pour faciliter notre analyse (graphique p..). Nous pouvons alors confirmer la place de note pivot : *do* Les deux phrases mélodiques se terminent sur cette note. Il est cependant encore difficile de lire d'autres caractéristiques de notre mélodie. C'est pourquoi nous avons dressé un autre graphique en enlevant toute les doublures de notes. Ainsi sur la nouvelle courbe, nous pouvons observer que la première phrase (correspondant à la première ligne de notre transcription) commence dans introduction, la tierce mineure, atteint son centre sous la forme de la descente *sol - mi - do*, puis se termine sur le *pycnon* descendant. La suite du chant se divise en petites cellules mélodiques contenant chacune une courbe ascendante puis descendante, très régulières : la première est fondée sur le *pycnon* (*do - ré - mi - ré - do*). La deuxième expose toute l'échelle en montant puis en descendant. Enfin, la cellule conclusive expose à nouveau le *pycnon* en montant (sans le *ré*) puis en descendant (complet). La forme est strophique, comme dans d'autres exemples .

Le rythme est composé de valeurs longues sous forme de noires et de croches, cependant quelques figures rythmiques subdivisent les croches en doubles croches sous deux formes : « croches - deux doubles », ou une forme syncopée : « double croche - croche - double croche ».

Graphique 10



Graphique 11



L'exemple suivant présente un chant qui a aussi la fonction d'amuser les enfants. Dans ce chant intitulé « Sawan *leleo* » la mère prononce le prénom de son enfant et les paroles énumèrent les différentes parties de son corps. Tout en chantant, la mère peut toucher ou pincer ces différentes parties du corps de son enfant. Ainsi l'enfant apprend les noms des parties de son corps tout en s'amusant.

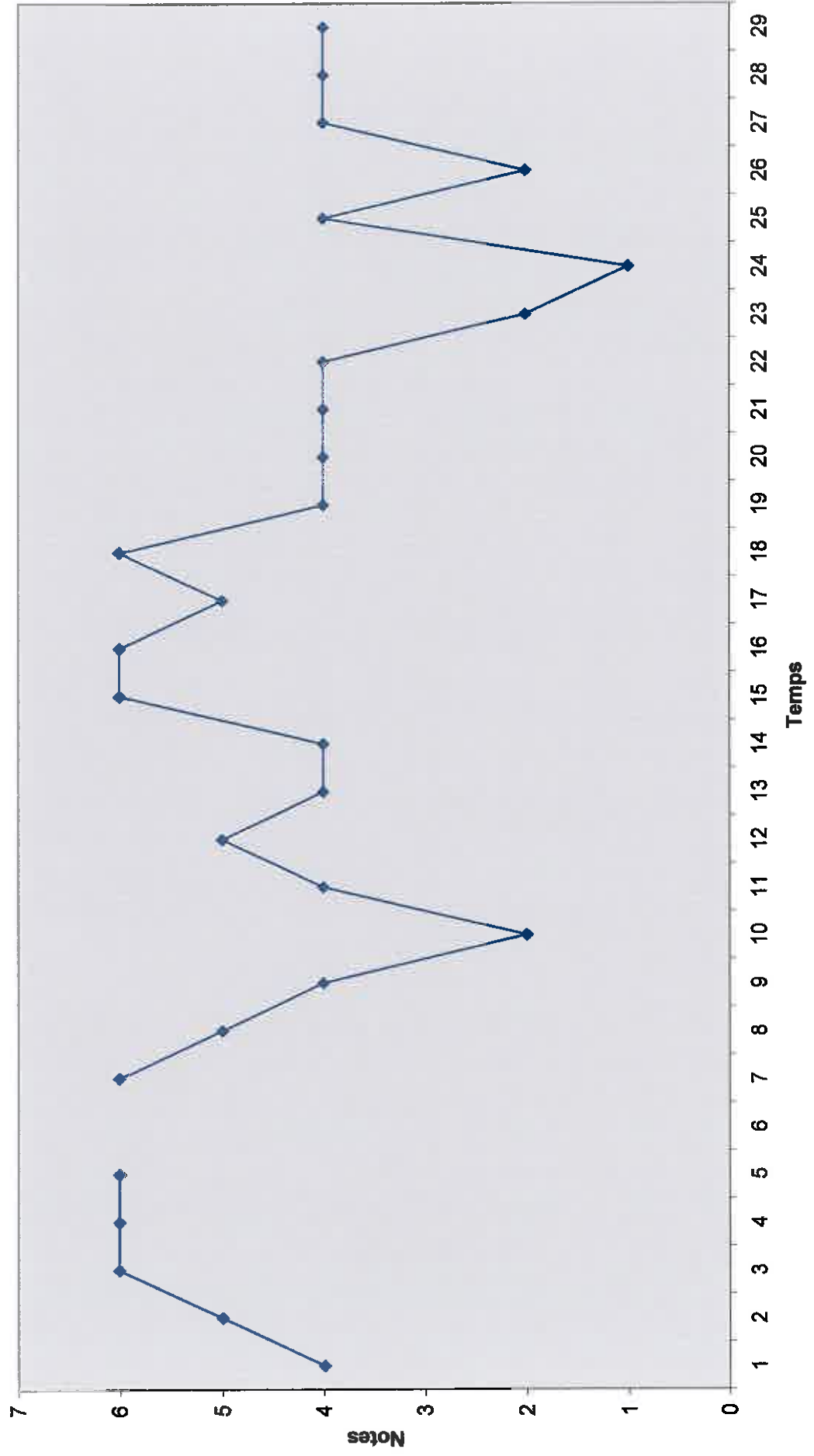


Transcription 23

Le chant ci-dessus comporte une échelle pentatonique anhémitonique (sol, *la*, *do*, *ré*, *mi*). La note *do* apparaît le plus souvent et possède une place privilégiée de note à la fois initiale et finale.

Les intervalles présents dans cette mélodie ne dépassent pas une quarte. Parmi les intervalles conjoints nous comptons : les secondes majeures (sol - *la*, *do* - *ré*, *ré* - *mi*) et la tierce mineure (*la* - *do*). Les intervalles disjoints sont : tierce majeure (*do* - *mi*), quarte juste (sol - *do*). Voici le tableau des occurrences des intervalles :

Graphique 12



rythmique - la croche, sauf un repos sur une blanche au début du chant et la fin sur une noire (qui peut aussi être une croche - demi soupir).

Le dernier exemple de jeu chanté du pays Apma est celui dont le jeu a déjà été observé dans le Nord (transcription 69). Les enfants s'asseyent les jambes devant et comptent selon la pulsation du chant jusqu'à l'élimination de tout le monde.



Transcription 45

Ce chant utilise une échelle pentatonique anhémitonique (do, ré, mi, sol, la) avec une métabole à la quinte (passage en ré, mi, sol, la, si). La métabole est un procédé consistant (selon Brăiloiu) en un changement d'échelle qu'on peut comparer à ce qu'on appelle, dans le système tonal, une modulation.²⁰⁵ Un nouveau *pycnon* se forme par l'insertion d'une note étrangère à l'échelle, qui fait changer le ton : on passe par exemple du do, ré, mi, sol, la au ré, mi, sol, la, si.²⁰⁶

L'ambitus est ici égale à une septième majeure. La note qui apparaît le plus fréquemment est le sol puis en deuxième lieu, le mi. La finale de la première phrase est un ré puis la finale de la deuxième phrase (finale de tout le chant) un la.

Les intervalles conjoints présents dans ce chant sont : seconde majeure (ré - mi, sol - la, la - si). Signalons l'absence dans la mélodie de la seconde possible do - ré. La tierce mineure est formée par les notes mi - sol. Parmi les intervalles disjoints nous avons ici les tierces majeures (do - mi, si - sol en descendant), les quartes justes (ré - sol, mi - la) et la quinte (ré - la). Pour l'analyse des intervalles, voici le tableau de leurs enchaînements :

²⁰⁵ Constantin BRAILOIU, « Un Problème de tonalité (la métabole pentatonique), *op.cit.*, p. 409.

²⁰⁶ *Ibid.* p.415, 416.

	U	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja
U	6		2		1	1		
2Ma	1	1	1				1	
2Md	1	1	1		1			1
3ma	1	1						
3md			1	2				
3Ma	1							
3Md	1							
4ja					1			

Tableau 20

Nous observons donc que l'unisson peut suivre un grand nombre d'intervalles. Les champs « A » et « B » sont équivalents. Comme dans l'exemple précédent, trois des intervalles peuvent être répétés immédiatement (cellules rouges). La zone « a » est très remplie alors que les zones « b » et « b' » ne comportent que trois formes de successions et la zone « a' » est vide. Six enchaînements s'inscrivent dans les logiques étudiées jusqu'à maintenant : trois colorés en vert, et trois en jaune. Trois autres successions semblent n'être régies par aucune règle. Nous pouvons donc conclure que les secondes peuvent être suivies par une autre seconde de la même nature et dans la même direction contrairement aux tierces et aux quarts. L'unisson est toujours l'intervalle avec le plus de possibilités d'environnement.

En ce qui concerne la courbe mélodique, analysons le graphique. On peut y lire la prédominance de la note *do* ainsi que l'importance du *mi*, la note la plus aiguë. Le chant commence sur le *pycnon* ascendant, suit un arrêt sur le *mi*, avant de redescendre sur le *do*. Ensuite est exposée une cellule mélodique fondée sur : *la, do, ré*, avant un ensemble de cellules diversifiées sur le *pycnon*. La cellule finale présentant le seul *sol* de la mélodie se termine sur une cadence typique aux pentatonismes : *la - do* à la tierce mineure inférieure.²⁰⁴ La forme de ce chant est strophique avec une seule phrase mélodico - rythmique.

Tout le chant est construit sur 16 temps. Le rythme utilise presque une seule valeur

²⁰⁴ Constantin BRAILOIU, « Sur une mélodie russe », *op.cit.*, p. 360, 361.

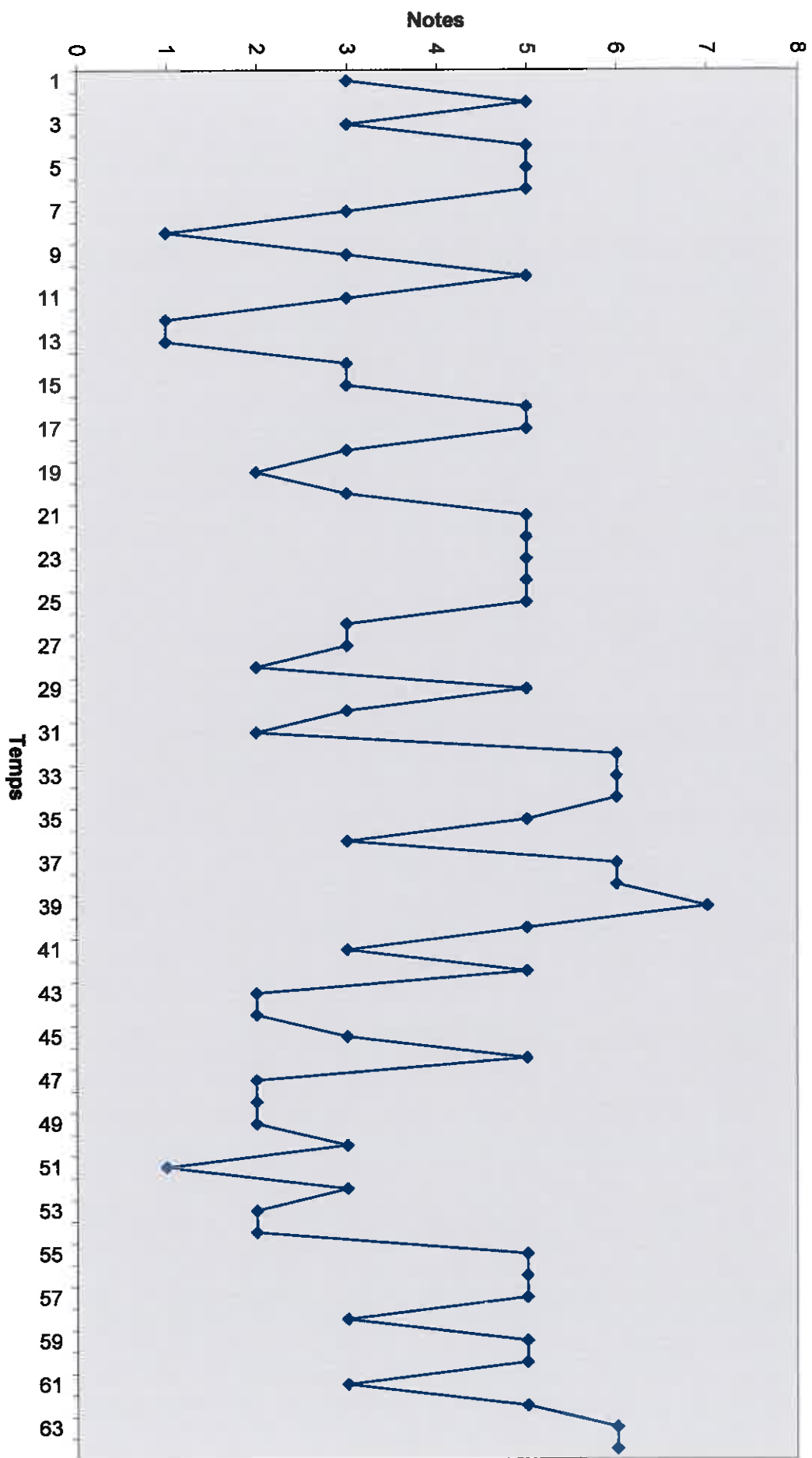
	U	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd	5ja
U	8	3	2	1	5	1		1		
2Ma	1			2			2			
2Md	1	1			1			1		1
3ma	4	1			2				2	
3md	1		2	4			2	1		
3Ma	1		1	1						
3Md	1				1	2				
4ja	2				1					
4jd	2									
5ja	1									

Tableau 21

Nous remarquons donc que, comme dans tous les autres exemples, c'est l'unisson qui prédomine. Il peut être précédé et suivre un grand nombre d'intervalles différents. Les successions sont distribuées équitablement entre les deux champs triangulaires. La diagonale est vide en dehors de l'unisson. La zone « a » est la plus riche, les zones mixtes « b » et « b' » sont égales, la zone « a' » ne comporte qu'un seul enchaînement. Sept formes de successions ne semblent pas entrer dans les règles précises, onze s'inscrivent dans les cellules vertes et jaunes. Ce sont ces dernières qui dominent avec sept variétés de successions dont trois paires symétriques.

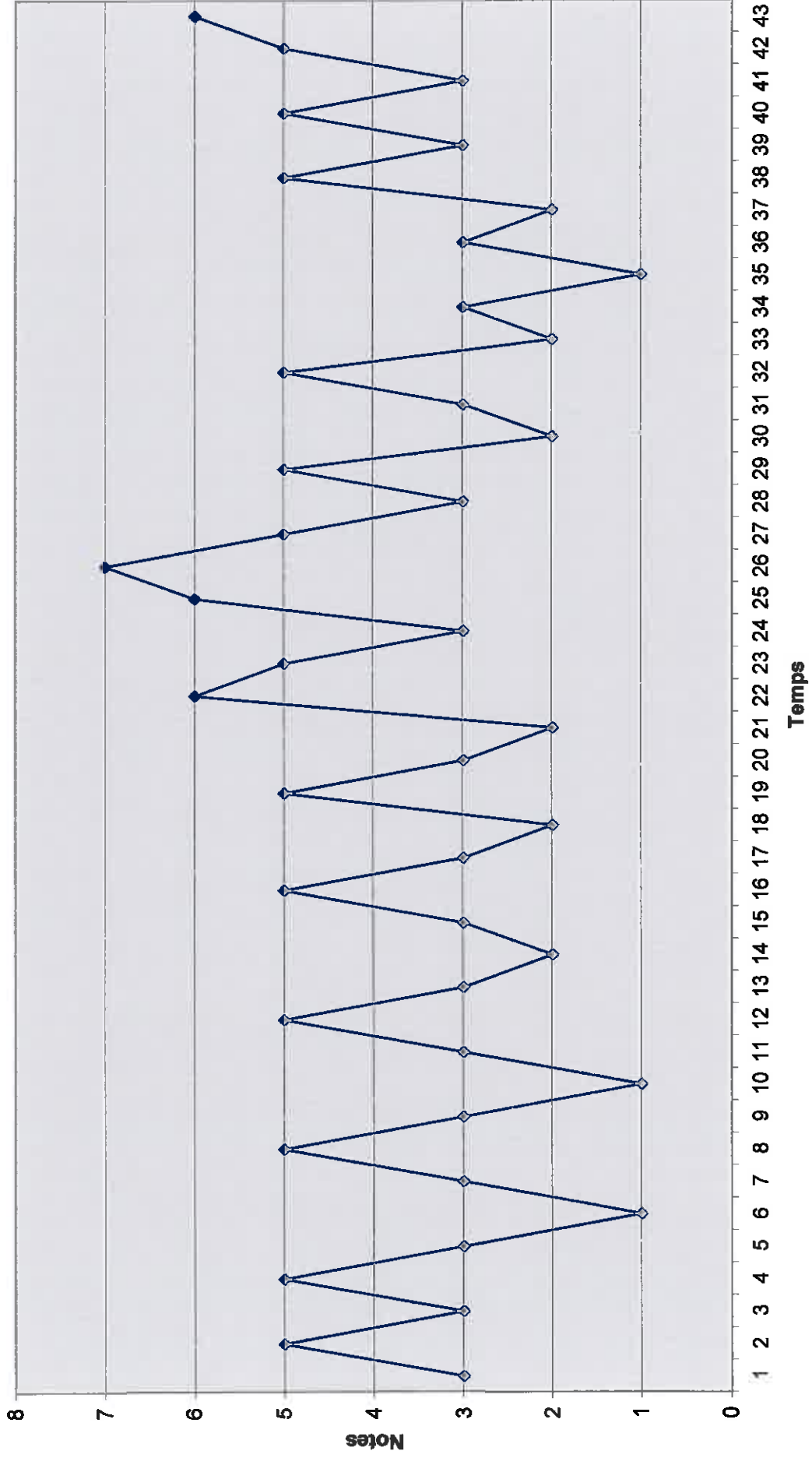
En ce qui concerne la courbe mélodique, elle surprend par sa grande fluctuation. On peut y observer la domination des notes *sol* et *mi*. La mélodie est composée de multiples cellules mélodiques, chacune contient une montée puis une descente jusqu'à la note de départ. Ceci est encore plus lisible sur notre deuxième graphique où les répétitions de notes ont été enlevées. La forme est toujours strophique.

Nous avons signalé que le jeu lié à ce chant est le même que celui des enfants du Nord de l'île présenté par la transcription 69. Au niveau musical, c'est à travers des courbes mélodiques qu'on retrouve quelques points communs : la fluctuation régulière de la courbe ainsi que les symétries à l'intérieur des cellules mélodiques.



Graphique 13

Graphique 14



Les chants des jeux pour enfants du Centre de Pentecôte sont fondés sur un nombre de sons allant de trois à six. Les séries de trois et quatre sons forment des chaînes de tierces, les mélodies de cinq sons sont fondées sur l'échelle pentatonique anhémitonique, et celles de six sons sont composées sur la même échelle avec des métaboles. En ce qui concerne la prépondérance des degrés, la note *do* semble avoir une place privilégiée dans la majorité des cas. Le départ sur tierce mineure apparaît dans trois de nos exemples (deux en montant, un en descendant). Un exemple commence sur la tierce majeure *do - mi* et un sur le *pycnon* : *do - ré - mi*. La note finale est difficile à analyser en raison d'une fin sur paroles rythmées dans deux exemples. Cependant, si on fait abstraction de ces fins parlées, et si on considère comme note finale celle qui précède les séquences parlées, on remarque que dans trois exemples, la finale est sur le *do*, dans un sur le *sol*, et dans un autre sur le *la*. Les mélodies de nos exemples rentrent toutes dans un ambitus entre quinte et septième majeure. La forme de toutes ces mélodies pour les enfants est strophique. Pour analyser les intervalles, dressons un tableau général superposant tous les cas de chants pour jeux d'enfants du Centre de l'île analysés dans ce chapitre :

	U	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd	5ja	5jd
U	30	5	7	5	11	7	1	1			
2Ma	4	3	2	2			4				
2Md	7	3	5		2			1		1	
3ma	6	3			7				2		2
3md	4		3	7			5	1			
3Ma	5		3	2			3				
3Md	4				2	4					
4ja	2				2						
4jd	2										
5ja	3										
5jd						1				1	

Tableau 22

Il s'impose de signaler que certains intervalles à l'intérieur d'un même morceau peuvent avoir plusieurs formes différentes. Nous remarquons ici la fréquence des contextes où peut apparaître un unisson. En divisant le tableau par une diagonale, nous voyons que trois

intervalles peuvent chacun se répéter immédiatement. Le champ « A » est légèrement plus rempli que le champ « B ». Les cellules de la zone « a » sont majoritairement remplies, les zones « b » et « b' » sont égales et la zone « a' » comporte le moins d'enchaînements. Les intervalles plus grands que la tierce sont assez rares et les environnements dans lesquels ils apparaissent sont assez limités. Dans les zones « b » et « b' » un certain nombre de successions ne correspondent pas à des logiques particulières, cependant la plupart des enchaînements des intervalles des zones « a » et « a' » s'inscrivent dans les modèles des cellules vertes et jaunes. Toutes ces cellules (sauf une) comportent leur équivalent symétrique : deux mêmes intervalles s'enchaînent dans l'un ou l'autre sens.

Les courbes mélodiques sont fluctuantes régulièrement, les chants sont composés de petites cellules mélodiques. La forme générale est toujours strophique.

Le rythme est binaire avec deux à trois valeurs rythmiques différentes.

Ce que nous pouvons déjà remarquer, c'est une certaine différence, tout particulièrement au niveau des intervalles des chants pour enfants, au centre et au Nord de l'île. Nous y reviendrons dans la conclusion de ce chapitre.

Le chant pour la naissance

Aujourd'hui, dans les deux régions de Pentecôte étudiées ici, il n'existe qu'un petit chant interprété au Nord de l'île pour l'occasion de la naissance. Il est interprété par la mère ou par la tante paternelle lors de la cérémonie donnée à la naissance d'un enfant. Dans les paroles, la chanteuse se demande de quel village sera le futur conjoint de l'enfant. Ce chant s'intitule « *Tarahaiana* » et voici sa mélodie :



Transcription 93

Notre mélodie est donc composée de trois sons : *mi - sol - la*. C'est la première fois qu'une telle échelle se présente parmi nos exemples. Elle est difficile à qualifier et semble ne pas s'inscrire dans un quelconque système connu en musicologie. Nous voyons d'après notre courbe que le *mi* possède une place clairement dominante en raison de sa fréquence mais aussi de sa place comme note initiale et note finale. Par ailleurs toutes les cellules mélodiques partent de cette note *mi*, dessinent un trajet ascendant puis reviennent en

descendant sur le *mi*. Ce chant possède, comme la majorité des exemples précédents, une courbe fluctuante avec plusieurs symétries intérieures. Le *mi* est la seule note répétée à plusieurs reprises.

Les intervalles qui forment cette mélodie sont : seconde majeure (*sol - la*) et tierce mineure (*mi - sol*). Dressons un tableau d'intervalles :

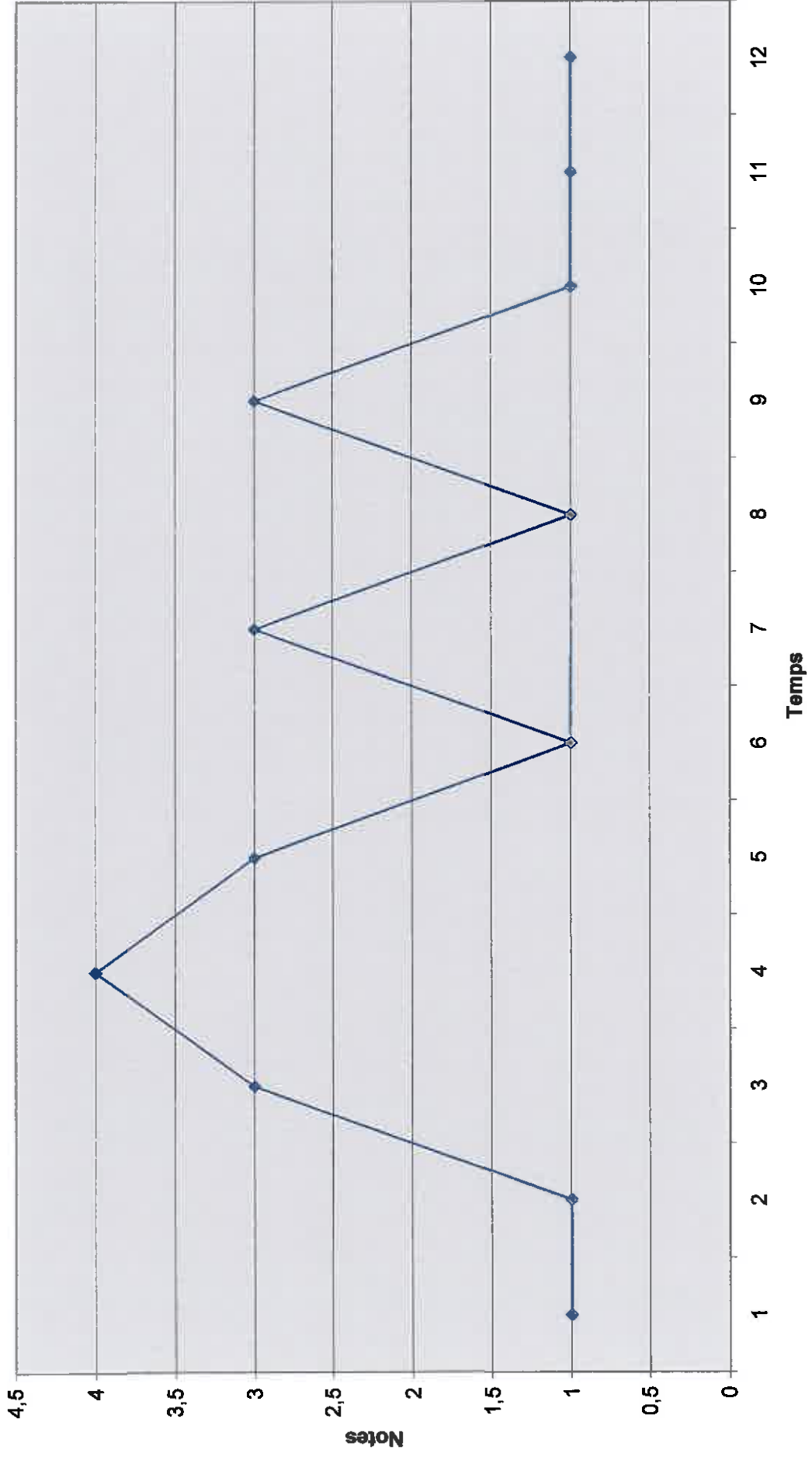
	U	2Ma	2Md	3ma	3md
U	1			1	
2Ma			1		
2Md					1
3ma		1			2
3md	2			1	

Tableau 23

En raison de l'échelle qui se présente sous une forme particulière dans ce chant, la palette des intervalles qui apparaissent dans cette mélodie est aussi nouvelle. Tous les intervalles utilisés dans la mélodie s'insèrent dans ce qu'on a appelé des petits intervalles, c'est pourquoi seule la zone « a » existe. La diagonale est vide en dehors de l'unisson, les deux champs sont à peu près équivalents. Chaque intervalle n'est précédé et suivi que par un seul ou par deux intervalles. Toutes les successions n'impliquant pas l'unisson s'inscrivent dans les cellules vertes et jaunes. Une autre particularité des intervalles utilisés ici est la rareté de l'unisson. L'intervalles le plus fréquent semble être la tierce mineure. Seuls les intervalles conjoints sont utilisés.

C'est le premier exemple où le rythme est ternaire, utilisant la figure de trois croches et une fois la croche - noire liées à un groupe de trois croches. Ce caractère ternaire accentue encore le côté « circulaire » du morceau interprété en continu.

Graphique 15



Avant d'analyser d'autres exemples du répertoire féminin, nous pouvons déjà établir un bilan provisoire des caractéristiques musicales retrouvées à travers les exemples des chants pour enfants.

Tout d'abord, en ce qui concerne les échelles, toutes nos berceuses sont fondées sur un nombre de notes allant de deux à quatre. Trois des exemples analysés ont exactement la même échelle : (sol), *do*, *mi*, *sol*, le dernier exemple se fonde sur la tierce majeure descendante *mi* - *do*. En revanche, les jeux chantés ont des échelles beaucoup plus diversifiées : certaines sont de trois sons formant des tierces à l'intérieur d'un ambitus de quinte, d'autres de quatre notes formant aussi des chaînes de tierces à l'intérieur d'une septième majeure. Certaines échelles de cinq sons sont des échelles pentatoniques défectives avec des notes étrangères (*si* ou *fa*). Enfin il y a des échelles pentatoniques complètes, puis utilisation de six sons dans le cas des échelles pentatoniques avec métabole. A travers l'examen de ces échelles, la problématique qui se pose concerne leur nature. Toutes ces échelles font-elles partie du système pentatonique ou certaines d'entre elles appartiennent-elles à un autre système ? Selon Brăiloiu, il serait possible de considérer ce genre de mélodies en chaînes de tierces comme des fragments d'échelles pentatoniques :

« Quand, sur les trajets 6 - 3 (ou 3 - 6) et 1 - 5 (ou 5 - 1), le 2 est régulièrement omis, la ligne mélodique dessine un arpège majeur (1 - 3 - 5) ou mineur (6 - 1 - 3) ou, pour mieux dire, un *pseudo-arpège*, la notion harmonique que le terme implique n'existe que dans notre conception occidentale. Ces arpèges ont beaucoup surpris les érudits dans la musique des peuplades exotiques qu'on ne pouvait soupçonner d'aucune connaissance de l'harmonie, notamment lorsque de longues périodes s'y bornaient à monter et descendre le long de ces découpures d'échelle défectives, comme aux Nouvelles Hébrides. »²⁰⁷

Cependant dans certains chants analysés, les séries de notes utilisées semblent assez éloignées du système pentatonique. C'est en analysant la place des notes qui pourraient avoir une fonction de note étrangère dans un système pentatonique qu'on peut remettre en question l'appartenance de ces échelles à ce système. Ce sont des échelles comme celle de l'exemple 93 qui nous font nous poser des questions. Les réponses pourront peut-être être trouvées en élargissant les analyses sur un plus grand corpus dans les chapitres suivants.

Analysons à présent la prépondérance des sons ou leur hiérarchie. Dressons un tableau avec les notes les plus fréquentes, les finales et les notes de départ :

²⁰⁷ Constantin BRAILOIU, « Sur une mélodie russe », *op.cit.*, p. 376. L'auteur tire des exemples des Nouvelles Hébrides de l'ouvrage de John Layard, *Stone Men of Malekula Vao*, Londres, 1942.

		Echelle	Nb. de notes	Note la plus fréquente	Finale	Note de départ
Berceuse	Transcription 20	<i>sol - do - mi - sol</i>	4	<i>do</i>	<i>do</i>	<i>do</i>
	Transcription 50	<i>sol - do - mi - sol</i>	4	<i>do</i>	<i>do</i>	<i>mi</i>
	Transcription 54	<i>sol - do - mi - sol</i>	4	<i>do</i>	<i>do</i>	<i>sol</i>
	Transcription 22	<i>do - mi</i>	2	<i>mi</i>	<i>mi</i>	<i>mi</i>
Jeux chantés du Nord	Transcription 65	<i>do - mi - sol</i>	3	<i>mi</i>	<i>mi</i>	<i>sol</i>
	Transcription 71	<i>la - do - mi - sol</i>	4	<i>mi</i>	<i>do</i>	<i>sol</i>
	Transcription 68	<i>do - mi - sol - si</i>	4	<i>sol</i>	<i>mi (do) +parlé</i>	<i>sol</i>
	Transcription 72	<i>do - mi - (fa) - sol - la</i>	4	<i>do</i>	<i>mi (do)</i>	<i>sol</i>
	Transcription 69	<i>sol - la - do - ré - mi</i>	5	<i>do</i>	<i>ré+parlé</i>	<i>ré</i>
Jeux chantés du Centre	Transcription 44	<i>do - mi - sol</i>	3	<i>mi</i>	<i>do+parlé</i>	<i>do</i>
	Transcription 28	<i>do - ré - mi - sol - si</i>	5	<i>sol</i>	<i>sol (do) +parlé</i>	<i>sol</i>
	Transcription 24	<i>do - ré - mi - sol - la</i>	5	<i>do</i>	<i>do</i>	<i>sol</i>
	Transcription 23	<i>sol - la - do - ré - mi</i>	5	<i>do</i>	<i>do</i>	<i>do</i>
	Transcription 45	<i>do - ré - mi - sol - la - si</i>	6	<i>sol</i>	<i>la (ré)</i>	<i>mi</i>
Chant de naissance	Transcription 93	<i>mi - sol - la</i>	3	<i>mi</i>	<i>mi</i>	<i>mi</i>

Tableau 24

Nous pouvons lire dans ce tableau que sur quinze exemples de chants du répertoire des enfants, la note qui apparaît le plus souvent est dans la plupart des cas le *do* (dans sept chants). La note *mi* prédomine dans cinq chants et le *sol* dans trois. En ce qui concerne la note finale, nous comptons dans ces quinze exemples sept finales sur le *do*, quatre sur le *mi*, une sur les notes *sol* et *la*, et une seule sur le *ré*. Cependant la note de départ la plus fréquente est le *sol* (cinq fois), ensuite le *do* (quatre fois) et le *mi* (quatre fois), un exemple commence par le *ré*. Il est donc possible de remarquer la nette domination de la note *do* en ce qui concerne la fréquence des apparitions, et aussi en tant que note finale. En général

trois notes semblent avoir une place importante : le *do*, le *mi* et le *sol*. En effet, d'une part dans les échelles défectives, ces trois notes sont présentes presque toujours, d'autre part, elles ont la plupart du temps les places privilégiées (à l'exception des exemples 69 et 45).

En ce qui concerne les intervalles, ce sont les intervalles conjoints qui dominent. Voici la liste des intervalles qui apparaissent à travers tous nos exemples : unisson, seconde mineure ascendante et descendante, seconde majeure ascendante et descendante, tierce mineure ascendante et descendante, tierce majeure ascendante et descendante, quarte juste ascendante et descendante, quinte juste ascendante et descendante. En observant le tableau ci-dessous on peut remarquer la fréquence de la tierce qui est le résultat de l'utilisation d'un grand nombre d'échelles en tierces. Il semble, d'après nos analyses, qu'un certain nombre de règles régisse l'ordre des enchaînements des intervalles. Afin de faire un bilan de ces règles superposons les trois tableaux généraux déjà dressés : celui des berceuses, celui des jeux des enfants du Nord et enfin celui des jeux du Centre de l'île.

	U	2ma	2md	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd	5ja	5jd
U	75			8	9	10	30	23	5	3	12	3	
2ma			1										
2md									2				
2Ma	7			3	4	4			5				
2Md	9		1	5	5		4			3		1	
3ma	20			6	1		21				2		2
3md	7				7	23			21	1			
3Ma	13	1			3	10			19			1	
3Md	26						3	22					
4ja	13						2						
4jd	5									9			
5ja	x						2						
5jd								1				1	

Tableau 25

Dans quelques exemples, les intervalles de seconde majeure peuvent se suivre immédiatement dans la même direction (cellules rouges). Dans tous les cas, un enchaînement des intervalles plus grands que la seconde majeure dans la même direction

n'apparaît jamais. La zone « a » est la plus remplie et la majorité des successions n'impliquant pas d'unisson s'inscrivent dans les règles précises. Les zones « b » et « b' » sont remplies moyennement, enfin la zone « a' » ne comporte que quatre enchaînements s'inscrivant dans les règles précises et deux enchaînements libres. Neuf successions procèdent selon la règle des mêmes intervalles dans les directions opposées (cellules vertes), huit d'entre elles font suivre les intervalles immédiatement proches dans les mêmes directions (cellules jaunes), et dans un cas seulement les intervalles proches se suivent dans les directions opposées. Les enchaînements marqués en vert et jaune ont presque tous leur correspondant dans le sens inverse, d'où la formation d'un cercle symétrique complet et d'un autre presque complet dans le tableau. Sur trente-trois enchaînements qui n'impliquent pas d'unisson, vingt et un s'inscrivent dans les logiques précises (cellules colorées), la plupart d'entre eux sont composés des intervalles conjoints. Treize successions seulement semblent ne pas s'inscrire dans des logiques particulières. La plupart du temps, ces derniers sont composés d'au moins un intervalle disjoint. Remarquons aussi que l'unisson peut apparaître dans un très grand nombre de contextes.

Cette alternance des intervalles ascendants et descendants rend les courbes mélodiques régulièrement fluctuantes. Ainsi il semble de règle qu'une descente doive la plupart du temps succéder à une montée de la même nature. Ces fluctuations peuvent être composées de l'enchaînement d'un seul intervalle descendant puis ascendant (ou vice versa) ou de plusieurs intervalles dont la somme serait égale en montant et en descendant. En lisant ces courbes mélodiques, il est facile de visualiser que nos chants sont composés de petites cellules mélodiques manipulées de différentes manières. La forme générale de tous les exemples analysés est strophique : même musique et même texte (ce dernier peut parfois varier très légèrement)

Le rythme est souvent binaire (sauf dans le dernier exemple), les subdivisions elles - aussi sont la plupart du temps binaires, bien que dans certains cas des groupes de triolets apparaissent. Selon le chant, nous avons pu compter deux à trois valeurs de durée principale avec plus rarement des variétés (prolongement ou subdivisions diverses) d'une de ces valeurs. Il est préférable de ne pas introduire ici la division en mesures. En effet la définition la plus courante de la mesure la définit par rapport aux temps forts et aux temps faibles, ce qui serait faux dans ce genre de musique. Dans nos exemples, les divisions pourraient être faites en périodes de 7 à 12 temps correspondant aux phrases mélodiques.

CHAPITRE III - LES MUSIQUES DES GRADES

Il s'agira ici bien sûr uniquement des musiques interprétées par les femmes. Nous reprendrons donc dans ce chapitre le répertoire musical féminin propre aux occasions de passages de grades énumérés dans le tableau conclusif de notre première partie. Des exemples précis de musiques seront donnés et analysés.

Pour le Nord de l'île nous pouvons lire dans le tableau que le seul genre musical interprété par les femmes lors des passages de grades est la danse *havwa*. C'est par l'analyse détaillée de cette danse que nous commencerons ce chapitre. Dans un deuxième temps seront analysés les chants des femmes Apma, c'est-à-dire la danse *sawan*, et seront décrites les danses accompagnées par des tambours : *boilaba*, *tik* et *kau*.

1. La danse *havwa* du pays Raga

Chaque danse *havwa*, nous l'avons vu dans la description de la première partie, est composée de six danses qui correspondent aux six mouvements chorégraphiques-clés : *mandalisia*, *mangori*, *mamwalue*, *mabileahi*, *mandali*, *bolo mambwena*.²⁰⁸ Rappelons que c'est une danse de femmes interprétée lors d'une cérémonie de passage de grade des hommes, organisée par la fille du candidat.²⁰⁹

Avant d'entrer dans les détails des analyses musicales, donnons quelques caractéristiques générales de cette danse. *Havwa* est dansée par un groupe qui rassemble un nombre important de femmes. Deux femmes ayant la connaissance musicale requise mènent la danse ; l'organisatrice (fille du candidat au grade) se trouve toujours derrière toutes les autres danseuses. Les deux meneuses de danse tiennent chacune un petit tambour à fente en bambou dans une main et le frappent avec un bâton en bois. Avec le bruit des pieds des danseuses, ces deux petits tambours forment le seul accompagnement instrumental de la danse *havwa*. Ces rythmes sont formés par des petites formules répétées en ostinato. Les

²⁰⁸ Pour plus de détails descriptifs de cette danse et pour la chorégraphie, voir première partie, chapitre II.

²⁰⁹ Pour l'étude des échanges cérémoniels liés à la danse *havwa*, voir troisième partie, chapitre II.

bambous et les pieds forment parfois des polyrythmies à deux voix où se combinent souvent les rythmes binaires pour l'une des voix contre les rythmes ternaires pour l'autre. Ces combinaisons rythmiques changent selon le moment de la danse.

Les chants sont toujours de forme responsoriale, c'est-à-dire que l'une des meneuses de la danse chante en solo, puis l'ensemble des femmes lui répond. Les chants sont répétés un grand nombre de fois. Les différents chants d'une même danse sont proches mélodiquement, ce qui donne un caractère répétitif à la musique dont la chorégraphie est cependant diversifiée.

Nous procéderons à l'analyse musicale de deux exemples de la danse *havwa* récoltés sur le terrain. L'un des exemples a été enregistré hors contexte avec une chanteuse solo, afin d'avoir un enregistrement très propre à des fins d'analyse, l'autre exemple analysé a été enregistré en situation.

Le premier exemple porte le titre de *havwa Boltabae*.²¹⁰ « Bol » vient du mot « bolo » qui est le nom d'un genre de chant, « tabae » veut dire Ambae, nom de l'île voisine.²¹¹ Comme toutes les danses *havwa*, celle-ci est composée de six chants correspondants chacun aux six mouvements chorégraphiques-clés de la danse.

Le premier chant de cette danse est intitulé *Hamalinguwe*. Il correspond à la première figure chorégraphique *mandalisia*. Le sujet des paroles parle d'un *nakamal* appartenant à un homme du nom de Baravu. Le chant exprime, à la première personne, la joie de cet homme qui raconte la beauté de son nouveau *nakamal* (hamali) qui vient juste d'être construit. Sa place de danse, le *nasara* (lol sara), est maintenant prête.

²¹⁰ Ce chant m'a été interprété en solo, hors contexte par Nelly Mundoro au village de Loltong le 5 mars 2002.

²¹¹ Information donnée par la chanteuse.

Voici la transcription de la mélodie de ce chant :

A

B
Ha-ma-lin-gu-we ha-ma-lin-gu ma-ma-nin-ge nin-ge ha-ma-lin-gu-we ha-ma-ling Ba - ra-vu

C
Ha-ma - li u - li - a - na ma-ro - ro na - ma nin-ge nin-ge

Lang vi - e - si ma-ma-lu - e ha-ghe ma-ta - la - he a - u

D
D'
D'
Man-ge-le lo - ha len - gu na - u - va-ha-lo su - ri ho - ro na-vu-lan-go ra - ra sa-vi - ro ma-re - re

Lol sa - ra e - ta-non-gu sa-vi-ro ma-re-re

B
Ha - ma-li u - li - a - na ma-ro-ro na - ma nin - ge nin-ge

Transcription 59

Ce chant est composé de six sons : (mi), *fa*, *sol*, *si*, *do*, *ré*, *fa*. C'est donc une échelle hémitonique avec une note étrangère *mi* n'apparaissant qu'une fois et ayant une fonction d'appoggiature. L'ambitus de la mélodie est égal à une neuvième mineure. Le *sol* a une place prépondérante dans la mélodie, il apparaît un nombre de fois beaucoup plus important que les autres notes (40 fois ou sur 27 noires) et de plus c'est la note initiale et finale du chant, le *sol* termine aussi toutes les phrases mélodiques. Les notes *si*, *do* et *ré* ont une fréquence respectivement de 25 apparitions (sur 13 noires), 23 apparitions (sur 12 noires) et 18 apparitions (sur 13noires).

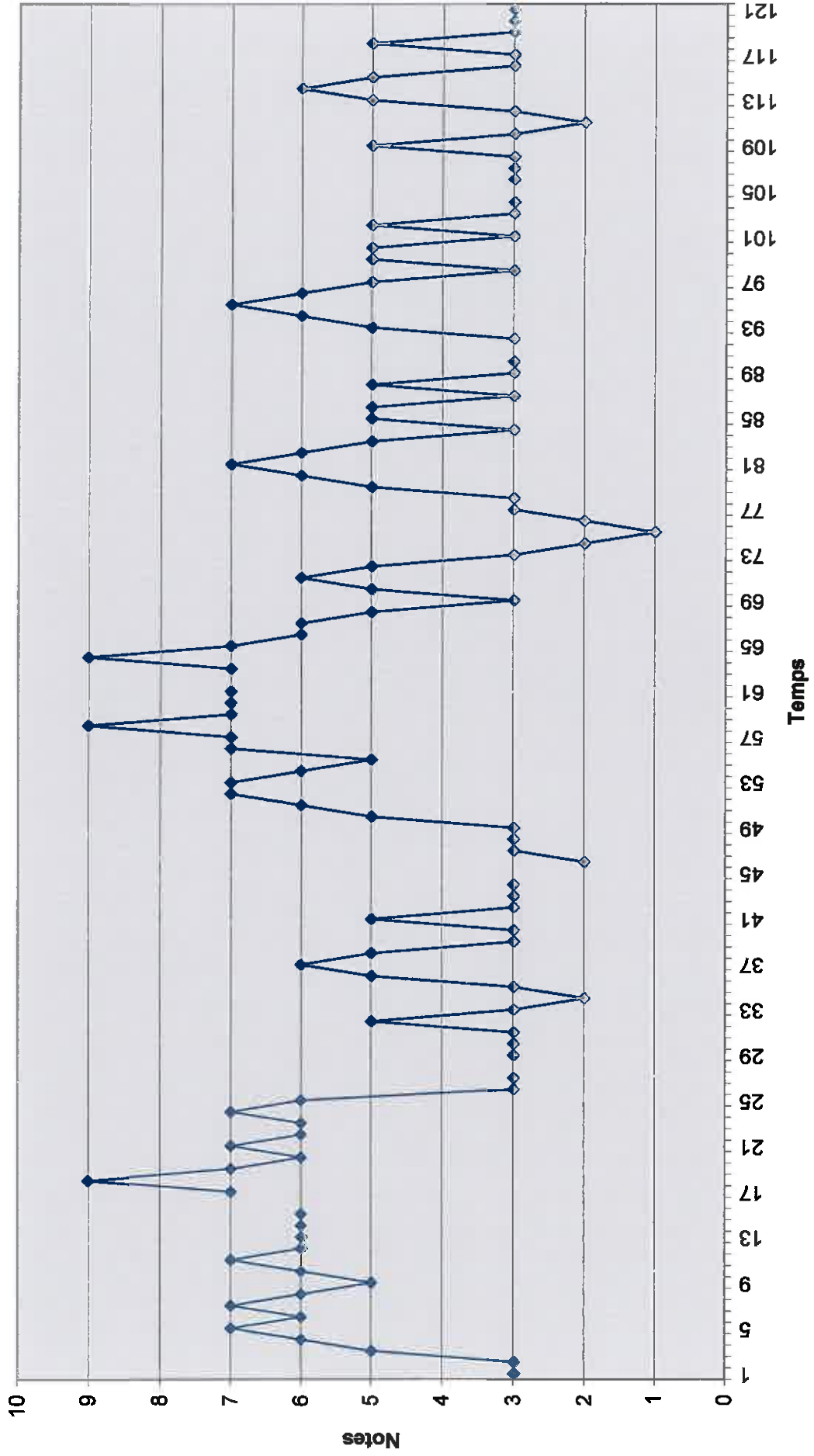
Les intervalles de ce chant sont : seconde mineure (si - do et mi - fa - une seule fois en ascendant et une en descendant), seconde majeure (fa - sol, do - ré), tierce mineure (ré - fa et en descendant : ré - si une seule fois), tierce majeure (sol - si). Pour une analyse intervallique, dressons tout d'abord un tableau.

	U	2ma	2md	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md
U	12		1	2	2	2		8	2
2ma			3	6					
2md		2				1			6
2Ma	3				6	1	1	2	
2Md	3		5	5					
3ma	1						3		
3md	1				2				1
3Ma	2	7							6
3Md	7				3			5	

Tableau 26

L'unisson peut suivre tous les intervalles sauf les demi-tons, il peut être suivi par tous les intervalles sauf la seconde mineure ascendante et la tierce mineure descendante. Le champ « B » est un peu plus rempli que le « A ». La diagonale est vide sauf pour l'unisson qui suit l'unisson. La zone « a » est la plus occupée par la variété des successions des intervalles, les zones mixtes « b » et « b' » comportent respectivement quatre et cinq enchaînements et dans la zone « a' » se placent deux suites d'intervalles. La plupart des enchaînements, en dehors de ceux qui contiennent un unisson, suivent des logiques marquées par des cellules colorées.

Graphique 16



Analysons à présent la courbe mélodique exprimée dans le graphique ci-dessus. Nous pouvons diviser cette mélodie en cinq phrases, chacune contenant un mouvement ascendant et descendant. La première (A - antécédent et A' - conséquent) part de la note *sol* atteint le *fa* aigu avant de descendre de nouveau jusqu'à la note *sol*. Cette phrase se caractérise par la répétition fréquente de mouvement *do - ré - do - ré*. La deuxième phrase (B) se compose de trois mouvements fluctuants : le premier et le troisième sont identiques, composés de deux intervalles de tierce majeure *sol - si* ascendante puis descendante. Le mouvement du milieu descend jusqu'au *fa* pour remonter jusqu'à la note *do* puis redescendre sur le *sol*. La troisième phrase (C) comporte comme sommet la note *fa* aigu. Cette phrase est prolongée par le D qui descend jusqu'à la note la plus grave de la mélodie (*mi*). Le D' répété deux fois et brode autour de *sol - si*. La dernière phrase est la répétition exacte de la phrase B.

Le rythme de ce chant est binaire avec des valeurs de croches, noires et deux blanches. Il est à signaler l'apparition surtout en fin des phrases des alternances « croche - noire - croche - noire » formant ainsi des figures syncopées. Les phrases mélodiques sont construites sur des périodes entre 8 et 10 temps.

Le deuxième chant de notre danse *havwa* s'intitule *Yele Yele* et correspond aux mouvements chorégraphiques *mangori*. Les paroles de ce chant évoquent les problèmes liés aux crédits dans lesquels les hommes doivent s'engager afin de s'élever dans la hiérarchie sociale. Elles évoquent les messages envoyés aux débiteurs afin qu'ils rendent leur dû et qui restent toujours sans réponse : « seraient-ils morts ? » - se demande le personnage du chant.

1=C

Ye - le ye-le ye - le ra-na-to - ra na-vel ve-le-hin vu - ro

Ra-na - to - ra sun-gai e-o ra-na-mu-le va-no nam da-le

Ha-ro ha-ro va-si va-hi lo-ve nu-e ma-ī Rau ma-te ma - te va - nu-a maī no-vu-ro - i

1=G

1=C

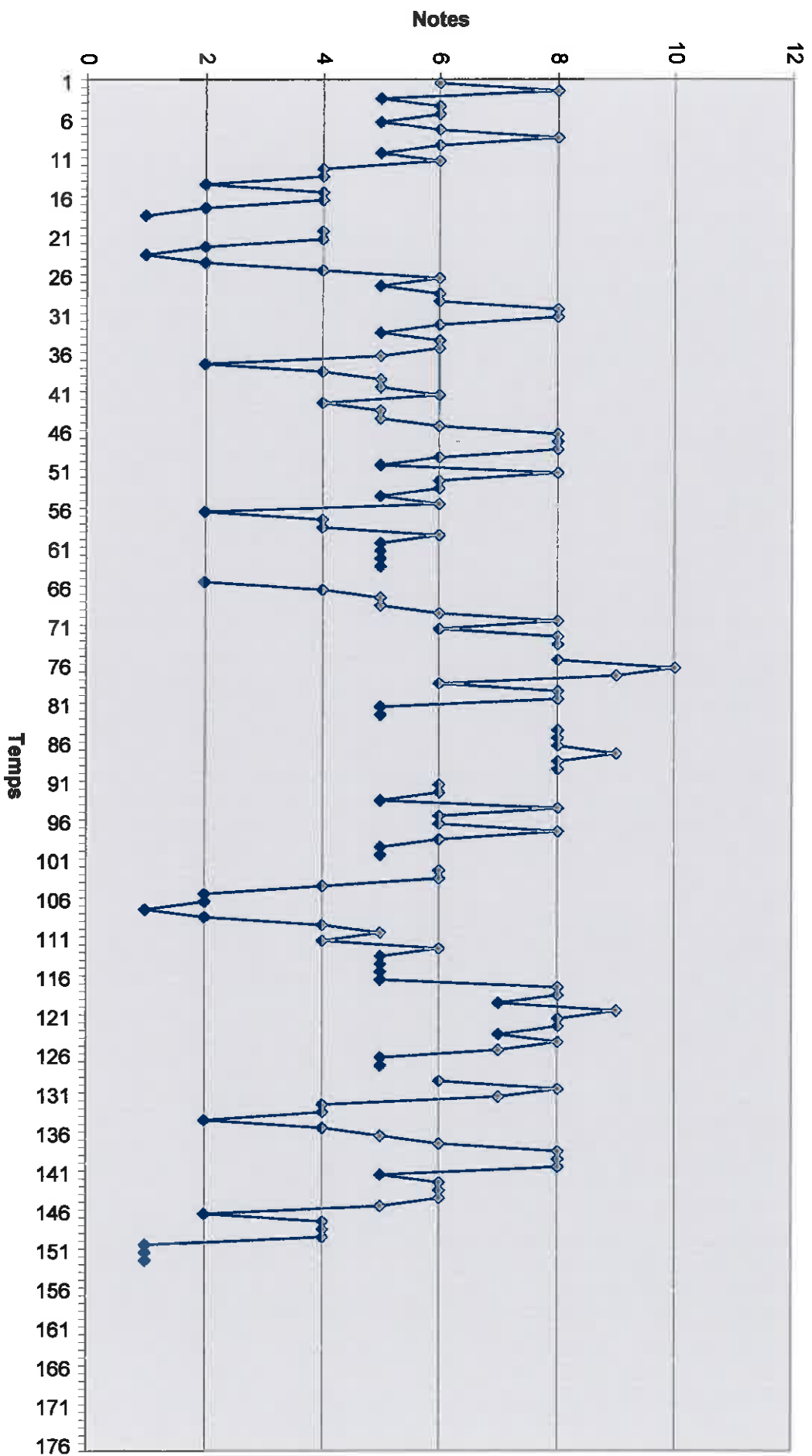
1=F

1=C

Transcription 60

Cette mélodie est composée des notes *sol, la, do, ré, mi, fa, sol, la, si*. La note *si* n'apparaît qu'une fois, elle nous indique une métabole à la quinte. En effet, l'échelle devient : *ré, mi, sol, la, si*. Cette note *si* agrandit l'ambitus jusqu'à une dixième majeure. Le *fa* surgit à quatre reprises. Il forme une substitution au *mi*. Cette note *fa* qui se répète plusieurs fois sur un fragment fait « moduler » notre mélodie de l'échelle *sol, la, do, ré, mi* en (do) *ré, fa sol, la*. Nous appelons cette modulation selon Brăiloiu la « métabole ». La note la plus fréquente est le *ré*. Le *sol* tient un rôle privilégié par rapport à son emplacement.

Graphique 17



Remarquons quelques cellules mélodiques qui composent cette courbe : à la fin de la première phrase (première ligne de la transcription), une descente s'opère où tous les degrés de l'échelle sont présents. La même chose se trouve à la deuxième ligne de notre transcription, cette fois dans le mouvement contraire - ascendant. On trouve aussi quelques *pycnon*, ainsi qu'une chaîne en tierces *la-do-mi* ou encore la cellule *ré-mi-sol* en ascendant et en descendant. Cette courbe a un caractère très fluctuant.

Les intervalles utilisés dans ce chant sont : unisson, seconde majeure (sol - la - grave, do - ré, ré - mi, sol - la - aigus, en descendant le si - la qui apparaît une seule fois), tierce mineure (la - do, mi - sol et fa - ré une seule fois dans ce sens descendant). Ce chant présente un grand nombre d'intervalles disjoints : tierce majeure (do - mi, fa - la, sol - si), quarte juste (sol - do, ré - sol, ré - la seulement en descendant), quinte juste (mi - la - seulement en descendant).

	U	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd	5ja	5jd
U	12	5	8	2	7	2	1	2	4		
2Ma	7	1	3	7			2				1
2Md	5	8			1	2		3	4		
3ma	8	4	1		3	1			1		
3md	5		6	3							
3Ma			5								
3Md	1	1			1						
4ja	3				2						
4jd	3	2		4							
5ja											
5jd				1							

Tableau 27

L'unisson peut être suivi et suivre tous les intervalles, sauf la quinte. Nous remarquons que la palette des intervalles de ce chant et du chant analysé précédemment ainsi que leurs enchaînements divergent considérablement bien qu'ils fassent partie d'une même danse. Ici encore le champ « A » comporte plus de successions. La zone « a » est la plus dense, les zones « b » et « b' » sont équivalentes et la zone « a' » est complètement vide. Les cellules colorées marquant des enchaînements aux règles précises sont placées presque

toutes dans la zone « a », elles forment entre elles des symétries, ce qui veut dire qu'un enchaînement de deux intervalles comporte souvent son équivalent dans le sens inverse (l'intervalle précédent devient l'intervalle suivant). Presque tous les enchaînements selon ces règles concernent les intervalles conjoints. Les intervalles disjoints semblent se succéder plus librement.

Le rythme est fondé sur deux valeurs : brève (croche) et longue (noire), souvent alternées formant ainsi quelques figures de syncopes. Une valeur de croche pointée et une de blanche prolonge notre valeur longue. Les respirations marquées par des soupirs et demi soupirs semblent séparer les phrases ou demi-phrases qui comportent le nombre de temps divers allant de 6 à 17.

Le troisième chant de notre danse porte le même titre que le précédent *Yele Yele*. Il est interprété lors de la figure chorégraphique *mamwalue*. Les paroles font allusion au respect qu'un garçon doit avoir pour son père qui l'élève dans la hiérarchie sociale. Ici, un jeune homme prend le grade *tungoro* et le chant raconte comment un père aide son fils à acquérir la ceinture en coquillages *harovuroi* nécessaire pour le passage de ce grade. Le garçon tue alors un cochon *livoala* et les femmes l'encouragent en dansant, en étirant les bras sur les côtés et en sifflant. En dehors du titre et du sujet proche de ce chant et du chant précédent, au niveau musical ces deux mélodies présentent de grandes similitudes. Après l'analyse de ce troisième chant, il sera donc intéressant de faire une comparaison entre ces deux exemples pourtant présentés par les informateurs comme deux chants distincts.

A
Ye-le ye-le ye-le i nau ma-lan-ge-lo na-bem-be-ri non-gu sun-bwe man-da-le bu-lan-go an-go

B
Ro-ro an-go ro-ro an-an bo-e ro-ro e-ta man-go vi-ra le-vu le-vu tan-be a-u re-ve-na ha-ro-vu-ro-i

C
Sa-le-sa-he ne-lang re-re lan re-re re-re lang re-re bo-hi vo-hi lo-lo u-re u-re

D
E
Le-vo-si mo-ta-he mo-ta-hi-ne ha-fe-e le-vo-si mo-ta-he mo-ta-hi-ne li-vo-a-la

C'
a-lu bu-lu-te-he non-da mu-re mu-re

D
E
Lo-a ro-vu ro-vi ta-mu ta-mo-a-a-le ta-mo-ta-na bo-e ta-mo-ta-na li-vo-a-la a-nu sa-ra we-lu we-lu

Transcription 61

Cette mélodie est construite sur huit sons : *sol, la, do, ré, mi, fa, sol, la*. C'est une échelle pentatonique avec substitution des degrés. En effet les notes *mi* et *fa* n'apparaissent jamais côte à côte, mais l'une remplace l'autre. Cependant dans le contexte de ce chant, cette substitution sur des fragments très brefs, n'exposant jamais un nouveau *pycnon*, n'apporte pas de véritable métabole. Les notes qui dominent clairement ce chant sont le *ré* (sur 63 croches) qui forme aussi la finale et termine plusieurs phrases mélodiques, et le *sol* (sur 34 croches). La mélodie s'appuie clairement sur ce centre tonal *ré* et *sol*.

Les intervalles conjoints qui apparaissent dans cet exemple sont : unisson, secondes majeures (*sol - la, do - ré, ré - mi, fa - sol, sol, la*) et tierces mineures (*la - do, mi - sol*). Les intervalles disjoints présents dans ce chant sont : tierces majeures (*do - mi, la - fa* qui

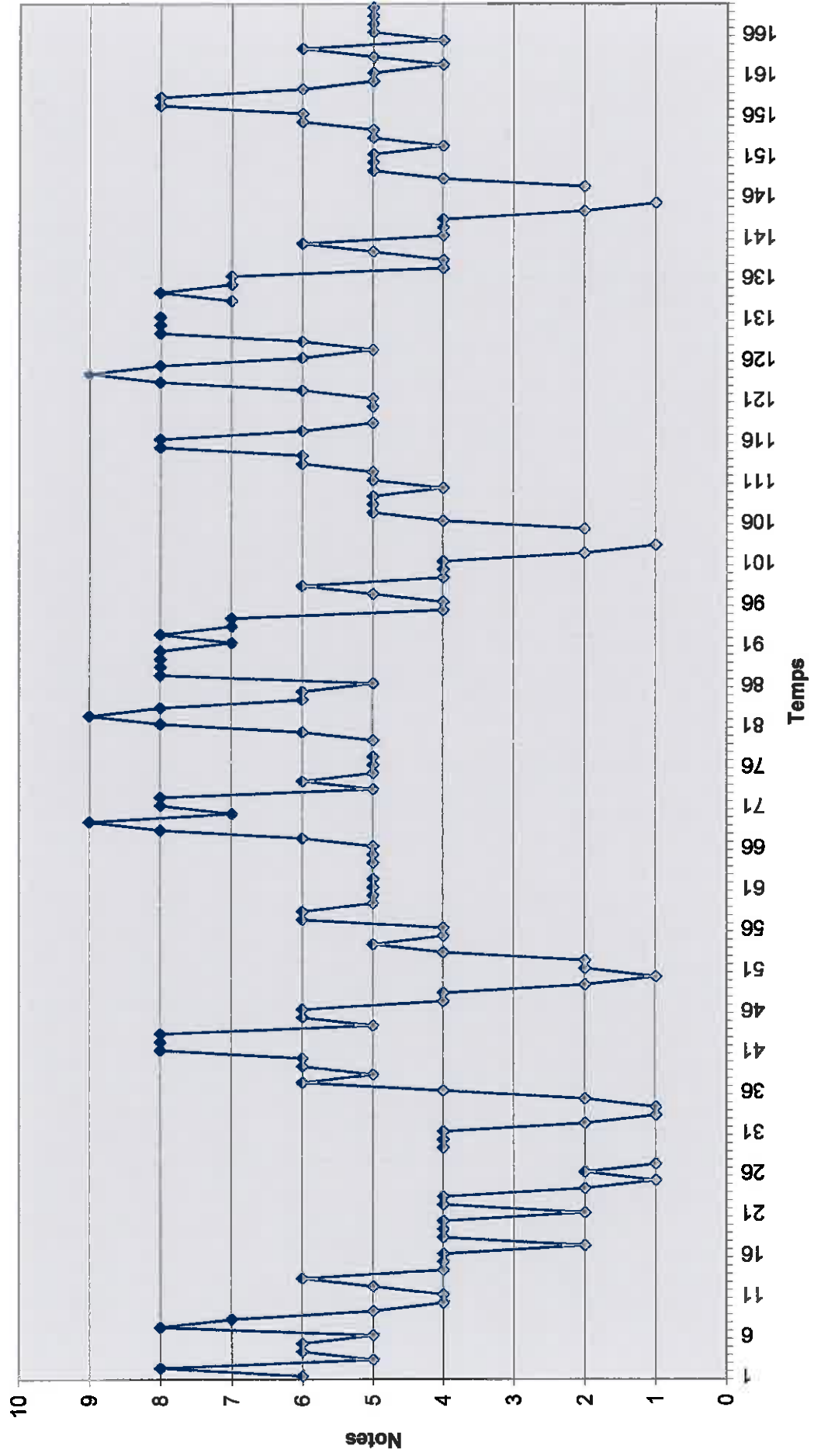
apparaît une seul fois en descendant) et quartes justes (sol - do, do - fa, ré - sol). Afin d'analyser le contexte de chaque intervalle, dressons tout d'abord un tableau :

	U	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd
U	22	8	8	4	9	1	2		4
2Ma	12	4	7	7			4		
2Md	9	11			3			3	
3ma	6	6				1			1
3md	1		9	2					
3Ma	1		1						
3Md	4	2							
4ja	2		1						
4jd	2	3							

Tableau 28

L'unisson peut suivre tous les intervalles et peut être suivi par tous les intervalles sauf la quarte ascendante. Le champ « A » est plus rempli que le « B ». La diagonale comporte deux suites d'intervalles. C'est toujours la zone « a » qui est la plus remplie, la zone « a' » comporte le moins d'intervalles, elles est vide ici. Presque toutes les cellules colorées se trouvent dans la zone « a » (intervalles conjoints) et elles forment entre elles une symétrie. Nous remarquons une certaine similitude entre les tableaux des intervalles de cet exemple et du précédent. Il semblerait que le cas d'enchaînements de deux secondes majeures ascendantes soit toujours suivi par une tierce majeure descendante. Dans ce cas, nos deux secondes peuvent être traitées comme une tierce majeure ascendante décomposée, toujours suivie par le même intervalle descendant non décomposé. De plus, dans les deux exemples, les cellules colorées se placent au même endroit des tableaux en formant la même symétrie.

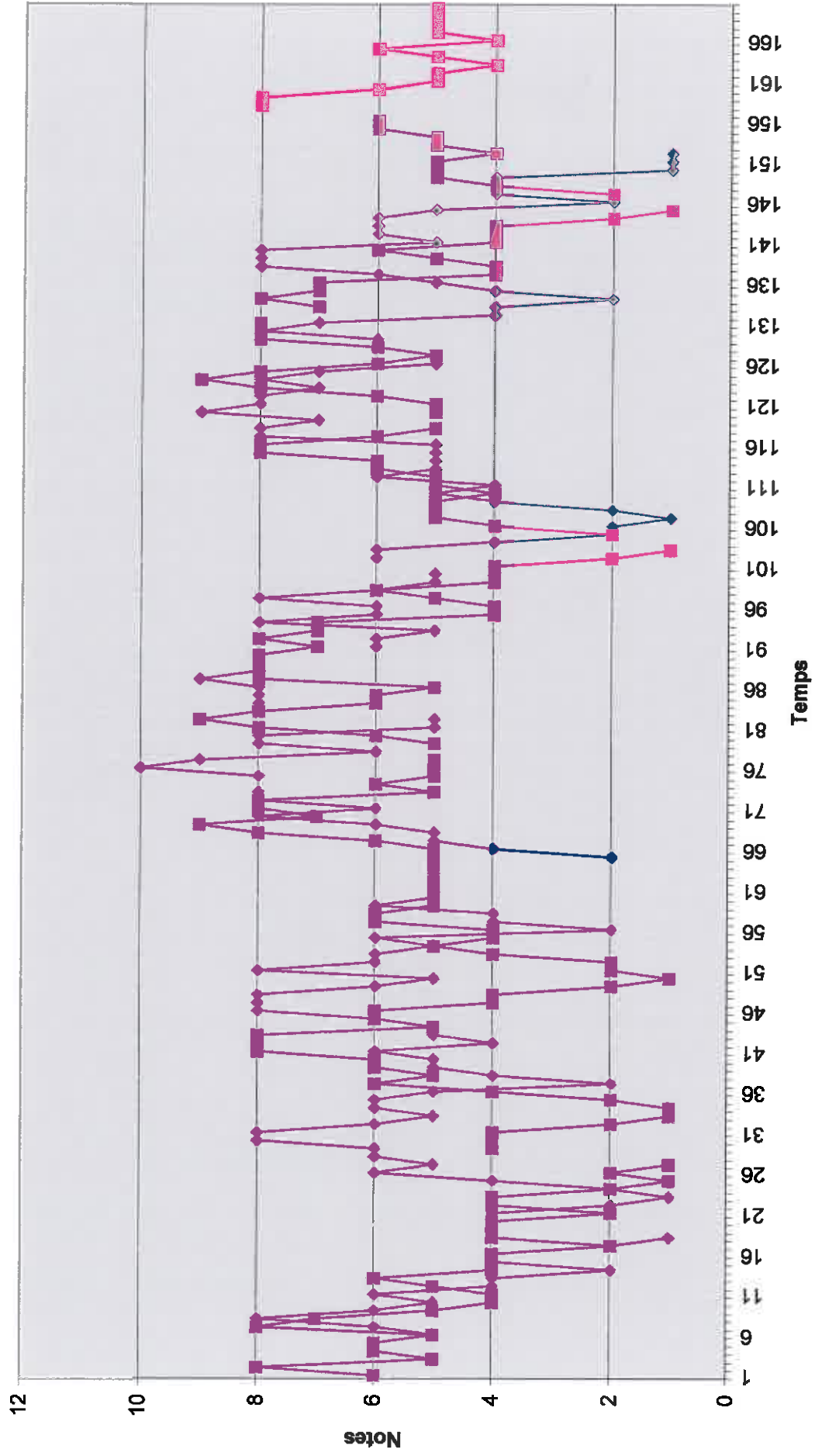
Graphique 18



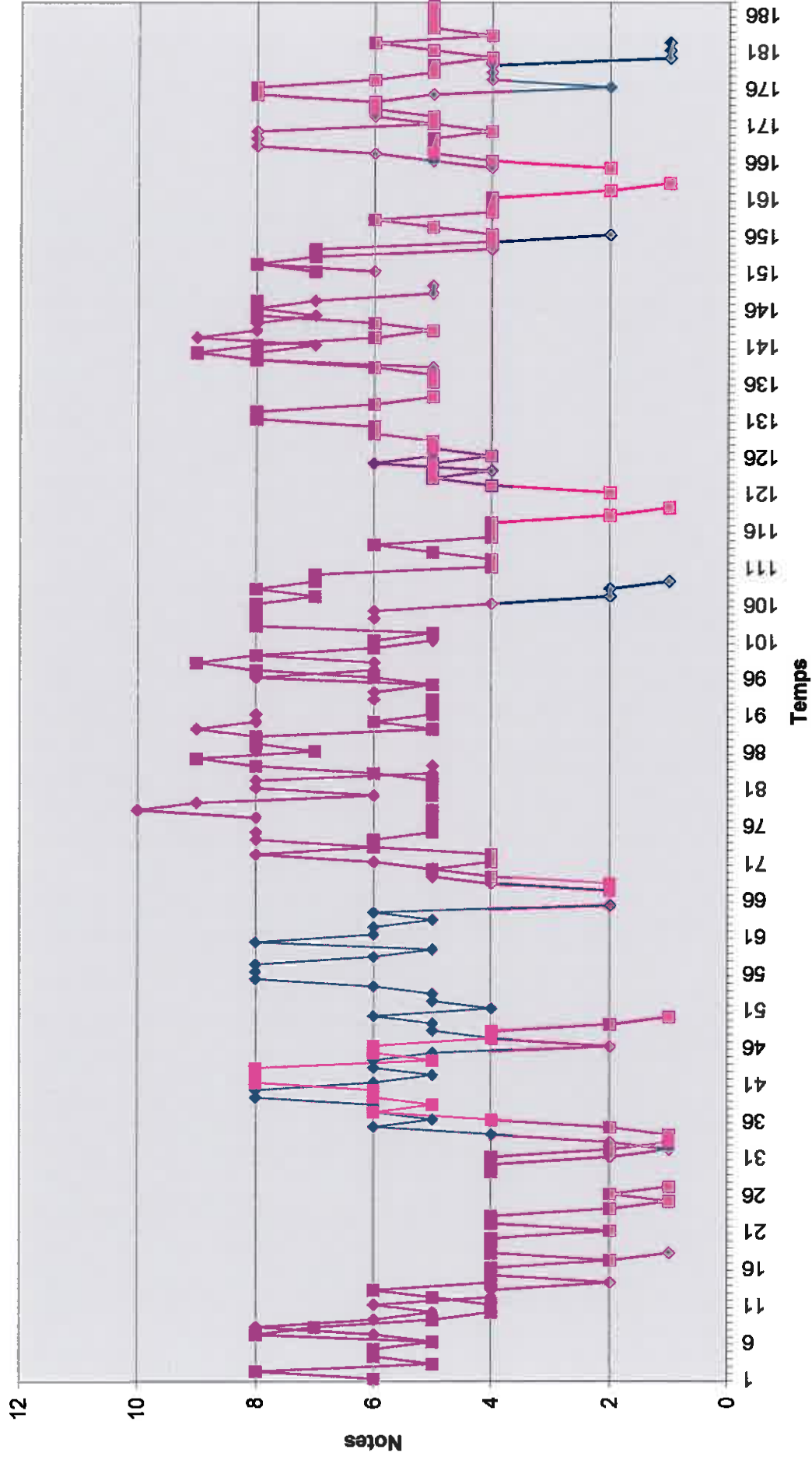
La courbe mélodique est très fluctuante. En analysant le graphique, il est possible de diviser cette mélodie en dix phrases mélodiques (nous les avons nommées sur la transcription par des lettres). La première phrase (A) expose avec des variations toute l'échelle en descendant, la deuxième phrase (B), après un petit mouvement descendant, puis ascendant, atteint un premier repos sur le *ré*, puis atteint encore le *sol* pour redescendre sur le deuxième repos sous la note *ré*. La phrase B' est composée d'une descente puis d'un retour ascendant sur toutes les notes de l'échelle. Les deux phrases suivantes (C et C') sont semblables par leur petit mouvement ascendant jusqu'à la note la plus aiguë : le *sol* puis leur retour sur le *ré*. La phrase D forme une grande descente d'une octave en utilisant tous les degrés de l'échelle de manière conjointe (sauf la quarte descendante *fa-do*). La cellule sept (E) se présente sous forme d'un mouvement ascendant sur tous les degrés, du *la* au *sol*. Les phrases huit, neuf et dix correspondent réciproquement aux phrases C' - D - E.

Comparons à présent nos deux chants intitulés *Yele-Yele*. Commençons par la superposition des deux courbes mélodiques, ceci nous aidera à visualiser les similitudes et les divergences. Ensuite nous effectuerons une analyse comparative des intervalles.

Graphique 19



Graphique 20



A l'observation de notre premier graphique où le premier chant est représenté par la courbe bleue et le deuxième par la courbe rose, nous pouvons déjà déceler un même caractère de la mélodie. Les échelles utilisées dans nos deux chants sont semblables : *sol, la, do, ré, mi* (ou) *fa, sol, la* (*si*) avec la note *fa* comme note de substitution. La première différence est une brève apparition de la note *si* dans le premier exemple, absente dans le deuxième, ce qui fait différer légèrement l'ambitus de nos deux mélodies. La dominance de la note *ré* pour ces deux chants est claire à travers ce graphique, c'est bien le centre tonal. Nous voyons aussi sur ce graphique les similitudes structurelles. Les deux chants peuvent se diviser en dix phrases mélodiques qui semblent apparentées. Pour une meilleure comparaison, nous avons dressé un deuxième graphique où nous avons superposé les fragments mélodiques similaires des deux exemples. Ainsi nous découvrons que les dix phrases peuvent se réduire aux cinq fragments de caractère semblable dans les deux mélodies. Le premier fragment se présente sous forme d'une descente sur tous les degrés de l'échelle, le deuxième est une montée puis une descente redoublée dans le premier exemple. Le troisième fragment est plus développé dans le deuxième chant : il se présente sous un mouvement ascendant partant de la note *la* puis après plusieurs mouvements ascendants puis descendants entre le *ré* et le *la*, il redescend par toutes les notes de l'échelle jusqu'au *sol* grave. Les fragments quatre et cinq sont très proches du fragment trois. En conclusion, il est possible de résumer la courbe mélodique de ces deux chants comme une suite de mouvements ascendants puis descendants en utilisant deux intervalles conjoints et deux disjoints (plus une seule apparition d'intervalle de quinte descendante dans le premier exemple).

Nous avons vu que les tableaux de ces deux exemples comportaient beaucoup de similitudes. On remarque que la majeure partie des enchaînements des intervalles sont communs aux deux exemples étudiés ici. Le deuxième chant présente plus de choix, de possibilités. De plus, il contient l'intervalle de quinte absent dans le premier exemple.

En raison de la courbe mélodique et des enchaînements intervalliques très proches, ces deux chants peuvent donc être considérés sur le point musical comme deux versions d'un même chant. Ils sont considérés par les habitants du Nord de l'île comme deux chants distincts, en raison pensons-nous de leurs paroles distinctes²¹²

²¹² Cette confrontation de nos deux exemples permet de corriger dans la transcription 60 la première note de la dernière ligne que nous avons transcrite selon enregistrement comme un *mi*, mais qui serait certainement un *fa* en confrontation avec la dernière ligne de la transcription 61.


Analysons à présent le quatrième chant de notre danse *havwa*. Ce chant s'intitule *Bol na ling havwa* et correspond au mouvement chorégraphique *mabileahi*. Les paroles de ce chant font allusion aux attributs des hommes gradés ainsi qu'aux chants composés en l'honneur de quelqu'un. Ainsi le personnage du chant exprime son envie d'avoir un chant *bolo* qui parle de lui, il raconte aussi l'achat de son bracelet *bani* et avec toutes ces parures tout le monde verra qu'il a acheté son grade.

A
1=F



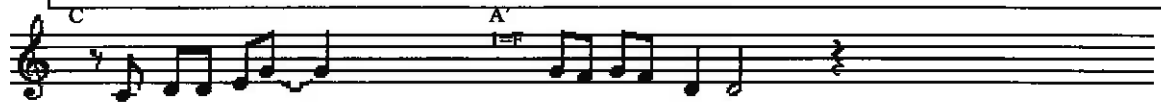
Bol na bo - lo-na bo-lo ling ha-vwa lei na-bu lan-go bo-lo

B
1=C



Na - u-a i-ne ha-fe dam tem-bu lan-go ban dai-re-ve-re-ve ha-ge dam na-ho mwan dun lo-lo u-re u-re


C



Se sa - le sa - he nam-bu lan-gu bo - lo


A'

D




Na vi - ra han-go vu - lu a - lo vun-do lu - e a - lo voi ta - ri ho - e nam-bu lan-gu bo-lo ma-ho o-na

B



Na - u-a i-ne ha-fe dam tem-bu lan-go ban dai-re-ve-re-ve ha-ge dam na-ho mwan dun lo-lo u-re u-re

B'



Na - u-a i-ne ha-fe dam tem-bu lan-go ban dai-re-ve-re-ve ha-ge dam na-ho mwan dun lo-lo u-re u-re

Transcription 62

Dans ce chant il est possible de compter six sons : *la, do, ré, mi, fa, sol*. Il s'avère que la plupart des phrases mélodiques comportent la note *mi* ou la note *fa*, ces deux sons cohabitent dans deux phrases uniquement (troisième et quatrième lignes de la transcription). Dans les phrases où seule la note *fa* apparaît, le *la* grave n'est jamais

présent. On peut alors considérer que l'échelle utilisée est *do, ré, fa, sol, (la)* ; le *la* étant toujours absent, c'est donc une échelle pentatonique défective (sans le 6). Sur cette échelle sont donc construites deux phrases de ce chant : A+A', et D. Les autres phrases de notre chant sont construites sur une autre échelle pentatonique : *la, do, ré, mi, sol*. Ce chant est donc construit sur une échelle pentatonique avec métabole.

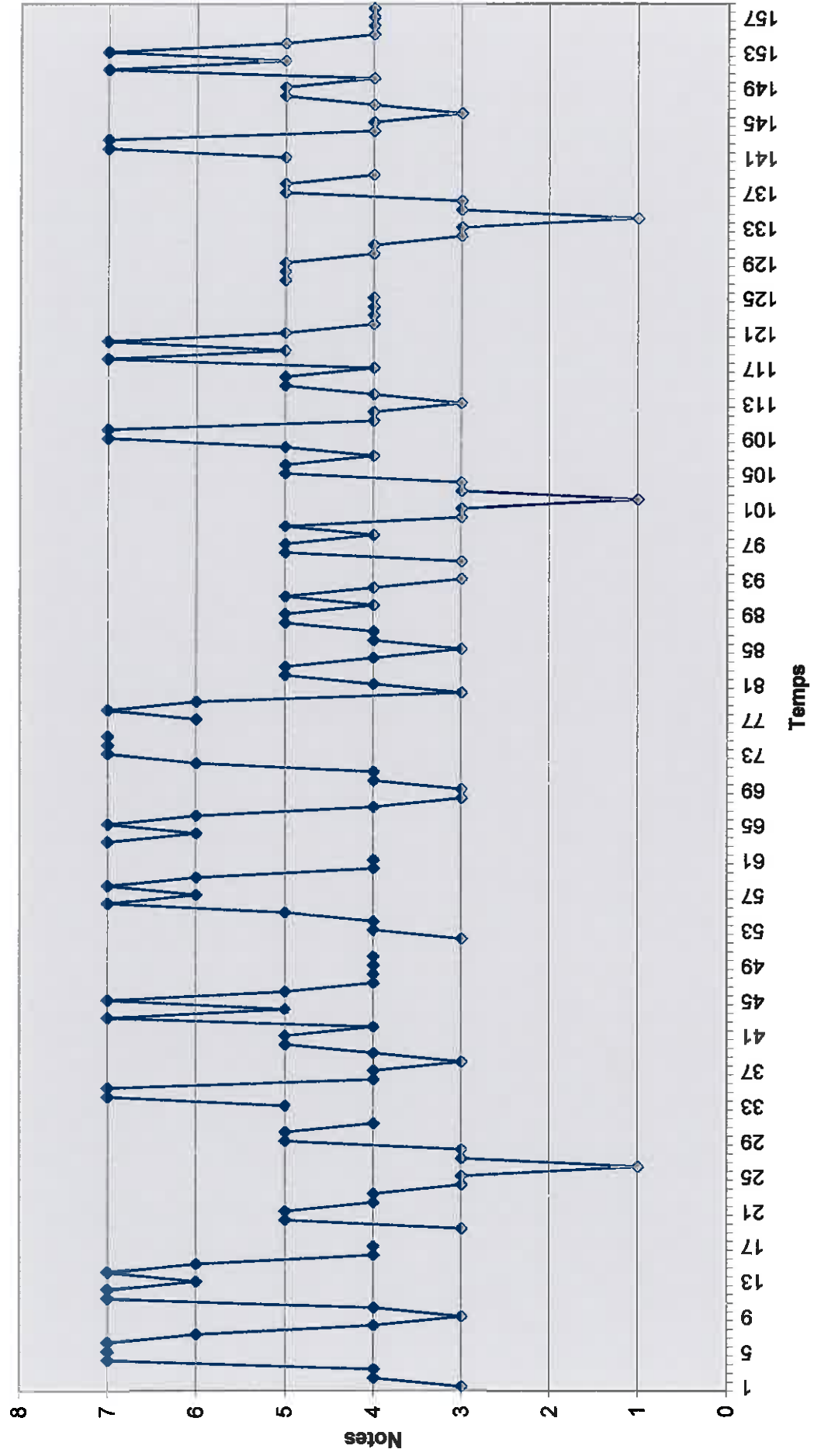
La mélodie s'inscrit dans un ambitus de septième majeure. C'est la note *ré* qui apparaît le plus souvent. Elle a de plus la place privilégiée de la finale et aussi de la note conclusive de la plupart des phrases mélodiques.

Analysons à présent les intervalles de cette mélodie. Elle contient en intervalles conjoints l'unisson, les secondes majeures (*do - ré, ré - mi, fa - sol*) les tierces mineures (*la - do, mi - sol*). Comme intervalles disjoints, on peut compter ici les tierces majeures (*do - mi*), ainsi que les quarts justes (*ré - sol, fa - do* - en descendant et une seule fois). Voici le tableau de leurs enchaînements :

	U	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd
U	9	4	23	2	2	4		1	3
2Ma	11	4	5	4				1	
2Md	10	14	2		5	1		3	1
3ma	8	1			3				
3md	2		5	6					
3Ma	5								
3Md									
4ja	1		1		3				
4jd	3	1							

Tableau 29

Graphique 21



Notre tableau d'intervalles est donc divisé par la diagonale en deux champs triangulaires où le « A » est rempli par un peu plus d'occurrences. La zone « a » est très dense, les zones « b » et « b' » sont égales et la zone « a' » est vide (pas d'enchaînements entre les grands intervalles). Les enchaînements des zones « b » et « b' » (suites impliquant un intervalle disjoint) ne suivent pas de règles particulières, cependant toutes les suites d'intervalles de la zone « a » (composées d'intervalles conjoints uniquement) s'inscrivent soit dans des logiques précises, soit impliquent un unisson. Ainsi toutes ces suites s'inscrivent dans les cellules colorées du tableau. Quatre suites en vert marquent les enchaînements des mêmes intervalles dans les directions opposées, quatre autres marquent les intervalles immédiatement proches dans la même direction. Ces huit intervalles peuvent être regroupés par deux où chacun aurait son équivalent dans le sens contraire, ceci se traduisant dans le tableau par l'apparition d'une figure circulaire composée des cellules vertes et jaunes.

En ce qui concerne la ligne mélodique, il est possible d'analyser sa composition à travers le graphique. La courbe est composée de neuf fragments correspondant à notre division signalée en lettres dans la transcription. Tout d'abord nous avons l'exposition de trois premières phrases (A, A' et B) Les deux premières phrases se distinguent par la note *fa*, la deuxième est très fluctuante avec la note la plus grave (le *la*) puis une deuxième partie autour des quatre notes : *do, ré, mi, sol*. Après cette première exposition, apparaît le fragment C proche de A puis fragment A'. La partie centrale : D - composée d'un mouvement descendant et de son retour en ascendant et E se présentent en une descente suivie par des variations autour du *pycnon*. Ensuite reviennent les phrases B et B'. L'aspect général de notre courbe semble symétrique par rapport à la note *ré*, note la plus fréquente du morceau et qui comporte une fonction importante par rapport à la place qu'elle occupe. En observant la courbe, cette note *ré* forme le strict milieu de la courbe, où le sommet (note *sol*) est éloigné de ce *ré* par un intervalle de quarte de même que la base de la courbe (note la plus grave, le *la*) qui est aussi distante du centre *ré* que d'une quarte juste. La courbe forme donc en quelque sorte une symétrie autour de cette note centrale. Les fluctuations sont composées des mouvements « d'aller - retour », partant et revenant sur cette note de *ré*.

Le rythme n'apporte rien de nouveau par rapport aux chants précédents, toujours binaire avec de temps en temps des syncopes qui semblent maintenant caractéristiques de la danse *havwa*. Les périodes varient entre 4 et 20 temps.²¹³

Passons à présent à l'analyse du cinquième chant de cette danse *havwa Boltabae*. Il s'appelle *Randahala* et correspond au mouvement chorégraphique *mandali*. Les paroles de ce chant concernent exactement la musique et la danse. Elles décrivent la chorégraphie d'une danse, « ils avancent puis reviennent en suivant la feuille de *namwele* ». Il s'agit donc d'une danse pour un passage de grade. Ainsi, comme pour certains chants déjà analysés, les paroles se rapportent directement aux événements que la danse *havwa* accompagne.

Bol nam-bo-lo nam-bo-lo ran-da-ha-la ra-na mu-lo ra - mu - le vun ven go - a

Ran mu - le van be-mo ha-le da - re-ve lo-lo-an - ga da - re - ve re - ve ga-li - a-u

Sa-le sa-he anda hu-ri mwe-le an-ge-re mwel mwel va - na - ro mu - an - be bu-la a - ta-we - la

Ran mu - le van be-mo ha-le da - re-ve lo-lo-an - ga da - re - ve re - ve ga-li - a-u

Transcription 63

Le chant ci-dessus est composé de six sons *sol, si, do, ré, fa, sol*. L'ambitus s'inscrit dans une octave. En les observant dans la mélodie, toutes les notes présentes semblent véritablement faire partie de l'échelle. Dans ce cas, ce serait une échelle hémitonique. La note la plus fréquente est le *ré*, suivent le *sol* et le *do*. Le *sol* est aussi la note initiale et la finale de la mélodie. En outre il commence et termine la plupart des phrases mélodiques.

²¹³ Remarquons que dans B', le soupir du B est omis. Un autre enregistrement de ce chant pourrait témoigner de la pertinence ou non de ce détail.

Les intervalles conjoints présents ici sont : seconde mineure (si - do), secondes majeures (do - ré, fa - sol), tierce mineure (ré - fa), tierce majeure (sol - si). Deux intervalles disjoints sont utilisés ici : quarte juste (do - fa) et quinte juste (sol - ré).

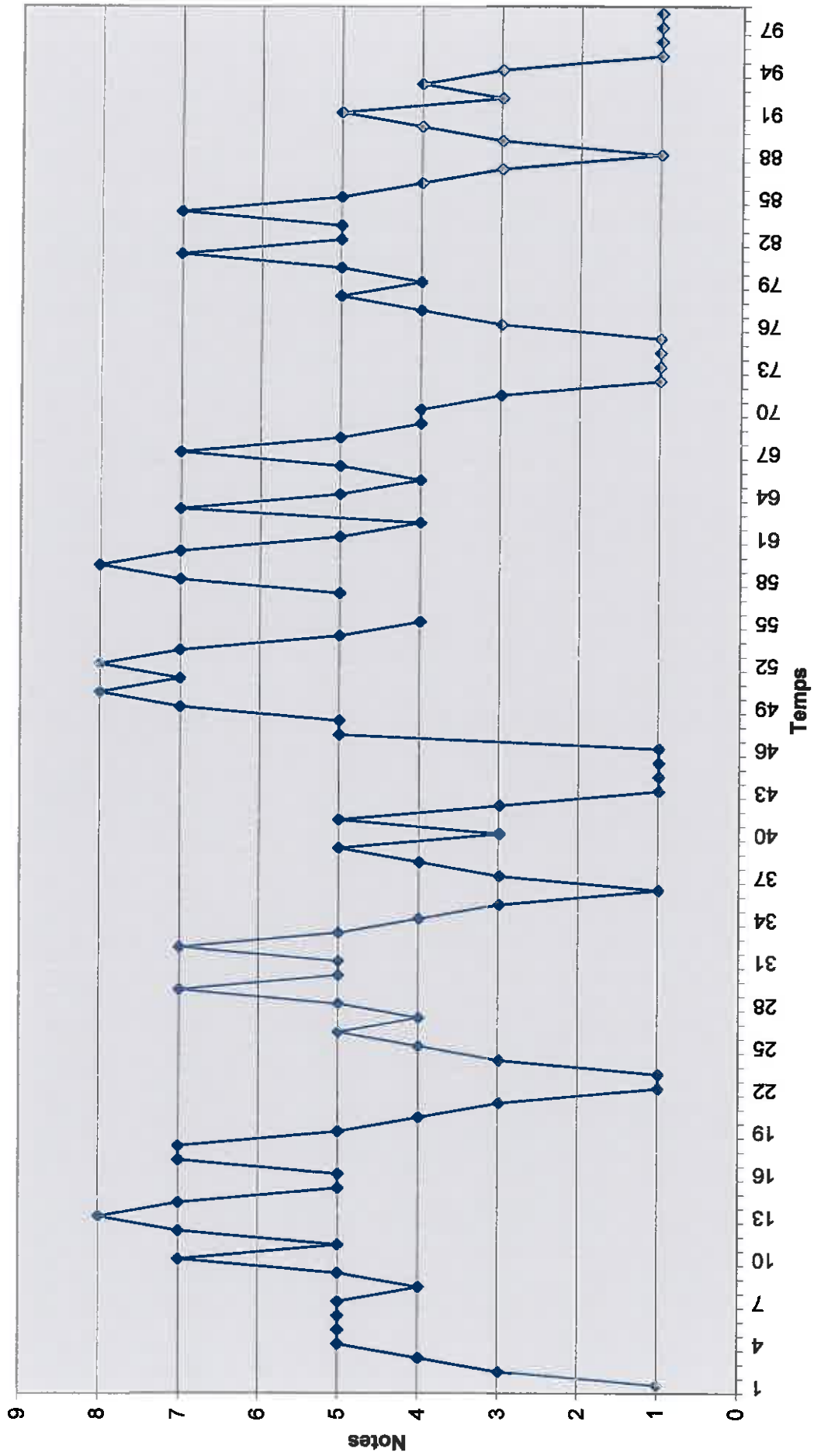
Dressons un tableau des intervalles afin de les analyser de plus près :

	U	2ma	2md	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd	5ja
U	8				2	3	1					1
2ma			2	5								
2md									5			
2Ma	1				6	4	2					
2Md	1		3	5			3			2		
3ma	1			3			5					
3md	3	2			6	2						
3Ma		5										
3Md	3							2				
4ja							2					
4jd												
5ja	1											

Tableau 30

Entre les deux champs triangulaires c'est dans le « B » qu'on compte le plus d'occurrences. Les quatre zones sont très inégalement fournies. La zone « a » est très remplie, alors que les zones « b » et « b' » ne comportent que quatre formes de suites d'intervalles. Dans la zone « a' » une seule possibilité de succession existe. L'unisson dans ce chant comporte beaucoup moins de contextes que dans les exemples analysés précédemment. C'est aussi le seul intervalle se trouvant sur la diagonale. Donc en dehors de lui, aucun intervalle n'est suivi dans ce chant par un même intervalle dans la même direction. Six suites d'intervalles répartis entre les quatre zones ne font pas partie des logiques marquées par des cellules colorées. Toutes les autres suites n'impliquant pas d'unisson et qui se trouvent de plus toutes dans la zone « a » et a', appartiennent aux règles précises.

Graphique 22



Elles se placent donc dans les cellules vertes et jaunes et dans un cas dans une cellule brune. Une figure circulaire composée de cellules vertes et jaunes nous informe des enchaînements symétriques impliquant des intervalles de seconde majeure et de tierce mineure (intervalles conjoints).

Le graphique nous permet à présent d'analyser la courbe mélodique. Au premier coup d'œil, on remarque qu'elle est composée de quatre phrases (qui correspondent aux quatre lignes de la transcription), chacune contient un mouvement ascendant puis un mouvement de retour en descendant. La deuxième et la quatrième phrases sont identiques, la première leur est semblable. On peut aussi observer la place centrale que tient la note *ré*.

Le rythme comporte toujours les valeurs brèves (croches) et longues (noires) avec une noire pointée (longue prolongée). Les périodes des quatre phrases varient entre 14 et 18 temps.

Il est temps enfin d'analyser le sixième et dernier chant de notre *havwa*. Il s'intitule *Rengu Mare Rua* et entre dans la catégorie des chants *bolo*²¹⁴ et correspond à la sixième figure chorégraphique : *bolo mambwena*.

Le texte raconte la cérémonie de passage de grade *moli tarere* d'un homme. Il fait encore allusion au bracelet *bani* nécessaire à l'acquisition d'un grade et aux chants *bolo* composés pour les gens très respectés.

²¹⁴ Plusieurs catégories des chants *bolo* existent au pays Raga. Leur textes parlent toujours d'un personnage vivant ou décédé récemment. Nous y reviendrons dans les prochains chapitres.

A

B

B'

B''

Nam ma-lu-e ha-ge nam du-le nam-ba-ni hu-lai re-ta-non-go ha-u-re u-re ta-lo a-u

Se sa-le sa-he na-u mo-li ta-re-re a-lo vun-do lu-e

Nam lol ne to-mat nam lol ne to-mat hai ru-ru-ai nam bu - lan-go bo-lo

Nam ma-lu-e ha-ge nam du-le nam-ba-ni hu-lai re-ta-non-go ha-u-re u-re ta-lo a-u

Transcription 64

Les sons qui composent ce chant sont : (*do*), *ré*, *mi*, *sol*, *la*, (*si*). La note *si* apparaît uniquement dans la phrase A' (absente dans la phrase A). L'ambitus est donc égal à une septième majeure. Remarquons aussi la rareté de la note *do* (sur deux croches pour toute la pièce, il pourrait avoir la fonction de la broderie). Cependant le *si* pourrait apporter une métabole passagère en *sol*, *la*, *si*, *ré*, *mi* dans une échelle *do*, *ré*, *mi*, *sol*, *la*, où le premier degré n'aurait que peu de poids. Les deux notes qui apparaissent le plus souvent sont le *mi* (sur 39 croches) et le *sol* (sur 37 croches); suit le *ré* puis le *la*. Toutes les phrases commencent par la note *sol* ou *ré* et se terminent sur le *ré* (sauf une où la finale est un *la*). On peut donc déceler une prédominance de trois notes : *ré*, *mi* et *sol*.

Les intervalles conjoints présents ici sont des unissons, des secondes majeures (*do* - *ré*, *ré* - *mi*, *sol* - *la* et *si* - *la* - apparaît une seule fois dans la direction descendante), des tierces mineures (*mi* - *sol*). Les intervalles disjoints sont : la tierce majeure (*sol* - *si*) et la quarte juste (*mi* - *la*, *ré* - *sol*).

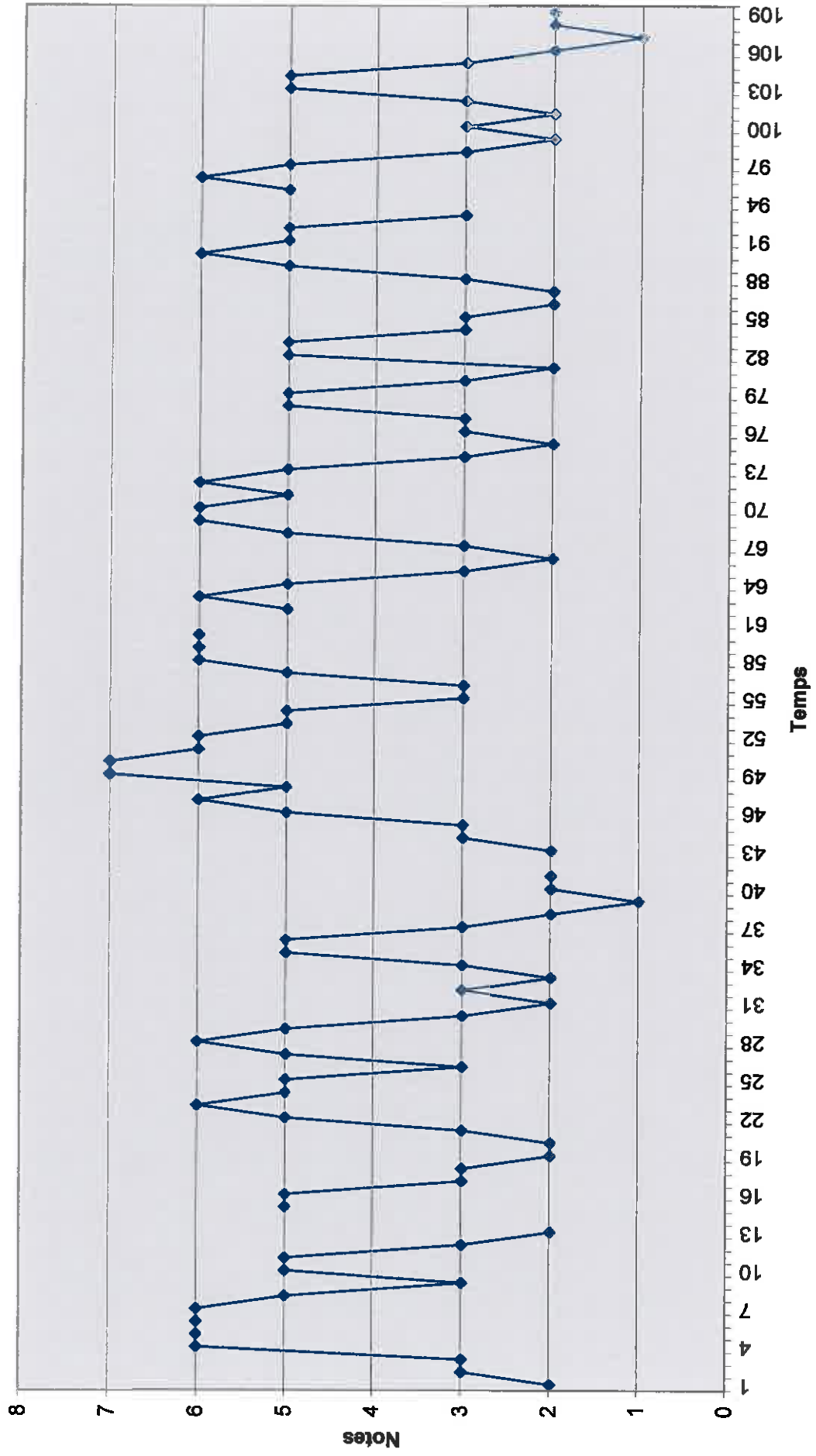
Dressons à présent le tableau d'intervalles :

	U	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd
U	4	3	7	3	9			1	
2Ma	7		9	5					
2Md	6	10	2		4	1		2	
3ma	4	7							
3md	3		7	3					
3Ma	1								
3Md									
4ja	3								
4jd									

Tableau 31

Le champ « A » est plus rempli que le champ « B ». La zone « a » est la plus riche, alors que les zones « b » et « b' » comportent entre deux et trois formes de suites d'intervalles, la zone « a' » qui devrait marquer les suites de grands intervalles est ici vide. Sur la diagonale, nous avons ici deux enchaînements : celui de deux unissons, et celui de deux secondes majeures descendantes. En dehors de deux suites qui se placent dans la zone « b' » et celles qui impliquent l'unisson, tous les autres enchaînements s'inscrivent dans les logiques déjà analysées et marquées par des cellules de couleur (trois jaunes et quatre vertes). Deux des cellules vertes et quatre jaunes forment des symétries en utilisant les mêmes suites d'intervalles dans le sens inverse. Les intervalles conjoints dominent largement.

Graphique 23



La courbe mélodique observée sur notre graphique peut être divisée en cinq phrases (indiquées par des lettres sur la transcription). La première est une phrase du caractère, elle est courte et se termine sur un repos. La deuxième phrase est plus développée, elle est très fluctuante mais irrégulière et atteint la note plus grave de la mélodie. La phrase trois (A') est une variation de la première phrase (A). Elle est la seule à contenir la note la plus aiguë de la mélodie, le *si*, absente cependant dans la phrase A. La phrase quatre, nommée B', est une variation de la deuxième phrase (B). La dernière phrase est une répétition presque exacte de la phrase B (une croche a été prolongée et un demi-soupir ajouté). La note *si* a une place assez ambiguë : c'est à la fois la note la plus aiguë et tenant une place centrale dans l'ensemble de la mélodie et dans cette troisième phrase, mais en même temps elle a un nombre d'occurrences minimal et est absente dans la première phrase pourtant apparentée à cette phrase A'.

Il est aussi possible d'observer sur ce graphique l'importance de la tierce mineure *mi - sol* (ou *sol - mi*) qui semble former la cellule fondamentale de tout ce chant.

Le rythme ne contraste pas avec les exemples précédents. Les périodes rythmiques de chaque phrase sont très diversifiées entre 10 et 18 temps.

Nous touchons la fin de l'analyse mélodique d'une danse *havwa* en entier, c'est-à-dire composée des six chants qui la composent. Comme signalé au début, l'exemple analysé a été collecté hors contexte, lors d'un travail avec une chanteuse seule. Pour cette raison, l'analyse qui pouvait être faite ici se concentrait sur les mélodies. Cependant les danses *havwa* interprétées lors des véritables cérémonies de passage de grade comportent toutes un système rythmique qui malheureusement était absent dans les documents analysés jusqu'ici. C'est pourquoi, nous allons maintenant procéder à l'analyse d'un autre exemple de la danse *havwa* qui a été enregistré cette fois en situation. Ce fut lors d'une cérémonie de passage de grade d'un homme dans le cycle *bolololi*. Elle a eu lieu au village Biribirisul (région de Loltong) le 25 janvier 2002. Un grand nombre de femmes des villages environnants y participait. Si nous procédions à une analyse mélodique de cette danse, rien de nouveau ne serait découvert par rapport à la *havwa* qui vient d'être analysée. Ce qui nous intéressera ici, c'est l'aspect rythmique et plus particulièrement l'accompagnement rythmique de deux tambours en bambous et des pieds des danseuses.

Voici tout d'abord une transcription de l'accompagnement rythmique de toutes les parties de cette danse *havwa*. La voix supérieure représente les tambours en bambous, la

voix inférieure, les frappements des pieds. Chaque figure chorégraphique est présentée sur une portée séparée, les « figures rythmiques » sont séparées par les doubles barres. Dans chaque danse, ces figures se suivent ou alternent.

(Gofé)

Mandalisia

Mangori

Mamwalue

Mabileahi

Mandali

Bolo

Transcription 101

Dans la danse analysée ici, un chant supplémentaire a été rajouté au début (gofé). En effet, dans certains cas, les *havwa* commencent par un chant introductif qui accompagne l'arrivée des danseuses sur la place de danse.

L'accompagnement rythmique des danses *havwa* est, nous l'avons vu, interprété par deux femmes solistes qui mènent la danse et qui frappent chacune avec un bâton en bois un petit tambour portable fait en bambou. En dehors de ces deux instruments, ce sont les pieds de toutes les danseuses qui forment l'autre élément de l'accompagnement rythmique. En raison d'un grand nombre de femmes qui participent à ces danses spectaculaires, les pas étant de plus accentués, leurs bruits ne peuvent pas échapper à l'auditeur et ils forment une véritable voix de l'accompagnement rythmique.

D'après notre transcription, il est possible de remarquer que la partie rythmique frappée par des pieds est toujours de caractère binaire, utilisant des valeurs de croches et de noires. Le rythme des mélodies chantées est aussi toujours de caractère binaire, parfois certaines phrases mélodiques contiennent les subdivisions ternaires en triolets.²¹⁵ C'est surtout dans la partie des tambours en bambous qu'apparaissent souvent (voir transcription) des figures rythmiques ternaires²¹⁶ pendant que les pas de la danse continuent à avancer en binaire. Ceci forme une sorte de polyrythmie à deux voix, superposant parfois le binaire avec le ternaire, ce qui forme toute l'originalité rythmique de ces danses *havwa*. Les parties rythmiques des pas de la danse nous permettent de comprendre la façon dont les interprètes pensent le rythme. Effectivement, le rythme frappé par les pieds des danseuses explicite ici la pulsation. Il semble qu'il n'y ait pas de distinction entre les temps forts et les temps faibles et donc pas de mesure dans le sens occidental de ce terme. Cependant, il est possible de compter un certain nombre de battements de pieds formant une période. Le nombre de temps dans une période varie d'un chant ou même d'une partie d'un chant à l'autre. Aux changements de ces périodes, c'est au niveau mélodique que se produit une répétition, un passage de la partie soliste à la partie de chœur, ou un autre changement important, etc.

²¹⁵ Ceci n'avait pas lieu dans la danse analysée précédemment, mais dans la danse qui nous sert de support à cette analyse rythmique et dont il n'est pas nécessaire de fournir ici une transcription, certains chants comportent des triolets de croches ou de noires.

²¹⁶ Bien que nous considérons les rythmes entendus ici comme ternaires (triolets), il est important de remarquer qu'en réalité ces triolets oscillent entre la figure effective de triolets et la figure de deux double croches - croche.

En comparant la transcription des rythmes frappés de notre danse avec d'autres fragments de danses *havwa* enregistrées, il est possible d'émettre l'hypothèse selon laquelle chaque figure chorégraphique aurait toujours le même accompagnement rythmique.²¹⁷

En conclusion aux analyses des danses *havwa*, faisons un bilan de leurs caractéristiques principales. Tout d'abord, sur six exemples analysés, il est possible de compter trois systèmes d'échelles différents. A l'intérieur de ces systèmes, diverses variantes sont encore possibles. Ainsi dans les exemples construits sur des échelles pentatoniques, on peut compter les transcriptions 60, 61, 62. L'exemple 61 comporte une substitution de degré : l'échelle *sol, la, do, ré, mi, sol, la* devient *sol, la, do, ré, fa, sol, la*. Cette substitution très brève, n'exposant pas de nouveau *pycnon* dans la mélodie, n'est pas une métabole. Les exemples des transcriptions 60 et 62 en revanche sont composés sur des échelles pentatoniques avec des métaboles. Les transcriptions 59 et 63 présentent des chants construits sur des échelles hémitoniques. L'exemple 64 comporte une échelle particulière (*do*), *ré, mi, sol, la* (*si*). Tous ces exemples montrent la variété des échelles du répertoire des chants *havwa*. D'autres échelles pourraient être certainement trouvées en élargissant le nombre d'exemples. Dans les chants analysés ici, c'est souvent le deuxième degré (*ré*) qui prédomine en tant que note la plus fréquente.

En ce qui concerne les intervalles, ce sont les intervalles conjoints qui dominent largement. Ils se présentent le plus souvent sous forme de secondes majeures (parfois mineures) et de tierces mineures. Les tierces majeures sont, selon l'échelle, conjointes ou disjointes. Les intervalles disjoints les plus grands dans ce répertoire sont quarts et quintes. L'intervalle d'unisson peut exister dans une multiplicité de contextes. Les intervalles conjoints sont les plus fréquents et s'enchaînent souvent entre eux. Les suites des intervalles mixtes, c'est-à-dire petits sur les grands et vice versa, sont parfois assez importants (ne dépassant jamais cependant le nombre des enchaînements entre les petits intervalles). Les suites de grands intervalles sont très rares, souvent inexistantes. La plupart des suites d'intervalles s'inscrivent dans deux règles précises. La première consiste en enchaînement du même intervalle dans les directions opposées. La deuxième règle consiste en enchaînements de deux intervalles immédiatement proches dans la même direction. Ces suites logiques comportent souvent des correspondants symétriques, c'est-à-dire qu'un

²¹⁷ La danse *havwa* analysée ici est la seule que j'ai pu enregistrer intégralement, je compare les rythmes aux fragments d'autres danses où il semble qu'ils correspondent exactement. Il serait utile de vérifier encore cette information sur le terrain en enregistrant d'autres *Havwa* en entier et aussi en interrogeant les femmes - chanteuses.

enchaînement de deux intervalles dans un sens trouve dans la mélodie un autre enchaînement des mêmes intervalles mais dans le sens contraire. Ces symétries sont visuelles dans les tableaux d'intervalles et concernent le plus souvent les enchaînements des intervalles conjoints.

Les courbes mélodiques montrent souvent des symétries entre les phrases mélodiques. Ces phrases sont délimitées d'après les structures des chants. Les critères pris en compte sont les repos sur une valeur longue, les respirations (transcrites par les soupirs), les répétitions. Ce qui est très intéressant encore dans ce répertoire, c'est la fluctuation importante et assez régulière des courbes. Un mouvement ascendant ou descendant est régulièrement suivi par un autre mouvement de la même distance mais dans la direction opposée jusqu'à son retour sur la note de départ.

A propos du rythme, les mélodies sont fondées sur des unités de valeurs binaires, bien que parfois les subdivisions ternaires peuvent apparaître, ce sont les valeurs de noires et croches qui prédominent. Les syncopes sont très fréquentes dans ces chants. L'accompagnement est composé de deux parties, l'une (frappements des pieds) est binaire, l'autre, (tambours en bambous) peut comporter des figures rythmiques binaires ou ternaires. Les superpositions fréquentes des formules binaires et ternaires, formant ainsi des polyrythmies à deux voix, sont l'une des caractéristiques des danses *havwa*. Les enchaînements des superpositions des figures rythmiques semblent correspondre aux différentes figures chorégraphiques.

2. Les danses féminines pour passages de grades de la région Apma

Deux véritables grades féminins existent au pays Apma.²¹⁸ Pour le premier, les femmes interprètent les danses accompagnées par l'ensemble des grands tambours en bois. L'une de ces danses est aussi interprétée lors des passages de grades de petits garçons. Lors de la cérémonie de deuxième grade, les femmes chantent la danse *sawan*.

2.1. Tik, boilaba et kau, danses accompagnées par les tambours en bois

Afin d'exposer dans ce chapitre un répertoire féminin complet de la région étudiée, il s'impose d'évoquer les danses interprétées au pays Apma lors des passages de grades des femmes et des jeunes garçons. Il s'agit ici de trois danses *tik*, *boilaba* et *kau*, toutes accompagnées par un ensemble de tambours en bois (cinq au minimum) frappés par des femmes. Malheureusement, c'est un répertoire en voie de disparition et nous n'avons pas assez d'éléments pour fournir une véritable analyse musicale.²¹⁹ A première vue, il s'agit de chants solo (ou responsoriaux) accompagnés par l'ensemble des tambours. Chaque instrument jouant un ostinato rythmique, les deux tambours les plus grands (à la sonorité la plus grave) varient leur ostinato selon qu'il s'agit de la danse *tik*, *boilaba* ou encore de la danse *kau*. Chaque femme frappe à l'aide d'un seul bâton, l'ensemble des voix s'entrecroisent en formant un hoquet rythmique. Le chant semble construit sur les échelles du même type que d'autres répertoires : type pentatonique ou par tierce, mais en insérant une caractéristique de récitatif parlé - chanté. L'originalité de ce répertoire par rapport aux autres est l'utilisation par des femmes de tambours en bois qui leur sont interdits dans d'autres circonstances. Ce privilège qu'ont des femmes Apma de frapper des tambours semble totalement absent dans d'autres régions de Mélanésie (même au Nord de Pentecôte) où les tambours sont protégés par un certain nombre de tabous pour les femmes.²²⁰

²¹⁸ Voir première partie, chapitre II.

²¹⁹ En raison du peu de personnes capables de donner des informations au sujet de ce répertoire, il est possible qu'à l'avenir l'utilisation des outils informatiques (notamment des logiciels de musique) pourrait m'aider à exploiter quelques matériaux que j'ai pu récolter, notamment les enregistrements de 1998 (complets mais de qualité technique médiocre et sans informations) et 2002 (qualité meilleure mais absence de chanteuse, morte l'année d'avant sans avoir transmis ses savoirs ; seuls les rythmes ont été interprétés). La confrontation des résultats semble cependant difficile, l'interprète de mes enregistrements de 1998 étant morte, d'autres habitants ne détenant pas assez d'informations.

²²⁰ En effet, les femmes n'ont pas le droit de jouer des tambours, de les enjamber ni de s'asseoir dessus. Elles n'ont pas le droit non plus de regarder leur production.

2.2. La danse *sawan* pour le grade *raka*

La danse *sawan* est composée de deux parties interprétées aux différents moments de la cérémonie du deuxième grade féminin. En réalité, nous pouvons considérer ces deux parties comme deux chants distincts, même si leurs paroles sont proches. Les paroles se réfèrent à la beauté des nattes rouges utilisées lors de la cérémonie : « *bwavin nom sese te sasal* »²²¹ « les dessins de tes nattes brillent joliment ». Voici la transcription du premier chant :

Ro-wo me-le ngau be me - len-ga Le-ba - ti o

Ea-e e-e a - e - a e e - e a - e a e-e - a - e a san-gu-le san-gu-le le-io

Ro-wo me-le nga - u be a san-gu le le - io

Transcription 10

Ce chant utilise six sons : *do, ré, mi, sol, la, si*. La première phrase (première ligne) est composée sur une échelle pentatonique (*ré, mi, sol, la, si*). Ensuite le chant module dans une échelle composée de : *do, ré, mi, sol, la*. Nous sommes donc en présence d'une « métabole ». L'assemblage de ces deux échelles fait atteindre à l'ambitus une septième majeure. Deux notes semblent dominer en raison de la fréquence de leur apparition et de leur place, ce sont les notes *sol* et *ré*.

Les intervalles utilisés dans ce chant sont : unissons, secondes majeures (*do - ré, ré - mi, sol - la, la - si* - une seule fois), tierces mineures (*mi - sol*), tierce majeure (*mi - do*) une quarte descendante (*sol - ré*) et une quinte descendante (*la - ré*). Voici le tableau des enchaînements des intervalles :

²²¹ Traduction en *bislama* par Dennison Siaban : « *ol pattent we i stap long mat blong yu i flash gud* ».

	U	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd	5ja	5jd
U	3	7	2		2		2				
2Ma	3	1		7			1				1
2Md	1	2									
3ma	3	1			3				1		
3md	3		1	1							
3Ma											
3Md	2	1									
4ja											
4jd	1										
5ja											
5jd		1									

Tableau 32

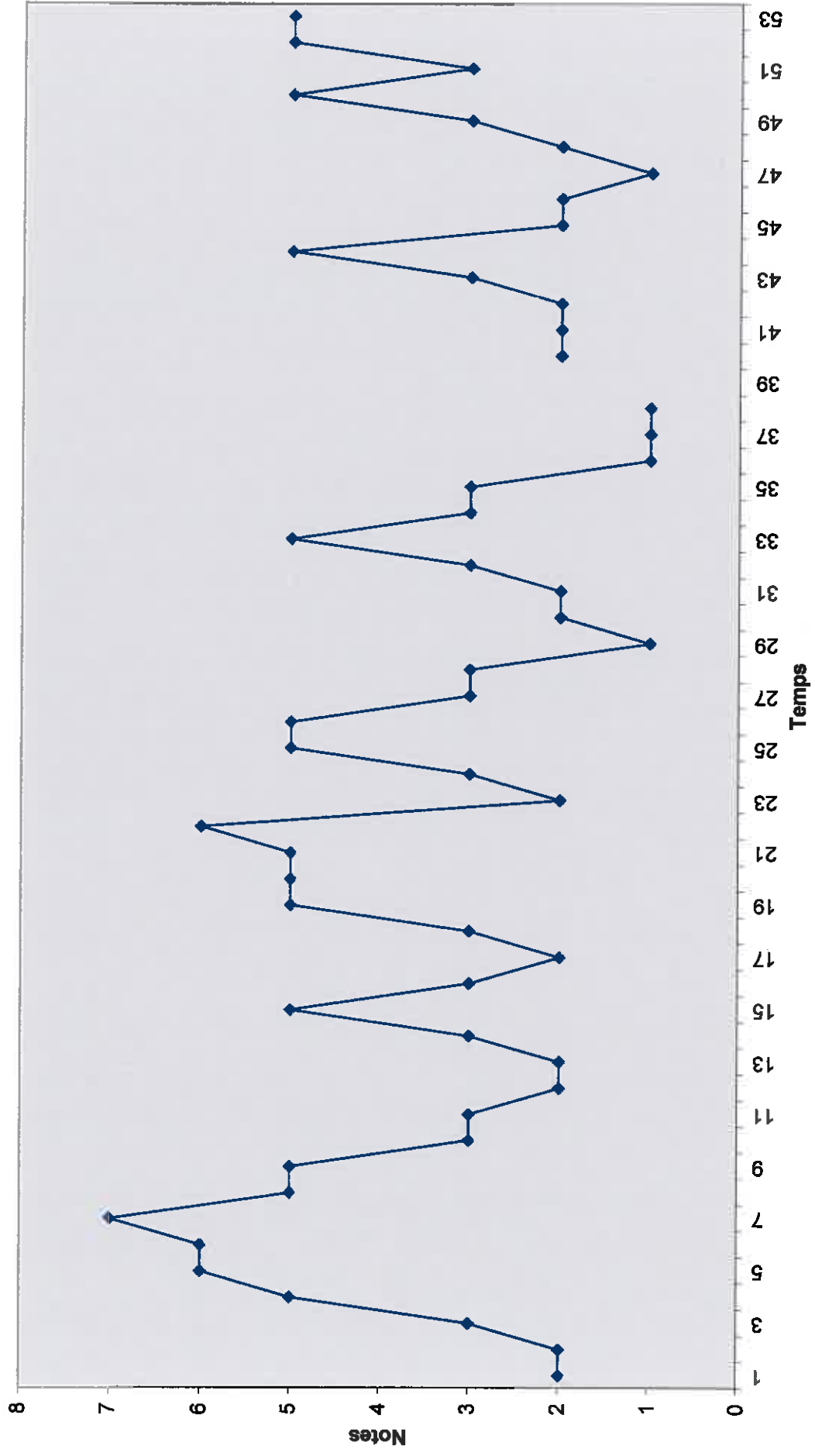
Le champ « B » est plus rempli par rapport au champ « A ». C'est-à-dire qu'un intervalle est suivi plus souvent par le même intervalle ou par l'intervalle plus grand que lui. La zone « a » est très remplie, contrairement à la zone « a' » qui est vide. Les zones mixtes « b » et « b' » sont égales avec peu de suites d'intervalles. C'est dans la zone « a » que les suites d'intervalles suivent les règles précises : l'unisson et la seconde majeure ascendante sont les seuls intervalles qui se trouvent sur la diagonale, c'est-à-dire qu'ils peuvent apparaître deux fois de suite dans la même direction. Trois cellules en vert indiquent les mêmes intervalles dans les directions opposées, trois en jaune indiquent celles où les intervalles immédiatement proches se suivent dans les mêmes directions. Deux suites seulement comportent leur symétrie, c'est-à-dire une suite équivalente dans le sens contraire. Signalons une nette domination des enchaînements entre les intervalles conjoints. Les intervalles disjoints sont toujours entourés par les conjoints (zone « a' » vide).

Le graphique de ce chant semble un peu moins symétrique que la plupart des exemples analysés jusqu'ici. Cela s'explique d'une part par les répétitions sur des notes différentes dans une suite d'un mouvement ascendant puis descendant, d'autre part, les intervalles dans les mouvements ascendants se subdivisent en intervalles plus petits alors qu'en descendant un mouvement rassemble tous ces intervalles en un intervalle égal à la

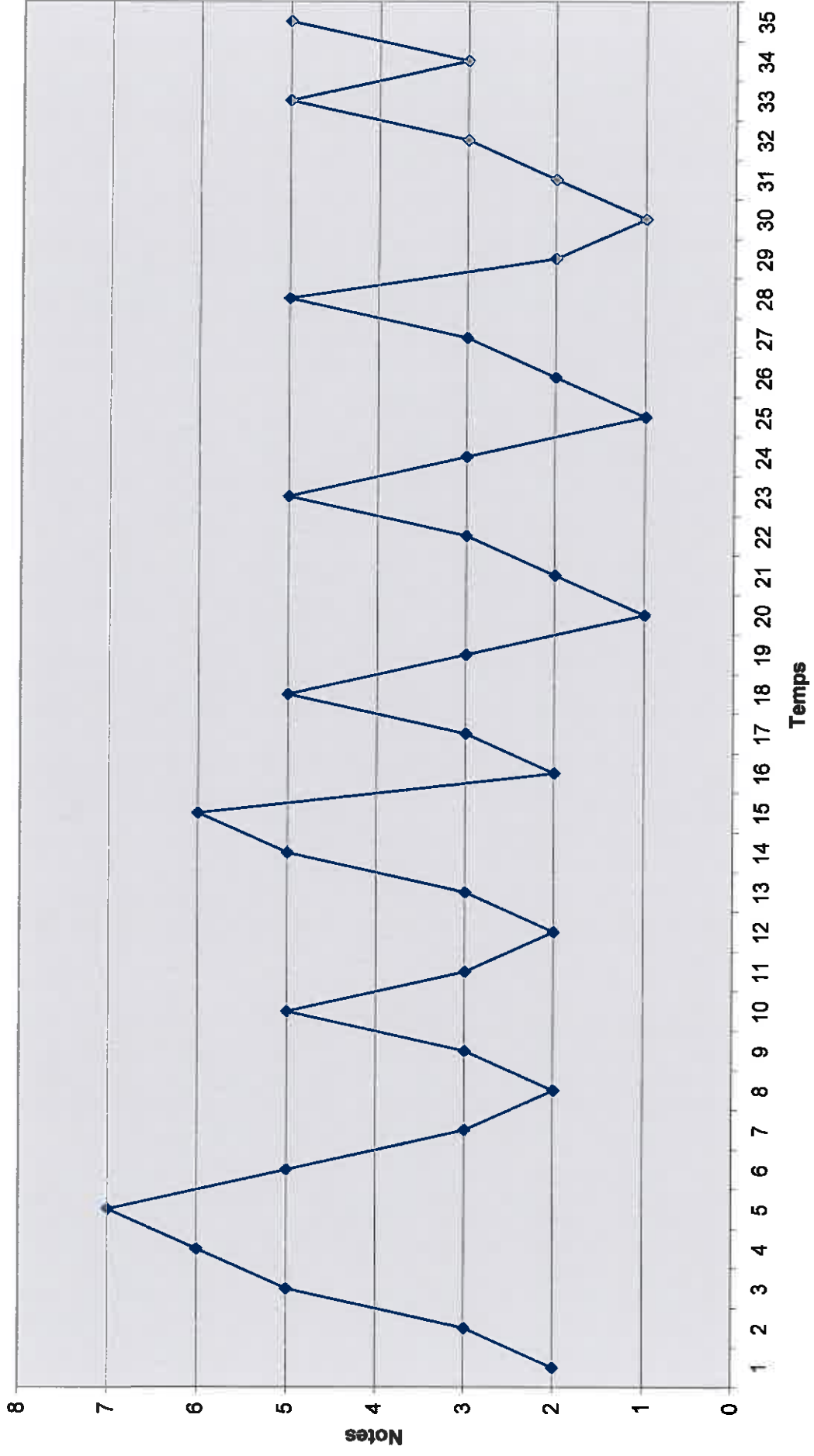
somme de tous ces petits intervalles. Ceci est plus lisible dans le deuxième graphique qui fait abstraction des notes répétées. La forme générale est strophique : même mélodie et paroles presque identiques d'une strophe à l'autre (changement sur un mot : chaque fois énumération d'une région différente).

Trois valeurs rythmiques sont utilisées dans ce chant : croche, noire et blanche prolongée (pointée ou liée à une croche). La mélodie peut être décomposée en trois phrases (selon le repos sur une valeur longue ou une respiration) la première est construite sur 12 temps, la deuxième sur 18 et la dernière sur 8.

Graphique 24



Graphique 25



Voici la transcription du deuxième chant *sawan*, interprété par les femmes sur la place de danse, le *nasara*, puis autour de la petite cabane en feuilles :

Ro - wo me - le nga u be nom se - se bwa - vin te - sa - sal bi le - len te - ge - lan - ge lan - ge

Mta - ri sal do - ra mwin - di van bwan - gi - do - ra ne - lang re - e re ne - lang re - e re - o

Ne - lang bwa - vin se - e - se te - sa - sal mwin - di van ban - ga - e

Nom se - se bwa - vin te - sa - sal bi le - len ta - ge - lan - ge lan - ge

Transcription 11

Ce chant est composé de cinq sons : *sol, do, mi, sol, si*. La mélodie s'inscrit dans un ambitus de dixième majeure. Les notes constitutives forment une chaîne de tierces à l'exception du *sol - do*. C'est la note *sol* qui apparaît le plus fréquemment. Les notes *mi* et *do* sont aussi très importantes. Les valeurs les plus longues apparaissent sur la note *sol*, c'est aussi la note finale de plusieurs phrases mélodiques. Le *mi* forme la note initiale et plusieurs débuts de phrases alors que le *do* termine la mélodie. La série de notes : *mi, sol, mi, do, mi* est génératrice de cette mélodie.

Les intervalles les plus utilisés dans cette mélodie sont : unissons, tierces mineures (*mi - sol*) et majeures (*do - mi, sol - si*). On trouve aussi quelques quarts justes (*sol - do*). Tous ces intervalles sont conjoints. Voici le tableau qui nous permet l'étude de l'enchaînement des intervalles :

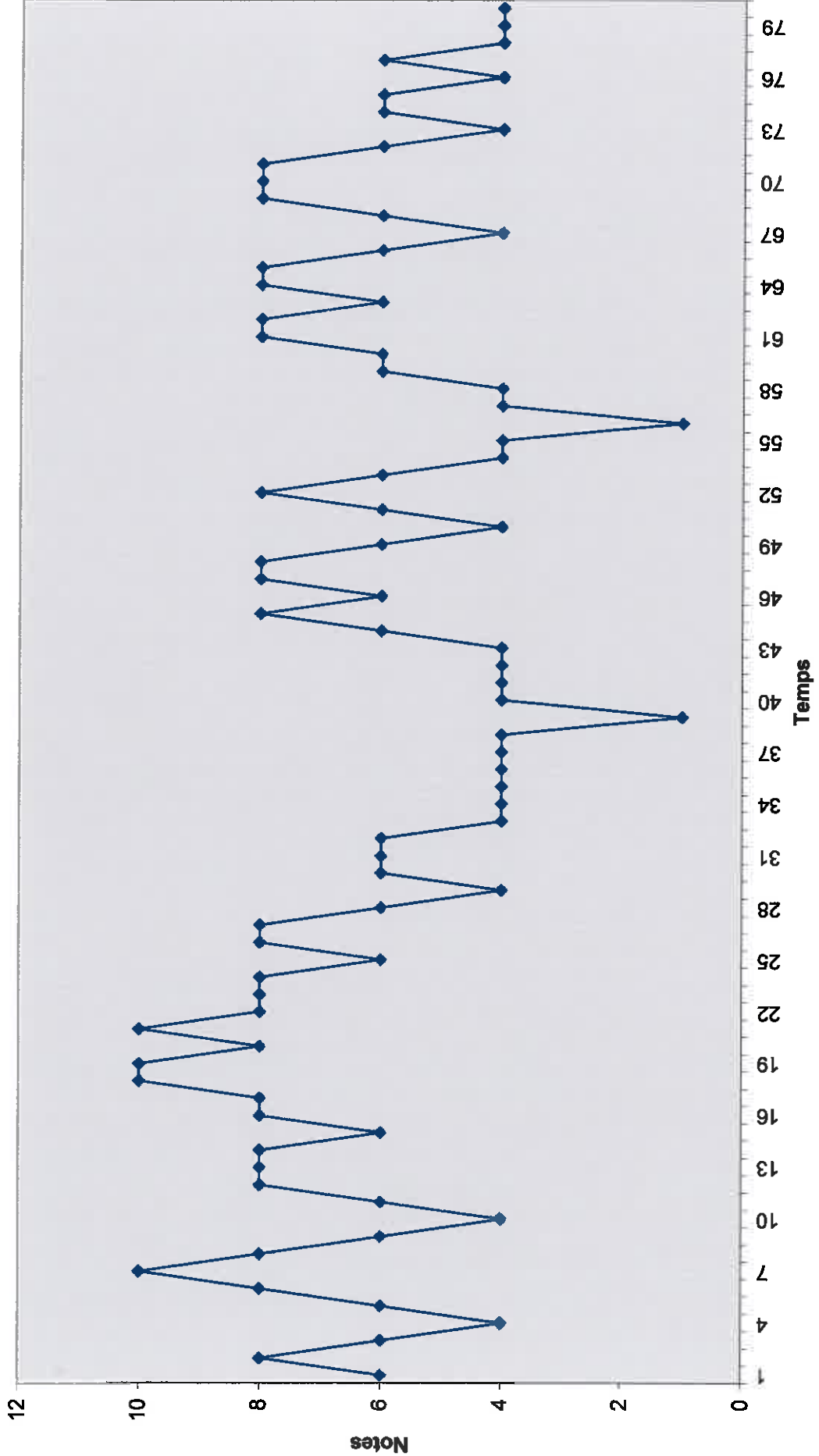
	U	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd
U	11	1	7	3	3		2
3ma	7		3	1			
3md		4			7		
3Ma	4	5			3		
3Md	4		1	8			
4ja	2						
4jd						2	

Tableau 33

Nous observons donc dans ce tableau que la zone « A » est plus remplie que la zone « B ». Les secondes étant absentes dans cette échelle, la zone « a » est ici très réduite. Elle contient six suites d'intervalles, les zones « b » et « b' » en contiennent cinq chacune. Dans la zone « a' » apparaissent trois suites d'intervalles. La diagonale ne contient que des enchaînements d'unissons. Ce tableau est un exemple idéal car il s'insère tout à fait dans toutes les règles préétablies dans notre méthode d'analyse. En effet, en dehors des suites impliquant un unisson, tous les autres enchaînements peuvent être marqués par des couleurs vertes et jaunes. Tous les intervalles ont donc seulement trois possibilités d'enchaînements : unisson, le même intervalle dans la direction contraire, un intervalle immédiatement proche dans la même direction. Le tableau montre aussi une symétrie parfaite entre les enchaînements de quatre formes de tierces : mineure ascendante et descendante ainsi que majeure ascendante et descendante. En effet, chacune de ces suites de tierces comporte son équivalent à l'envers (dans le sens inverse).

Analysons à présent la courbe mélodique. Tout d'abord on remarque que la première partie de ce graphique s'inscrit dans un ambitus de septième majeure entre les notes *do* et *si*. La deuxième partie de la courbe s'inscrit dans un intervalle d'octave : *sol* - *sol*, on peut aussi la subdiviser en deux fragments apparentés qui partent sur le *sol* grave puis brodent sur les notes *do*, *mi*, *sol*. Comme dans la plupart des exemples précédents, notre courbe est composée de plusieurs fragments des mouvements ascendants suivis par leurs équivalents descendants ou le contraire, formant ainsi des petites symétries à l'intérieur d'un chant.

Graphique 26



Le centre de ces petites symétries se présente toujours sous la forme de la note la plus aiguë ou la plus grave. Par ailleurs, il est possible de lire à travers ce graphique que les notes constitutives de l'échelle s'enchaînent toujours conjointement.

Nos deux chants uniques pour le deuxième grade féminin *raka* du centre de l'île sont considérés par les habitants comme un seul et même chant. Ils expliquent cela par le fait que leurs paroles se rapportent au même sujet. Cependant au niveau musical, nous avons découvert à travers nos analyses un certain nombre de divergences. Tout d'abord les échelles utilisées ne sont pas les mêmes. Dans le premier chant apparaît une métabole pentatonique, la deuxième échelle est formée d'une chaîne de tierces. Les degrés dominants sont semblables dans les deux exemples : *do, sol* pour le premier et *do, mi, sol* pour le deuxième. Les ambitus sont aussi diversifiés, l'un n'atteint qu'une septième majeure, l'autre une dixième majeure. C'est au niveau des intervalles qu'on remarque encore plus de divergences. La palette du premier morceau comporte les intervalles conjoints et disjoints : unissons, secondes majeures, tierces mineures et majeures, quarts et quintes alors que le deuxième morceau comporte uniquement des intervalles conjoints : unissons, tierces mineures et majeures et quarts. De ce fait, les enchaînements des intervalles sont assez différents dans l'un et l'autre des deux exemples. Les courbes mélodiques diffèrent aussi considérablement : celle du premier chant est beaucoup moins symétrique et régulière que celle du deuxième. Nous pouvons donc affirmer que musicalement il s'agit de deux chants différents bien que les habitants les considèrent comme un même chant en raison des ressemblances au niveau du texte.

Ces quelques analyses du répertoire des chants féminins pour les passages de grades nous permettent déjà d'établir un bilan de leurs caractéristiques. Dégageons tout d'abord les caractéristiques mélodiques à travers les chants *havwa* et *sawan*.

		Echelle	Nb. de notes	Note la plus fréquente	Finale	Note de départ
Danses havwa du Nord	Transcription 59	<i>(mi), fa, sol, si, do, ré, fa</i>	6	<i>sol</i>	<i>sol</i>	<i>sol</i>
	Transcription 60	<i>sol, la, do, ré, mi, fa, sol, la, si</i>	9	<i>ré</i>	<i>sol</i>	<i>mi</i>
	Transcription 61	<i>sol, la, do, ré, mi ou fa, sol, la</i>	8	<i>ré</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>
	Transcription 62	<i>la, do, ré, mi, fa, sol</i>	6	<i>ré</i>	<i>ré</i>	<i>do</i>
	Transcription 63	<i>sol, si, do, ré, fa, sol</i>	6	<i>ré</i>	<i>sol</i>	<i>sol</i>
	Transcription 64	<i>do, ré, mi, sol, la, si</i>	6	<i>do</i>	<i>sol</i>	<i>sol</i>
Danses sawan du Centre	Transcription 10	<i>fa-sol-la-do-ré-mi</i>	6	<i>sol</i>	<i>sol</i>	<i>ré</i>
	Transcription 11	<i>sol, do, mi, sol, si</i>	5	<i>sol</i>	<i>do</i>	<i>mi</i>

Tableau 34

Nous pouvons constater tout d'abord que les échelles de ce répertoire sont composées de cinq à neuf sons. On peut compter ici plusieurs échelles différentes : en chaîne de tierces, pentatoniques de différentes formes (métaboles, notes étrangères), hémitoniques. L'ambitus de toutes ces mélodies varie entre septième majeure et dixième majeure. Il semble que les notes *ré* et *sol*-, comportent souvent une fonction importante.

Dressons un tableau des intervalles communs à tous nos exemples de danses de passage de grades :

	U	2ma	2md	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd	5ja	5jd
U	81		1	29	52	17	37	20	10	4	13	1	
2ma			5	11									
2md		2				1			11				
2Ma	44			10	36	35	3	2	7	1			2
2Md	35		8	55	4		16	4		13	5		
3ma	38			22	1		20	3			3		
3md	18	2			36	21			8				
3Ma	13	5			1	5			3				
3Md	12			4	3		2	15					
4ja	11				2		7						
4jd	9			6		4				2			
5ja	1												
5jd				1		1							

Tableau 35

La somme des enchaînements est plus grande dans le champ « A » que dans le champ « B », le nombre des intervalles suivants plus petit que les précédents est donc plus important. La zone « a » est celle qui contient le plus de suites d'intervalles, elle comporte uniquement des intervalles conjoints qui prédominent donc dans ce répertoire. Ces suites s'inscrivent en majorité dans des cellules colorées qui représentent des logiques précises d'enchaînements. Les zones « b » et « b' » sont moyennement remplies, plusieurs enchaînements sont « hasardeux ». La zone « a' » est presque vide, les trois suites qu'elle comporte s'inscrivent dans la règle de l'enchaînement d'un même intervalle dans la direction opposée. La diagonale qui représente la suite des mêmes intervalles dans la même direction ne contient que trois cellules : unisson et secondes majeures ascendantes et descendantes. Parmi les cellules colorées (règles précises d'enchaînement), la plupart possèdent leur équivalent dans le sens contraire, c'est pourquoi elles forment dans le tableau des figures symétriques.

Le rythme des mélodies est toujours binaire, parfois les figures ternaires sous forme de triolets peuvent apparaître. Certains exemples comportent deux valeurs rythmiques : brève longue, d'autres, trois valeurs : brève, moyenne, longue. Les phrases mélodiques s'organisent en général sur des périodes (autour de 10 temps), parfois sur des périodes plus longues (16 ou 18 temps). Bien que l'accompagnement rythmique existe dans le Nord dans les danses *havwa* et au Centre dans les danses *boilaba*, *tik* et *kau*, les caractéristiques de ces rythmiques sont différentes. En effet, dans le Nord il s'agit d'un rythme frappé sur deux petits tambours en bambous et par les pieds des danseuses. Au Centre, il s'agit d'un ensemble d'au moins cinq tambours en bois de différentes tailles. Dans les deux cas nous sommes face à des polyrythmies. Dans le cas de *havwa*, il s'agit d'une polyrythmie à deux voix avec comme caractéristique l'apparition fréquente des figures binaires à l'une des parties contre les figures ternaires à l'autre partie. Dans le cas des danses du pays Apma avec des tambours, il s'agit d'un autre type de polyrythmie qui forme une sorte de hoquet rythmique, c'est-à-dire que chaque tambour joue une cellule rythmique qui forme avec les autres un ensemble rythmique. Dans les deux cas, il s'agit de petites cellules rythmiques jouées en ostinato.

Région	Danse	Instruments	Voix	Type de polyrythmie
Nord	<i>havwa</i>	-deux tambours en bambous -frappements des pieds	2 voix	polyrythmie à deux voix
Centre	<i>boilaba, tik, kau</i>	Au minimum cinq tambours en bois de différentes grandeurs	5 voix ou plus	En hoquet

Tableau 36

CHAPITRE IV - LES MUSIQUES DU MARIAGE

Dans le Nord comme dans le Centre de l'île, certains moments des cérémonies du mariage (et parfois des cérémonies préparatoires) sont accompagnés par des chants ou danses. Avant d'aborder le répertoire cérémoniel féminin indiqué dans le tableau conclusif de notre première partie, il serait intéressant tout d'abord d'analyser quelques exemples de chants d'amour *talangalanga* du Nord de l'île. Dans les deux régions étudiées ici, nous avons pu récolter un chant pour la cérémonie du serpent dont l'analyse suivra les chants d'amour. Enfin, sera analysé le répertoire pour la cérémonie du mariage-même, c'est-à-dire les chants féminins *barate* du Centre de l'île puis les chants *sawagoro longo* du Nord.

1. Les chants d'amour *talangalanga* (région Raga)

Les chants d'amour ont survécu jusqu'à aujourd'hui uniquement au Nord de l'île. Il semblerait qu'ils existaient jadis au Centre, mais nous ne savons pas si ce répertoire était seulement emprunté au Nord, ou si de véritables chants *talangalanga* (nom Apma des chants d'amour) originaires du Centre existaient. L'étude qui suit sera donc consacrée uniquement aux chants Raga.

Les chants *talangalanga* peuvent être aussi bien interprétés par les garçons que par les filles. Ils servent surtout à passer des messages à son ou à sa bien aimé(e). N'importe qui peut chanter un chant d'amour à n'importe quel moment, ce répertoire est aussi exécuté lors des danses *sawagoro*. Selon les informateurs, les habitants ne composent plus aujourd'hui de mélodies. Sur des mélodies préexistantes, de nouvelles paroles peuvent être inventées pour former une nouvelle chanson. Ainsi un chant d'amour d'une femme ou d'un homme ne comporte pas de différences mélodiques, chaque mélodie peuvent être utilisée par n'importe qui. Les chants en question sont interprétés d'une manière relativement plus libre que les répertoires vus jusqu'ici, c'est pourquoi il est plus difficile de les transcrire.

Dressons à présent un tableau des intervalles :

	U	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd	5ja	5jd
U	1	3	2	5	1	1		1	3		
2Ma	3	3	1	4			2				2
2Md	3	2	1		1						
3ma	3	2			3				1		
3md	2		2				1				
3Ma	1										
3Md	1	2									
4ja	1										
4jd	1	1	1								
5ja											
5jd		2									

Tableau 37

Le champ « B » est légèrement plus rempli par le nombre d'enchaînements que le champ « A ». La zone « a » est la plus importante, les zones « b » et « b' » sont presque égales et la zone « a' » est vide. La diagonale comporte les intervalles d'unisson, de seconde majeure ascendante et descendante. Tous les suites d'intervalles se trouvant dans la zone « a » et n'impliquant pas d'unisson suivent des règles précises (cellules colorées). Les suites des zones « b » et « b' » semblent apparaître librement dans divers contextes.

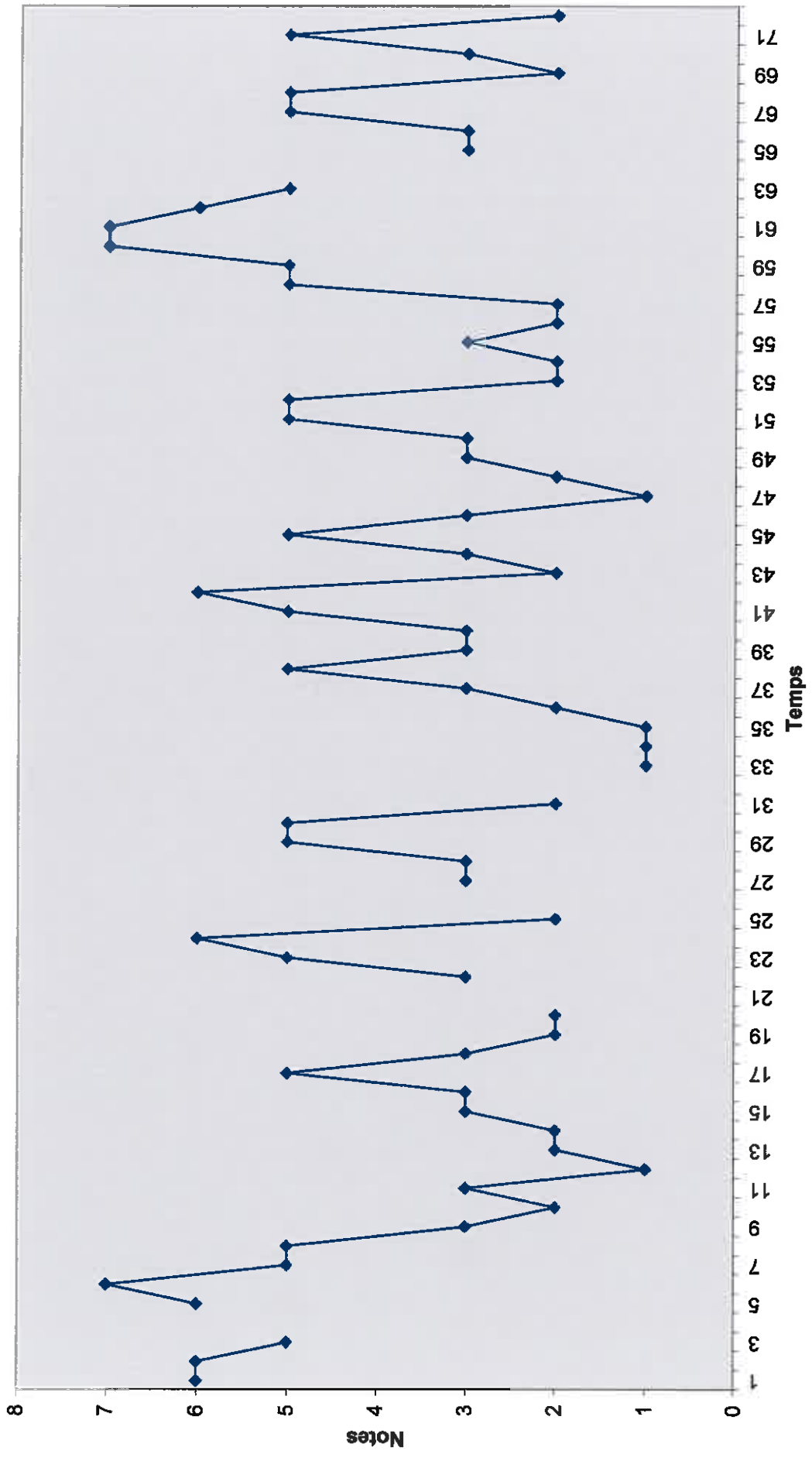
En ce qui concerne la courbe mélodique, celle-ci est beaucoup moins symétrique que dans la plupart des exemples. Sa forme est toujours fluctuante mais pas de manière régulière. A cause de plusieurs respirations dans la mélodie, la courbe est formée de plusieurs cellules mélodiques. Ces césures ne suivent pas cependant le découpage en phrases mélodiques que nous avons représenté dans la transcription en réservant une portée musicale à une phrase mélodique. On peut retrouver ce manque de symétrie aussi au niveau des enchaînements des intervalles qui semblent plus libres que dans la majorité des exemples analysés.

Au niveau rythmique, ce chant est binaire avec uniquement deux valeurs croches et noires (une seule blanche apparaît au début). De nombreuses alternances croche - noire -

croche donnent une place importante à la syncope. Beaucoup de coupures sous forme de demi-soupirs ou soupirs découpent des phrases mélodiques en plus petits unités.

La forme de ce chant est en couplet - refrain : les couplets ayant la même mélodie (deux premières lignes de la transcription) et des paroles différentes, le refrain comportant toujours la même mélodie et les mêmes paroles.

Graphique 27



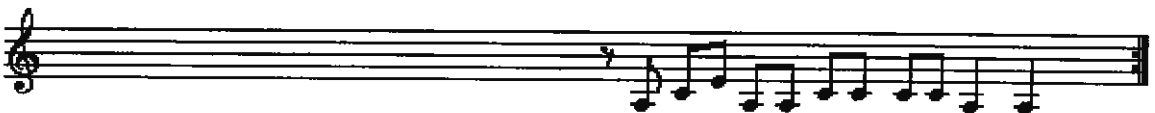
Dans un autre exemple de *talangalanga*, c'est une fille qui raconte l'histoire qu'elle a vécue avec son bien aimé. Elle raconte les moments heureux passés ensemble, et le départ du garçon sur un bateau. Elle se demande alors s'il tenait vraiment à elle. La mélodie de ce chant est la suivante :



Refrain :



Refrain :



Refrain :



Transcription 5

Il est possible de compter quatre notes : *la, do, mi, sol* dans cette mélodie. C'est donc une échelle qui forme une chaîne de tierces. Ce chant s'inscrit dans un ambitus de septième majeure. Les notes *la* et *do* sont les plus fréquentes ; elles possèdent aussi des places privilégiées dans la mélodie. Plus globalement, c'est le trichorde *la - do - mi* qui constitue le fondement de ce chant.

Les intervalles constitutifs sont presque tous conjoints : unissons, tierces mineures (*la - do, mi - sol*), tierces majeures (*do - mi*). Un seul intervalle disjoint apparaît à trois reprises, c'est la quinte descendante (*mi - la*). La palette des intervalles de cette mélodie est donc assez réduite en raison de l'échelle.

Voici le tableau des intervalles :

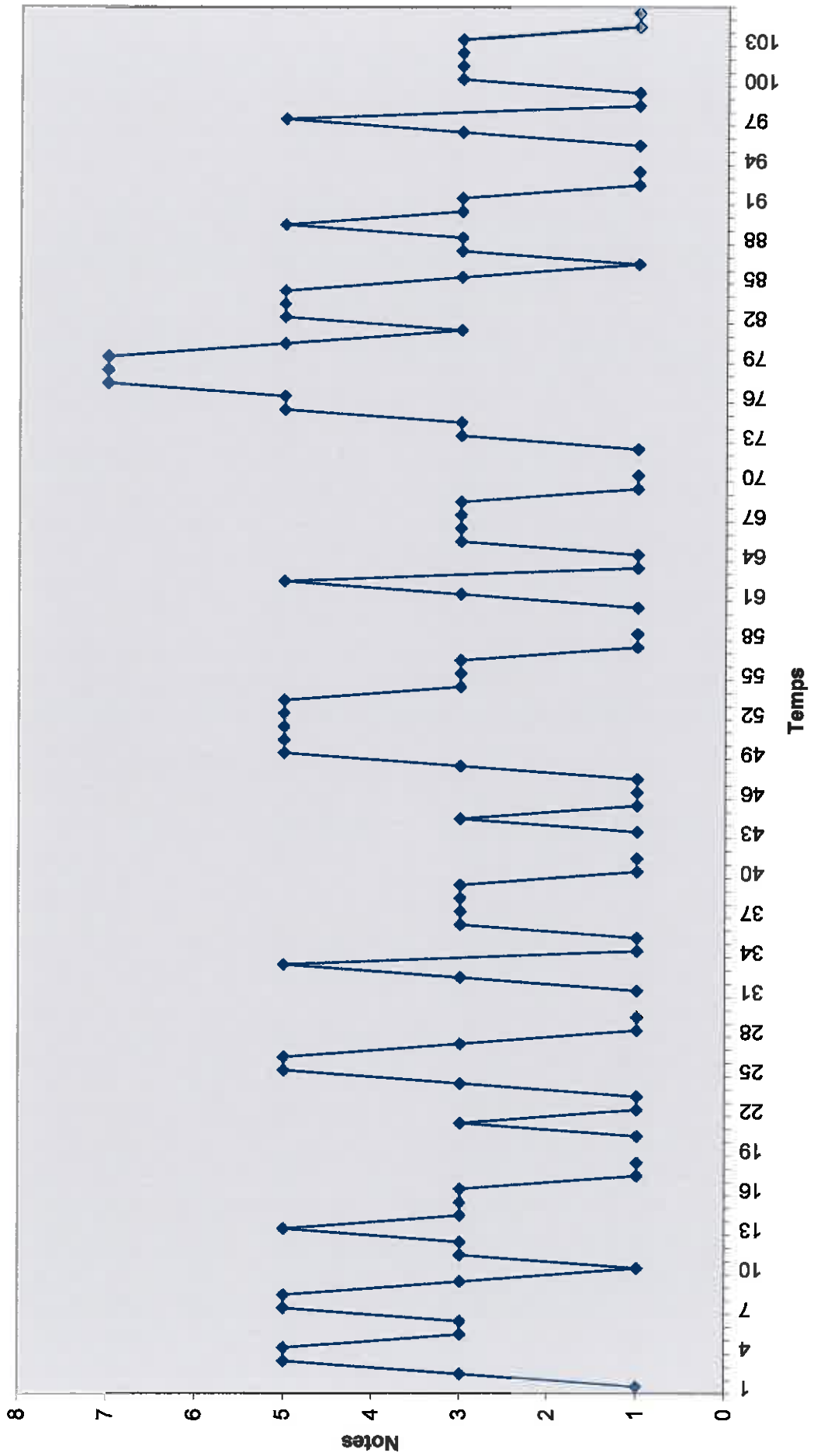
	U	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd	5ja	5jd
U	18	12	6	4	5				
3ma	6		2	6					
3md	8	2			1				
3Ma	6				2				3
3Md	4		3	1					
4ja									
4jd									
5ja									
5jd	3								

Tableau 38

Le champ « B » comporte un nombre d'enchaînements d'intervalles plus grand que le champ « A ». Les intervalles qui suivent sont donc majoritairement plus grands que les intervalles précédents. La diagonale ne comporte que des intervalles d'unissons. La zone « a », bien que la plus petite, est la plus remplie. Les zones « b » et « b' » sont égales, la zone « a' » est la moins remplie. La plupart des intervalles n'impliquant pas d'unisson suivent les règles des enchaînements : les mêmes intervalles dans les directions opposées (cellules vertes), ou des intervalles immédiatement proches dans la même direction (cellules jaunes). Une seule suite fait exception à ces règles (tierce majeure suivie par la quinte). Une symétrie se forme parmi les cellules vertes et jaunes, témoignant des enchaînements par paire des mêmes intervalles dans le sens contraire. Une cellule manque : il s'agit de la suite des intervalles de la tierce majeure ascendante suivie par la tierce mineure descendante. En effet, cette suite est toujours séparée dans la mélodie par des unissons.

La courbe mélodique est très régulière. Elle se compose de petites cellules mélodiques en mouvements ascendant et descendant, qui partent toujours de la note *ré* et se concluent aussi sur cette même note *ré*. Ceci explique la fluctuation très régulière de cette courbe. Le graphique fait ressortir aussi la forme de cette mélodie où des phrases mélodiques plus longues sont entrecoupées à trois reprises par une même cellule courte qui joue le rôle de refrain avec les mêmes paroles. C'est donc une forme en couplet - refrain avec des mélodies différentes d'un couplet à l'autre.

Graphique 28



L'exemple suivant contient un récit semblable au chant analysé dessus. Il s'agit d'une jeune fille qui raconte encore son histoire d'amour avec son ami qui la quitte pour partir sur un bateau.



Transcription 6

En raison de la grande liberté que prennent les interprètes dans cet enregistrement, cette transcription est très approximative. Les hauteurs des notes cependant sont exactes, nous pouvons donc continuer l'étude de l'échelle. Cette mélodie est fondée sur cinq notes : *do, mi, (fa), sol, si, (do)*. Les notes *fa* et *do* aigu formant des demi-tons n'apparaissent chacune qu'une seule fois dans toute la mélodie. Le *fa* est une note de passage, le *do* appuyé est une *appoggiature*. C'est donc une échelle par tierces avec deux notes étrangères. L'ambitus est égal à une octave. Les deux notes prépondérantes sont le *sol* qui est la note la plus fréquente, et le *do* qui aussi très fréquent et qui occupe de plus la place de la note initiale, note finale et termine toutes les phrases mélodiques de ce chant.

Ce chant comporte un grand nombre d'intervalles. Parmi les intervalles conjoints il y a : unisson, secondes mineures (*fa - mi* en descendant et *si - do*), seconde majeure (*sol - fa* en descendant et une seule fois), tierces mineures (*mi - sol*) et tierces majeures (*do - mi, sol - si*). Un seul intervalle disjoint apparaît une fois entre deux phrases : la quinte juste ascendante (*do - sol*).

Voici le tableau des intervalles :

	U	2ma	2md	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd	5ja	5jd
U	12						3	6	1			1	
2ma			1										
2md	1								1				
2Ma													
2Md			1										
3ma	3				1		2						
3md									6				
3Ma		1				6			3				
3Md	7						1	3					
4ja													
4jd													
5ja	1												
5jd													

Tableau 39

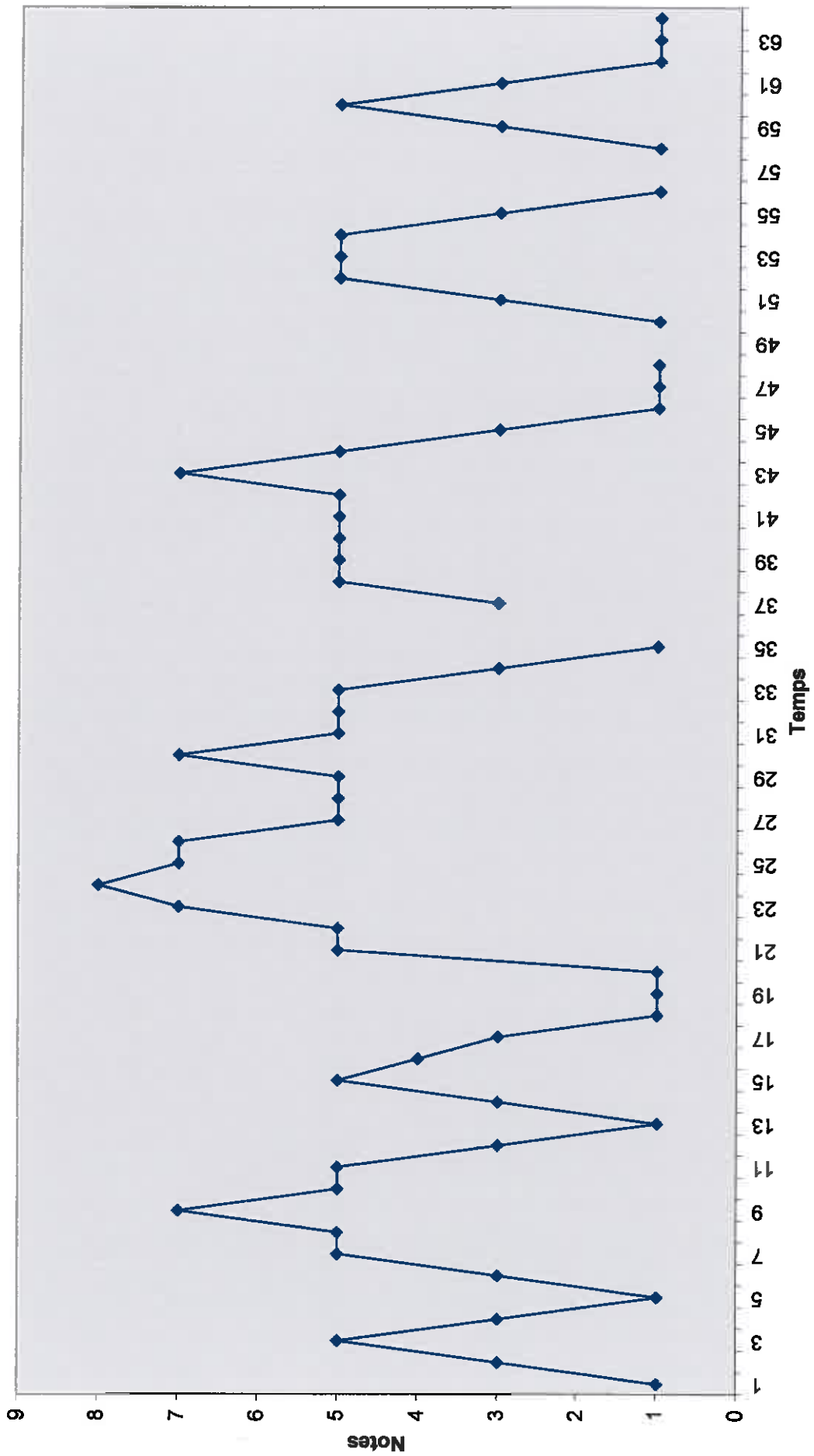
Les suites d'intervalles sont distribuées à peu près également entre les deux champs « A » et « B ». La diagonale ne comporte que des enchaînements d'unissons. La zone « a » est la plus remplie, les zones mixtes « b » et « b' » peuvent être considérées comme équivalentes, la zone « a' » est la moins remplie. La plupart des suites n'impliquant pas d'unisson s'inscrivent dans les cellules colorées, mais parmi elles se forment seulement deux paires symétriques.

La courbe mélodique est fluctuante. Les mouvements partent toujours de la note la plus grave (le *do*), et y reviennent en formant ainsi des petites cellules avec des symétries intérieures plus ou moins exactes. Le point culminant sous la forme de la note la plus aiguë (*do* aigu) forme aussi en quelque sorte le centre de la courbe entière.

En raison de la liberté d'interprétation, la forme est difficile à établir. Les couplets aux paroles différentes à chaque fois semblent se fonder sur des variations de la première phrase (première ligne de la transcription). Cependant, à la fin de chaque couplet, cette même phrase mélodique prend le rôle du refrain avec les mêmes paroles chaque fois et s'enchaînent sur la suite du refrain (deux dernière lignes de la transcription).

Le rythme comporte seulement deux valeurs : croches et noires (à l'exception d'un triolet de croches). La première phrase intégrale comporte 12 temps, cependant certaines variations la réduisent ou l'amplifient. Le refrain peut être divisé en une phrase de 12 temps, puis en une de 17 temps (12+5).

Graphique 29



Les chants d'amour *talangalanga* font partie de ce répertoire où l'on peut greffer de nouvelles paroles sur n'importe quelle mélodie. Non accompagnés (sauf parfois quand ils sont repris lors des danses *sawagoro* en frappant des pieds et des mains), ces chants ont une liberté d'interprétation plus importante que les chants analysés jusqu'ici, d'où plus de difficultés pour les analyses. Les paroles racontent des histoires d'amour, énumèrent les qualités de quelqu'un, passent un message, etc. La mélodie doit donc s'adapter aux paroles et vice versa (l'un des procédés serait, selon les informateurs, l'insertion à la fin d'un mot de voyelles décoratives afin de terminer une phrase mélodique). Comme dans les autres répertoires étudiés jusqu'ici, on peut remarquer la diversité en ce qui concerne les caractéristiques musicales : échelles, intervalles, courbes mélodiques, tout en gardant une homogénéité générale : le même caractère formel, la même palette générale des intervalles avec prédominance des intervalles conjoints, des courbes très fluctuantes.

2. Le chant pour la cérémonie du serpent (Nord et Centre)

Dans le Nord de l'île, aujourd'hui encore est organisée avant le mariage une cérémonie préliminaire qui est dans le jeu du serpent. Jadis, elle existait aussi dans le Centre de Pentecôte, mais, aujourd'hui dans cette région, elle est en voie de disparition. Pour plus de détails ethnographiques le lecteur pourra se reporter à notre première partie.²²² L'élément le plus intéressant semblait celui où deux groupes de chanteuses suivent dans la division les règles de parenté. Nous avons pu enregistrer au pays Raga plusieurs versions de ce chant propre à cette cérémonie. Au Centre, une informatrice âgée se rappelait encore ce chant tel qu'elle l'avait connu lors des cérémonies organisées jadis. Nous aimerions alors étudier ces deux versions et les comparer.

Voici la transcription du chant du serpent d'après les enregistrements du Nord de l'île de Pentecôte :

²²². Première partie, chapitre trois, « 2.3 La demande en mariage ».



Transcription 7

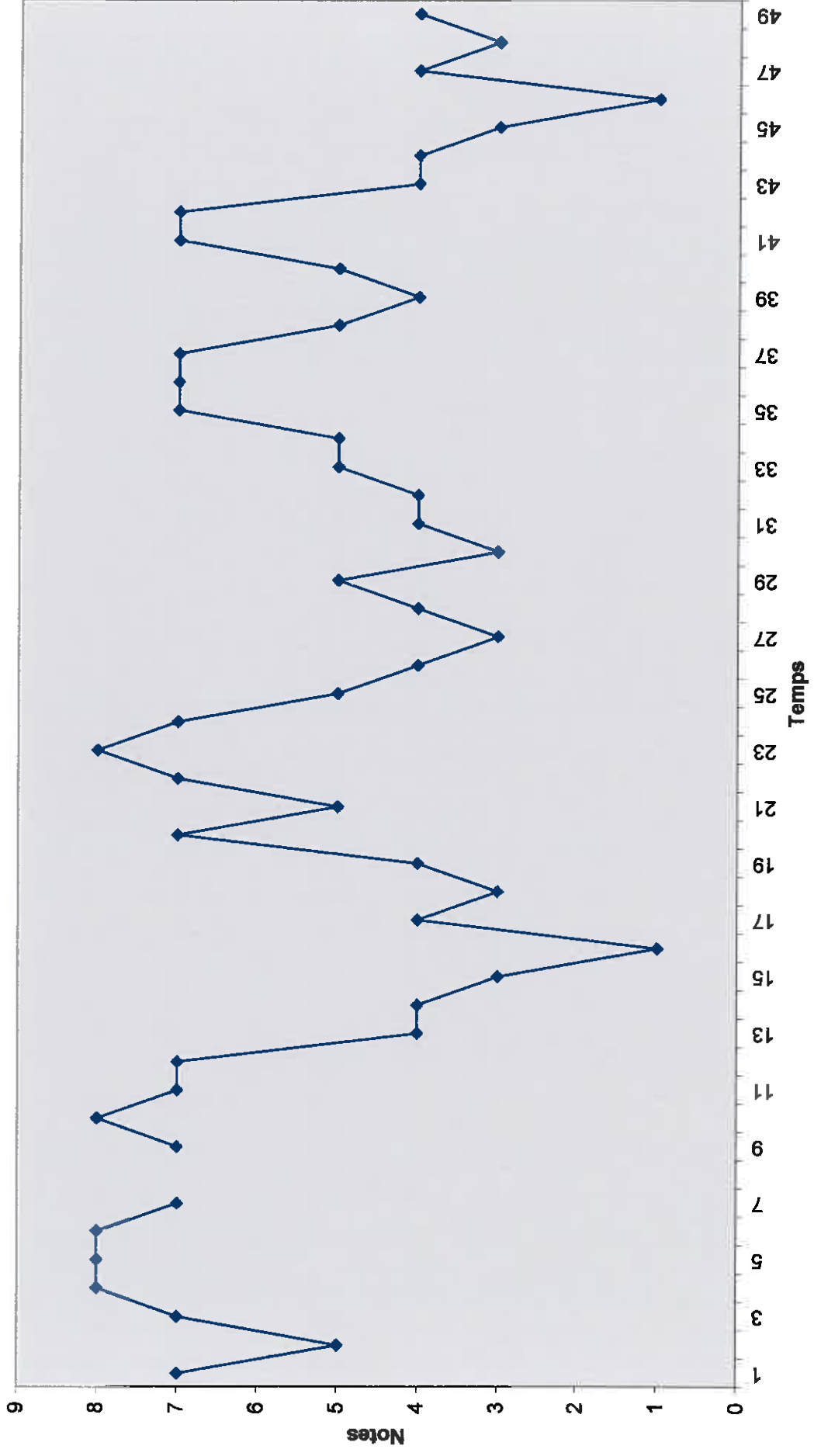
Ce chant est composé sur une échelle pentatonique : *do, ré, mi, sol, la*. Les deux notes les plus fréquentes sont *ré* (sur 19 croches) et *sol* (sur 18 croches), elles ont aussi des fonctions importantes de note initiale et note finale. L'ambitus de ce chant est égal à une octave.

	U	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd
U	2	2	3	1	1				2
2Ma	3	1	2	1			1	1	
2Md	2	4	1		3				
3ma	2	2							
3md			2	2				2	
3Ma									
3Md		1							
4ja			2		1				
4jd	2								

Tableau 40

Les intervalles utilisés dans ce chant sont : unissons, secondes majeures (*do - ré, ré - mi, sol - la*), tierces mineures (*mi - sol*). Les intervalles disjoints sont : tierce majeure descendante (*mi - do*) et quarte juste (*ré - sol, la - ré*). Sur la diagonale, on trouve les unissons, les secondes majeures ascendantes et descendantes.

Graphique 30



Le champ « B » est un peu plus rempli que le « A ». La zone « a » comporte le plus d'enchaînements, les zones « b » et « b' » ont, toutes les deux, quatre formes de suites d'intervalles qui semblent libres, la zone « a' » est vide. Les suites de la zone « a » semblent toutes s'inscrire dans les quatre logiques possibles : enchaînements impliquant l'unisson, le même intervalle dans la même direction (cellules rouges), le même intervalle dans la direction opposée (cellules vertes), les intervalles immédiatement proches dans la même direction (cellules jaunes). Parmi les deux dernières logiques, on peut remarquer trois paires de cellules symétriques : suites des mêmes intervalles dans le sens inverse.

La courbe mélodique n'est pas très symétrique, bien que fluctuant irrégulièrement. Elle ne semble pas s'appuyer sur une ou deux notes particulières, même si la fréquence du *ré* et du *sol* est visible. La liberté de cette courbe diffère considérablement des courbes analysées jusqu'ici.

La forme de ce chant est strophique : même mélodie et mêmes paroles pour chaque strophe. Cependant, selon les informations, ce chant interprété en situation est de forme responsoriale.

Le rythme comporte deux valeurs : croches et noires (et une noire pointée). Les valeurs courtes s'enchaînent fréquemment par plusieurs (jusqu'à dix), deux noires au maximum peuvent se suivre. Les trois phrases mélodiques (correspondantes aux trois lignes de la transcription) ont 14 temps pour la première, 8 pour la deuxième puis 11 temps pour la troisième.

Pour une étude comparative, analysons à présent le même chant pour la cérémonie du serpent, cette fois enregistré au Centre de l'île, interprété par une femme Apma. Les paroles de ce chant, comme du celui du Nord, évoquent le serpent avec des métaphores sexuelles.²²³

²²³ Pour la traduction voir première partie, chapitre III, « 2.3 La demande en mariage ».



Transcription 8

C'est une échelle pentatonique (*la*) *do, ré, mi, sol, la*, avec un *sib*, note étrangère. Le *la* grave n'apparaît qu'une seule fois, le *sib* a un caractère très appuyé par le fait qu'il est répété trois fois à la suite. Il est absent cependant à la première phrase (première ligne) dans un fragment mélodique similaire, il ne fait donc pas partie de l'échelle, c'est une sorte d'appogiature. Ce *sib* élargit l'ambitus en une neuvième mineure. La note la plus fréquente est le *ré* (sur 41 croches) ; c'est aussi la note initiale et la note finale. Les notes *sol* (sur 22 croches) et *mi* (sur 15 croches) sont aussi très importantes dans la mélodie.

	U	2ma	2md	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd
U	13		1	8	3		1		1	2	1
2ma	1										
2md					1						
2Ma	7	1				4			3		
2Md	1			2			3				1
3ma	4			1							
3md	1				3	1					
3Ma											
3Md	1			3							
4ja							1				
4jd	1			1							

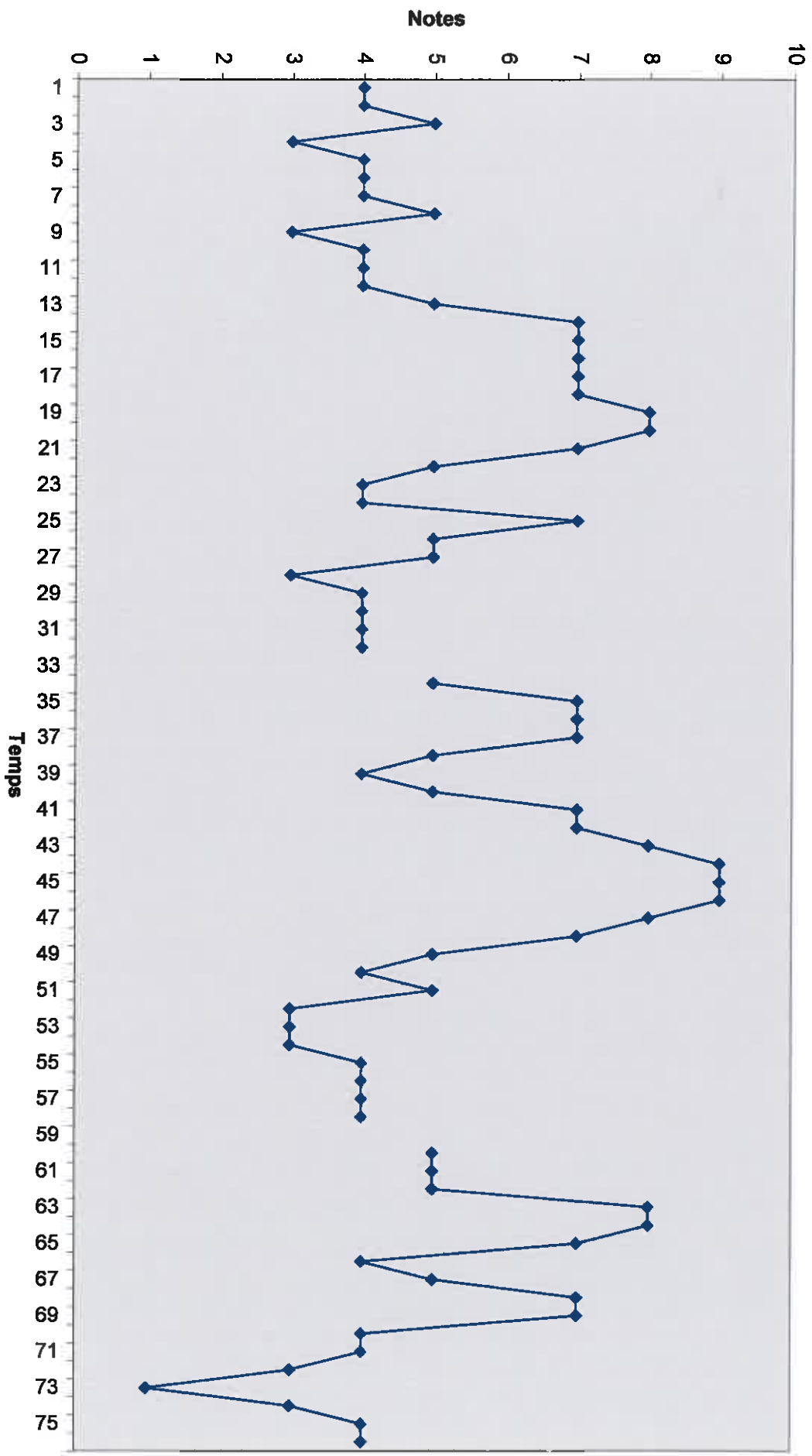
Tableau 41

Les intervalles conjoints sont ici : unissons, secondes mineures (la - sib), secondes majeures (do - ré, ré - mi, sol - la), tierces mineures (mi - sol, la - do). Les intervalles disjoints sont : tierces majeures descendantes (mi - do) et quarts justes (ré - sol, mi - la). Le champ triangulaire « A » est un peu plus rempli que le champ « B », les intervalles qui suivent sont donc souvent plus grands que les intervalles qui précèdent. La zone « a » est très remplie, les zones « b » et « b' » sont presque équivalentes et leurs suites semblent être hasardeuses sans règles précises. La zone « a' » (enchaînement des grands intervalles) est vide. La diagonale ne contient que des suites d'unissons. Les enchaînements des intervalles de la zone « a » (intervalles conjoints) s'inscrivent en majorité dans les cellules jaunes, c'est-à-dire qu'ils suivent la règle d'enchaînements des intervalles immédiatement proches dans la même direction.

La courbe mélodique n'est pas très symétrique, mais elle fluctue irrégulièrement. On peut observer la place importante que tient la note étrangère *sib* qui est aussi la note la plus aiguë de la mélodie. Le *ré* forme le fondement de cette courbe.

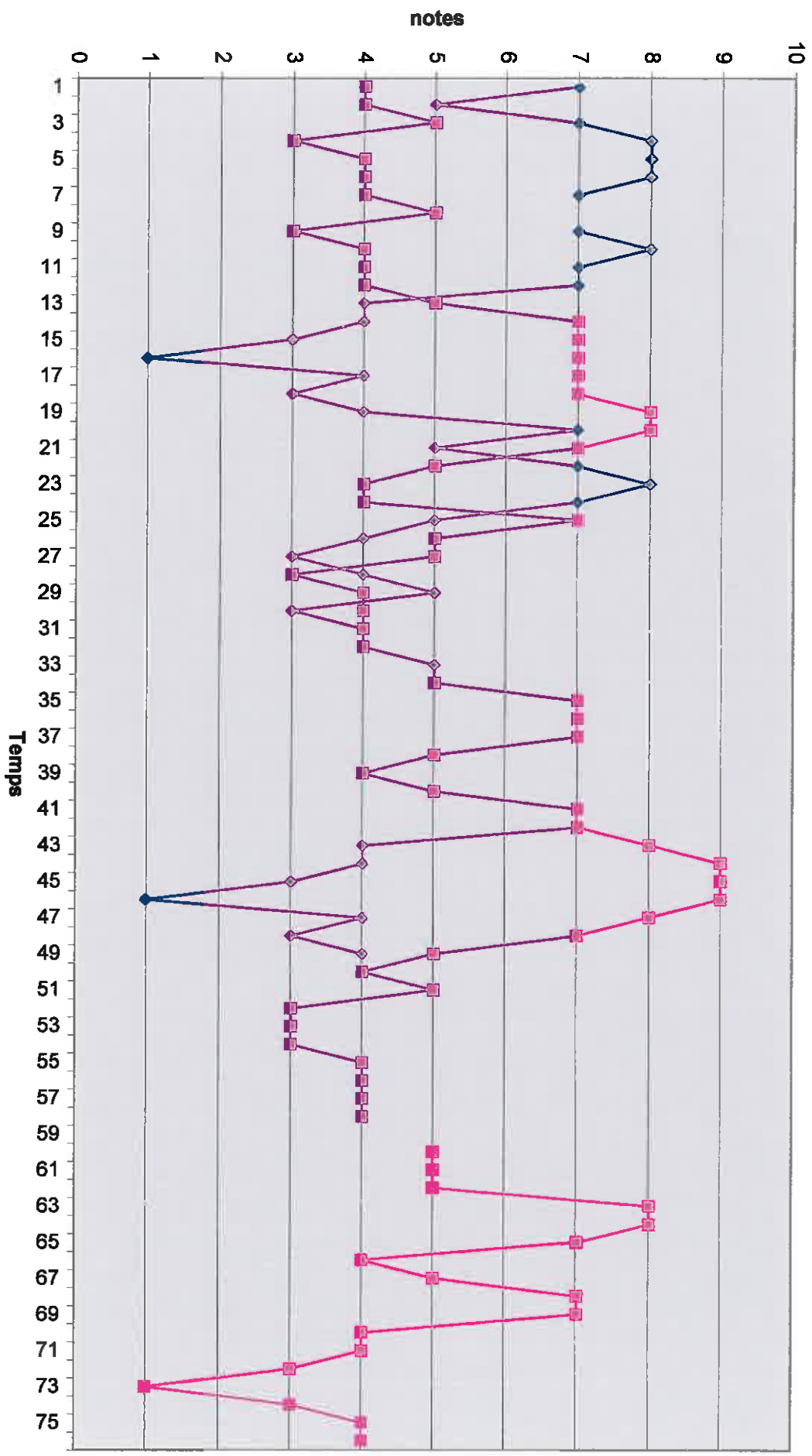
La forme est la même que dans le chant précédent, c'est-à-dire une forme strophique qui devient parfois, si chanté sous forme responsoriale.

Le rythme est plus diversifié ici que dans le chant du Nord de l'île. Les valeurs rythmiques sont : croches, noires, noires pointées et blanches. Les groupes de plusieurs croches peuvent comporter jusqu'à six notes, les noires alternent en général avec des croches, sauf à la fin des phrases se terminant sur deux noires. La noire pointée semble être simplement une noire prolongée, les deux blanches terminent le fragment introductif répété à deux reprises. La première phrase (première ligne) est construite sur 22 temps, la deuxième (deuxième ligne) sur 16 temps puis la dernière phrase comporte 13 temps.



Graphique 31

Graphique 32



Il est intéressant de comparer les deux chants analysés ci-dessus, considérés par les habitants comme un même chant. Signalons au passage que la version du Centre fait au niveau des paroles une combinaison des mots de la langue du Nord avec ceux du Centre. Au niveau de l'échelle, il est possible en effet de trouver que ces deux chants sont proches : les deux utilisent une échelle pentatonique, avec le *la* redoublé à l'octave inférieure. Cependant, dans le deuxième chant apparaît une note étrangère *sib* qui semble avoir un rôle de note culminante et qui agrandit l'ambitus à une neuvième, alors qu'il était égal à une octave dans le premier chant. Dans les deux cas, ce sont aussi les notes *ré* et *sol* qui sont les plus fréquentes et qui dominent dans les mélodies. Cependant, au niveau des intervalles, on trouve quelques différences : les intervalles utilisés ne sont pas tous les mêmes. En effet, dans le deuxième chant nous avons des secondes mineures absentes du premier chant. La tierce majeure ascendante est absente dans les deux mélodies. En comparant les deux tableaux des intervalles, il est possible de remarquer que plus de la moitié des suites marquées sont communes pour les deux chants, quelques autres suites sont propres à chacun des deux exemples. Mais nous avons déjà vu qu'un nombre considérable de chants différents peuvent avoir des contextes intervalliques semblables. Quelques mots enfin sur les courbes mélodiques qui ont été superposées dans le graphique n°32. Rien dans ces deux courbes ne permet de dire qu'il s'agit d'un même chant, si ce n'est la cadence finale quasiment identique. Ces réflexions comparatives semblent pencher vers l'hypothèse selon laquelle musicalement ces deux chants ne peuvent pas être considérés comme un même chant. En ce qui concerne l'usage, la question est aussi problématique, car un même chant peut être interprété lors de diverses occasions. Ainsi ce chant du serpent est indispensable pour la cérémonie préparatoire au mariage, cependant il peut aussi être interprété parmi d'autres chants lors des danses *barate* ou *sawagoro longo* pendant la véritable cérémonie du mariage. Il semble donc encore une fois que les habitants considèrent les paroles ou le sens comme éléments essentiels et qu'à partir de là, les chants seraient aussi les mêmes.

3. Les chants des femmes pour les cérémonies du mariage

Dans les deux régions étudiées, les soirs des mariages sont marqués par des danses et des chants des femmes et par des danses mixtes. C'est ce répertoire féminin qui sera analysé ici : tout d'abord les danses satiriques *barate* de la région Apma, puis la danse de nuit *sawagoro longo* du pays Raga.

3.1. Jeux chantés *barate*

Les chants féminins commencent sur la route du village de la jeune fille au village de son futur époux. Les femmes, essentiellement les tantes paternelles des deux côtés, effectuent ce chemin ensemble en se taquinant, en chantant et en dansant. Ces jeux, plaisanteries, chants et danses aux connotations sexuelles sont appelés *Barate*, ils continuent jusque tard dans la nuit au village du jeune marié. Nous analyserons à présent quelques uns de ces chants.

Le chant *Barate* du *lap-lap* (longo) est l'un des chants du mariage les plus populaires. Il est interprété toujours au moment où, au village du garçon, les *wawa* du garçon apportent ce plat traditionnel pour les *wawa* de la jeune fille. Ce chant très court est interprété en boucle, un nombre de fois indéfini. Les paroles appellent les tantes paternelles de la fille pour qu'elles viennent manger : « voilà ton *lap-lap* qui est prêt pour que tu viennes le prendre »²²⁴.



The image shows a musical notation for a chant. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, rhythmic style with quarter and eighth notes. Below the staff, the lyrics are written in a box: "Ya-kam lon - go ya-kam lon - go to re-re te - a to re-re te - a lon - go".

Transcription 83

Ce chant est fondé sur six notes : *sol, la, do, ré, mi, sol*. C'est donc une échelle pentatonique anhémitonique. L'ambitus est égal à l'octave. Les notes qui dominent dans la mélodie sont *la, do, ré*. La note *ré* marque le repos après lequel se termine la première phrase ; il est aussi la finale du chant.

Les intervalles utilisés dans cette mélodie sont : unissons, secondes majeures (*sol - la, do - ré*), tierces mineures (*mi - sol, la - do*). Tierce majeure descendante est le seul intervalle

²²⁴ Traduction du langage Apma en bislama par Dennison Siaban : « *Ya, lap-lap blong yu i stap ready, kam tekem lap-lap blong yu* ».

disjoint (mi - do). Afin de pousser plus loin l'analyse intervallique de ce chant, dressons un tableau d'intervalles :

	U	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md
U				3			1
2Ma			2	1			
2Md		1			2		
3ma		3			2		
3md	3		1	1			
3Ma							
3Md					1		

Tableau 42

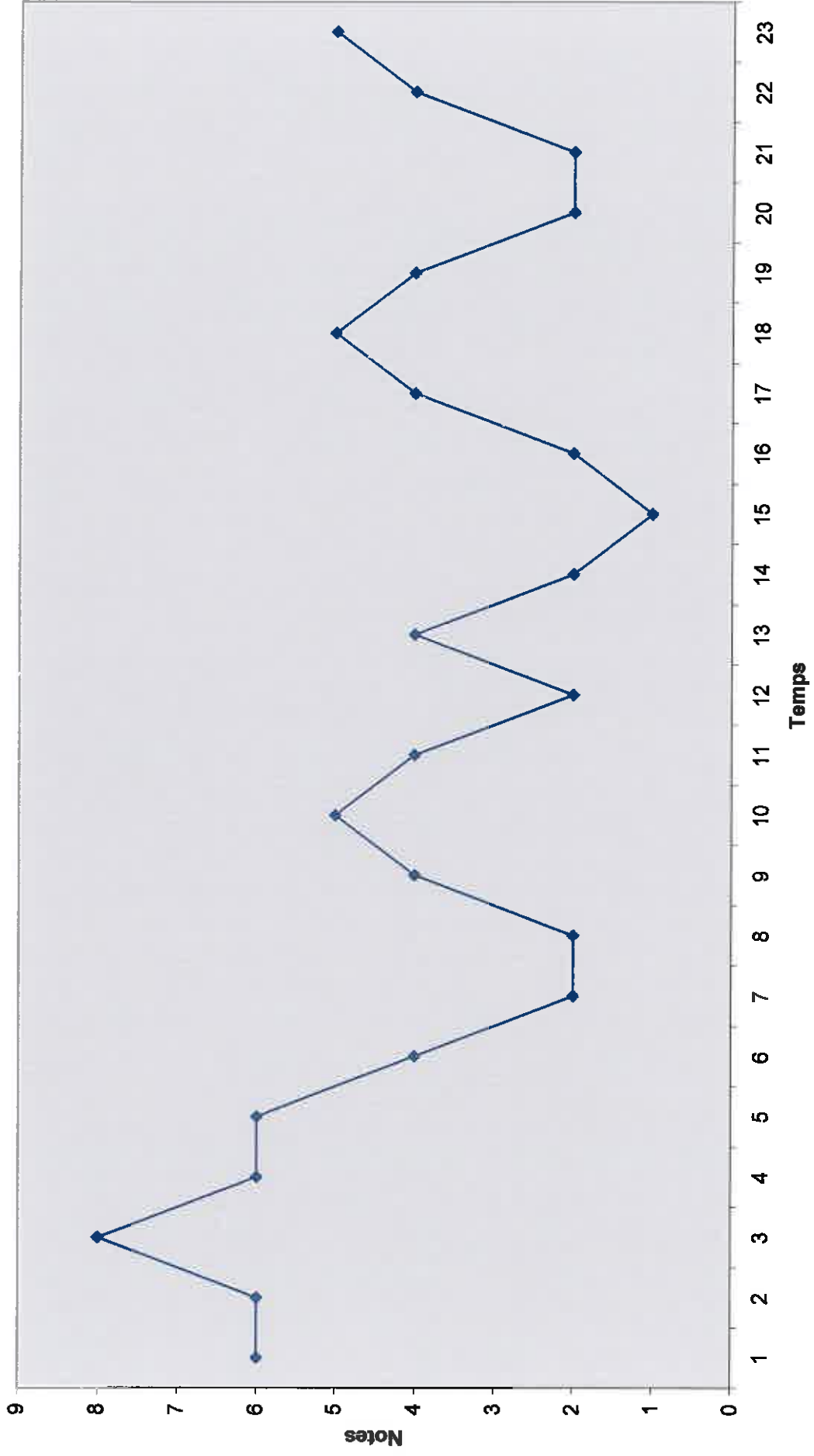
Une grande symétrie se remarque dans ce tableau. Les deux champs triangulaires ont un nombre de suites d'intervalles presque égal. La diagonale est totalement vide, donc aucun intervalle n'est répété deux fois de suite dans la même direction. La zone « a » est la plus riche, alors que les zones mixtes « b » et « b' » comportent chacune une suite d'intervalles, la zone « a' » est vide. C'est entre les enchaînements des intervalles de secondes majeures et de tierces mineures (intervalles conjoints) que se forme une symétrie parfaite des cellules vertes (mêmes intervalles dans les directions opposées) et des cellules jaunes (intervalles immédiatement proches dans la même direction). En effet, quatre suites d'intervalles comportent chacune son équivalent « miroir » (suite des deux mêmes intervalles mais dans le sens contraire). Il est à signaler qu'en dehors d'un petit nombre de suites impliquant l'unisson, toutes les suites s'inscrivent dans les règles précises d'enchaînements des mêmes intervalles dans les directions contraires ou des intervalles proches dans la même direction.

Analysons à présent la ligne mélodique représentée par la courbe du graphique n°33. Elle est fluctuante, après avoir atteint la note la plus aiguë (do redoublé à l'octave), le premier mouvement descendant fait place à de petits mouvements ascendants et descendants s'inscrivant dans un ambitus de quinte en utilisant les intervalles de secondes et de tierces (symétrie du tableau des intervalles). La forme de ce chant est strophique, avec la même musique et le même texte.

Au niveau rythmique on distingue plusieurs groupes : croche pointée - double croche, triolet de croches²²⁵, deux croches, noire, blanche. Si nous considérons deux croches liées (sous la même syllabe) comme une longue, ainsi que la noire et la blanche, une organisation rythmique peut être décelée dans ce chant : brève - brève - longue - longue à deux reprises sous la première phrase du texte (7 temps : 3+4), puis brève - brève - brève - brève - longue (- longue) à deux reprises sous la deuxième phrase du texte (5 temps : 3+2). La conclusion reprend le mot « longo » qui veut dire « lap-lap » en deux langues.

²²⁵ En écoutant plusieurs interprétations de ce chant, dans certains ce triolet est remplacé par deux croches et une noire.

Graphique 33



Le deuxième chant *barate* interprété régulièrement lors des cérémonies du mariage est celui des noix de cocos vertes. Au moment où les tantes paternelles du garçon apportent dans la maison des femmes des noix de cocos vertes pour les *wawa* de la jeune mariée, ces dernières interprètent ce chant. Les informateurs expliquent que c'est un chant qui s'adresse aux *wawa* du garçon et que les noix de coco forment le symbole sexuel masculin.

Kon-dok nem-bin-di mwe-sak kon-dok nem-bin-di mwe-sak

Le - be - kas sin kul bi-lan Ma-tan-be o - e - a

O - o run ban-go sa-ro - ro van ban-go

Transcription 84

Ce chant est composé de quatre notes : *si*, *ré*, *mi*, *fa*. C'est une forme d'échelle que nous n'avons pas encore rencontrée à travers les autres exemples. Il semblerait que ce soit une échelle hémitonique à peu de notes. La note *fa* a toujours le rôle de broderie supérieure de la note *mi*, l'ensemble *mi - fa - mi* tient un rôle important dans la mélodie. La note *ré* apparaît le plus souvent, c'est aussi la finale. L'ambitus entre les notes extrêmes *si* et *fa* est égal au triton, c'est le seul cas parmi les mélodies rencontrées. En raison de la particularité de cette échelle, les intervalles utilisés semblent différents des autres exemples : unisson, seconde mineure (*mi - fa*), seconde majeure (*ré - mi*), tierce mineure (*si - ré*). Tous les intervalles sont conjoints.

Regardons le tableau des intervalles :

	U	2ma	2md	2Ma	2Md	3ma	3md
U	1			3		2	
2ma			4				
2md					4		
2Ma		4			2		
2Md	2						4
3ma	2			3			1
3md	2					3	

Tableau 43

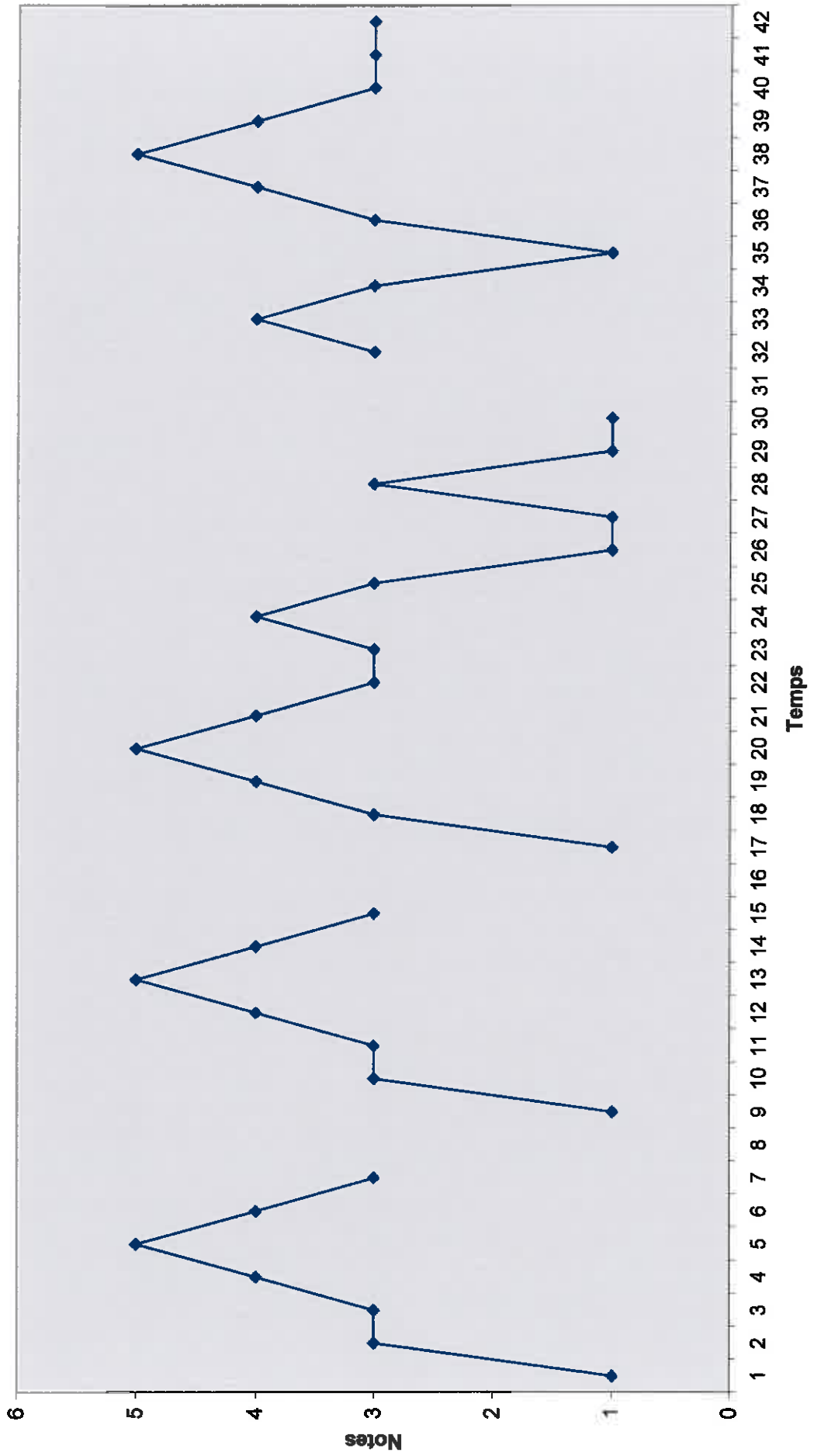
Les intervalles de ce chant entrent tous dans ce que nous avons appelé des petits intervalles (ici intervalles conjoints), d'où l'impossibilité de la division en quatre zones regroupant des intervalles grands et petits. Dans ce tableau, il n'existe que l'équivalent de notre zone « a » qui corresponde aux petits intervalles. Le plus grand nombre des enchaînements se place dans le champ triangulaire « B », c'est-à-dire là où les intervalles plus grands suivent les plus petits. La diagonale ne comporte qu'une suite d'unissons. Tous les enchaînements suivent des règles précises : suites impliquant l'unisson, suites des mêmes intervalles dans les directions opposées (cellules vertes) et suites des intervalles immédiatement proches dans la même direction. Cependant les symétries entre les suites d'intervalles ne sont pas très fréquentes.

Pour analyser la courbe mélodique il faut se référer au graphique n°34. Il est facile alors de remarquer que la mélodie se divise en quatre cellules dont les deux premières sont identiques et forment la cellule de base : *si-ré-(ré)-mi-fa-mi-ré*. La troisième cellule reprend tout d'abord cette cellule initiale puis ajoute une nouvelle formule. Enfin, la dernière cellule commence par reprendre la fin de la cellule trois puis re-expose la cellule initiale *si-ré-mi-fa-mi-ré*. Elle représente donc en quelque sorte le miroir de la cellule trois. Dans la courbe, on peut voir l'importance de la note *ré* qui est accompagnée cependant presque toujours par les notes *si* et *mi*. Comme pour la plupart des chants, celui-ci s'interprète en boucle un nombre de fois indéfini. La musique étant chaque fois identique, tout comme le texte presque identique (insertion d'un prénom différent à chaque strophe dans la deuxième phrase), ce chant est de forme strophique. Dans les enregistrements en

situation, l'interprétation se fait sous forme responsoriale, la dernière phrase est chantée en chœur.

Le rythme est ici très intéressant. En effet, les deux premières phrases (deux premières lignes de la transcription) semblent ternaires et ont comme valeur de pulsation sous-entendue une noire pointée, la dernière phrase devient binaire avec une pulsation à la noire (tempo dédoublé : la blanche serait égale à la noire pointée du début). Cependant, à l'écoute de l'enregistrement en situation, la pulsation explicite ne change pas du début à la fin, elle est figée et très stricte, suivant la valeur de la noire de la dernière phrase. Les parties de la soliste (première et deuxième phrase) semblent plus libres que dans l'enregistrement hors situation, elle semble hésiter entre ternaire et binaire, donnant parfois l'impression d'être complètement détachée de la pulsation battue. On retrouve ici en quelque sorte la superposition du binaire et du ternaire des danses *havwa*.

Graphique 34



Les deux chants *barate* analysés ci-dessus sont les plus connus des habitants et sont interprétés régulièrement lors des mariages. Cependant le répertoire de ces jeux chantés est très riche et de nombreux autres chants existent, parmi lesquels la chanteuse leader choisit ceux qui seront interprétés lors d'une cérémonie. Le chant que nous allons analyser à présent s'interprète au moment où toutes les femmes arrivent au village du futur époux. Avant d'entrer dans la maison de son beau-père, la jeune fille avec ses tantes paternelles est à nouveau couverte d'une grande natte rouge. Les femmes exécutent alors ce chant accompagné de pleurs qui dit : « notre fille va à présent entrer dans votre maison ».



Transcription 85

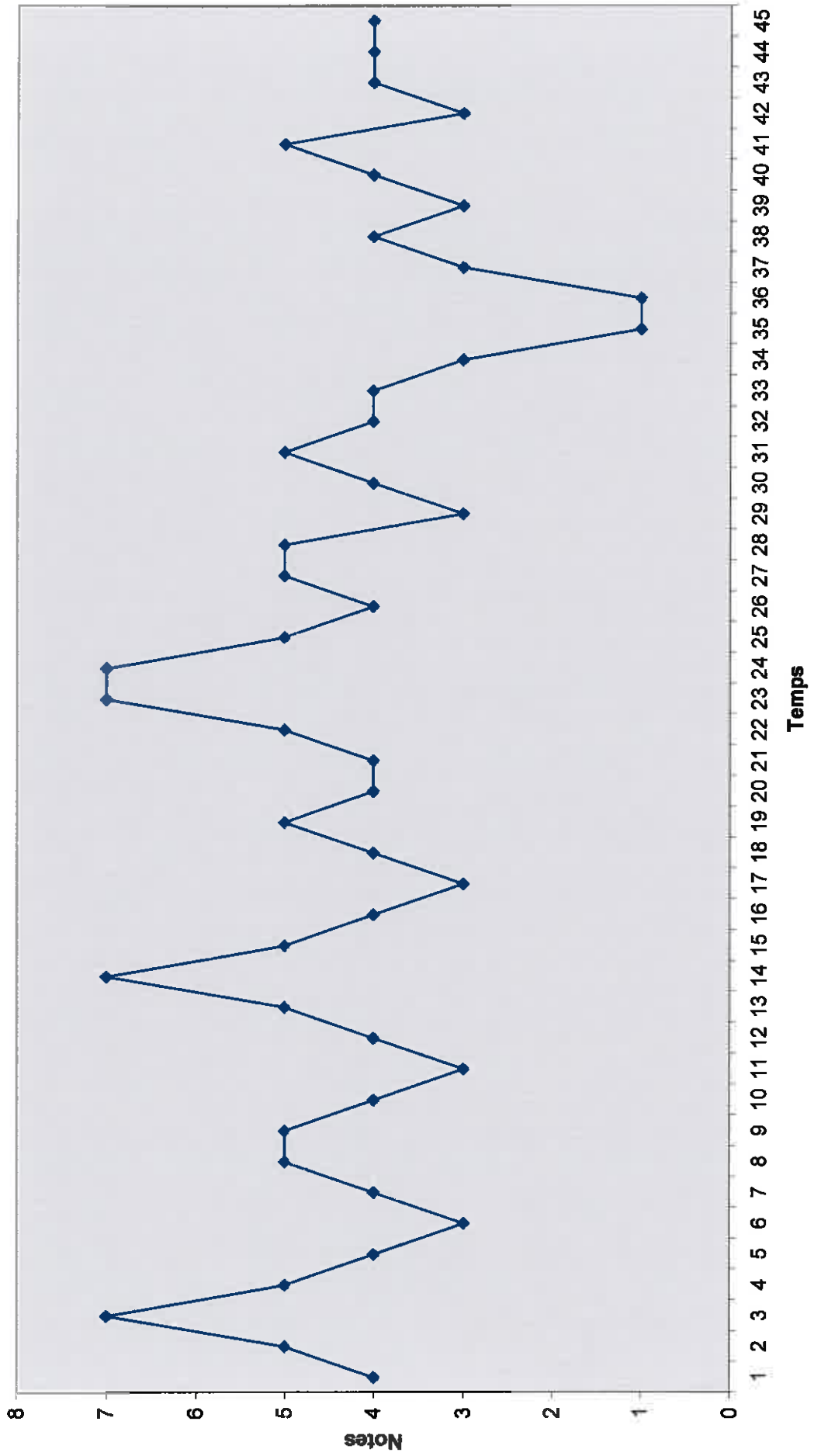
L'échelle de ce chant est composée de cinq notes : *la, do, ré, mi, sol*. C'est donc une échelle pentatonique. La mélodie s'inscrit dans un ambitus de septième mineure. La note *ré* est la plus fréquente ; c'est aussi la finale des deux phrases de ce chant.

Les intervalles présents ici sont : unisson, secondes majeures (*do - ré, ré - mi*), tierces mineures (*mi - sol, la - do*). Un intervalle disjoint apparaît à deux reprises : c'est la tierce majeure descendante (*mi - do*).

	U	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md
U	1	1	2	1	1		1
2Ma	3	5	3	3			1
2Md	2	5	3		1		
3ma	1	1			2		
3md	1		3				
3Ma							
3Md		2					

Tableau 44

Graphique 35



Le champ « A » est légèrement plus rempli que le champ « B », les enchaînements où les intervalles qui suivent sont égaux ou plus petits que les intervalles précédents, sont donc majoritaires. La zone « a » comporte un grand nombre de suites d'intervalles alors que la « a' » est vide. Les zones « b » et « b' » comportent respectivement une et deux formes de suites. Les enchaînements de la zone « a » s'inscrivent dans les logiques déjà analysées dans les autres exemples : trois suites sur la diagonale ; suite de deux mêmes intervalles dans la même direction ; des suites de même intervalle dans la direction opposée et suites d'intervalles immédiatement proches dans la même direction. Une figure symétrique se forme dans les enchaînements des secondes majeures et des tierces mineures (entre les intervalles conjoints).

La courbe mélodique est très fluctuante, composée de mouvements ascendants suivis par des mouvements descendants de la même distance et composés des mêmes intervalles dans les directions opposées. La cellule *fa-sol-la* semble fondamentale pour cette mélodie. La forme générale de ce chant est strophique même texte et même musique d'une strophe à l'autre, en situation, ce chant est responsorial.

Le rythme comporte une battue explicite (pas des chanteuses qui dansent devant la maison) à la blanche. Les valeurs de croches et de noires dominant, deux repos sont marqués par une blanche puis par une ronde. Plusieurs croches se suivent (jusqu'à 8), les noires en général entrecourent les suites de croches (sauf une figure de deux noires).

3.2. Les danses *sawagoro longo*

Quand on voyage sur l'île de Pentecôte, les danses qu'on peut rencontrer le plus facilement sont les danses *sawagoro* au Nord et leur équivalent du Centre : *sawako*. Ces danses de nuit obligatoires pour les mariages peuvent aussi être interprétées pour de nombreuses autres occasions : passages de grades, inaugurations ou encore pour marquer un événement important. Les chants interprétés pour les danses *sawagoro* ou *sawako* sont classés par les habitants selon les paroles (voir tableau n° 45). Ces chants peuvent être interprétés pour d'autres occasions, repris lors de danses différentes. Les cinq catégories de classification sont utilisées couramment et connues de tous dans la région Raga. Chez les Apma, certains de ces genres ont disparu, et très peu de personnes connaissent les noms des quatre genres musicaux.²²⁶ Ces chants peuvent donc circuler entre les danses de

²²⁶ Connaissant tout d'abord ce catalogue au Nord de l'île, c'est uniquement par la suite que j'ai réussi à avoir des explications sur son équivalent au Centre de Pentecôte.

diverses occasions et aussi entre les régions. Les danses de nuit *sawagoro* ou *sawako* sont mixtes, cependant ce sont les hommes qui mènent les chants et les rythmes frappés. Lors de ces danses, les danseurs (hommes et femmes) frappent des pieds sur les temps et les hommes frappent aussi des mains à contre - temps. Les femmes y participent en dansant en cercle autour des hommes.

Région <i>Raga</i>	Région <i>Apma</i>	Définition
<i>Iboi</i> ²²⁷ <i>visvisi</i>	<i>Visvisan</i>	Chant qui contient un message ou une information
<i>Iboi taritari</i>	<i>Bovatvatsu</i>	Chant libre sur un sujet libre
<i>Tanumbwe</i>	-	Chant épique. Mélange souvent la langue <i>Raga</i> avec la langue de l'est de l'île d'Ambae
<i>Talangalanga</i>	<i>Telanglang</i>	Chant pour pleurer. Chant funéraire ou chant d'amour
<i>Bolo</i>	<i>Bolo</i>	Chant en l'honneur d'un homme vivant au moment de la composition du chant

Tableau 45

Une danse particulière existe au Nord de l'île de Pentecôte, c'est la danse de nuit *sawagoro longo* (danse du *lap-lap*) réservée aux seules femmes, interprétée uniquement lors des cérémonies de mariage. Elle est composée des mêmes chants que les danses *sawagoro* des hommes,²²⁸ cependant les femmes frappent uniquement des pieds sur les temps, les contre - temps sans absents.²²⁹ Comme lors des danses masculines, les cris et les sifflements accompagnent ces chants de forme responsoriale : la soliste expose le chant, le couplet est ensuite repris par une autre soliste avant l'entrée du chœur pour le refrain. Analysons à présent quelques chants récoltés lors de ces danses *sawagoro longo* interprétés lors d'un mariage au village Asaola le 12 octobre 2000.

²²⁷ « *Iboi* » signifie en langage du Nord « chant », son équivalent au Centre est « *sasaan* », mais les habitants ne l'utilisent pas pour précéder les noms des genres.

²²⁸ Nous avons entendu lors de ces danses un répertoire de chants très diversifié, incluant même certains chants pour jeux d'enfants.

²²⁹ Pour plus d'informations sur cette danse des femmes voir première partie, chapitre III, « 3. La cérémonie du mariage »

Voici la mélodie du premier chant choisi :



Transcription 94

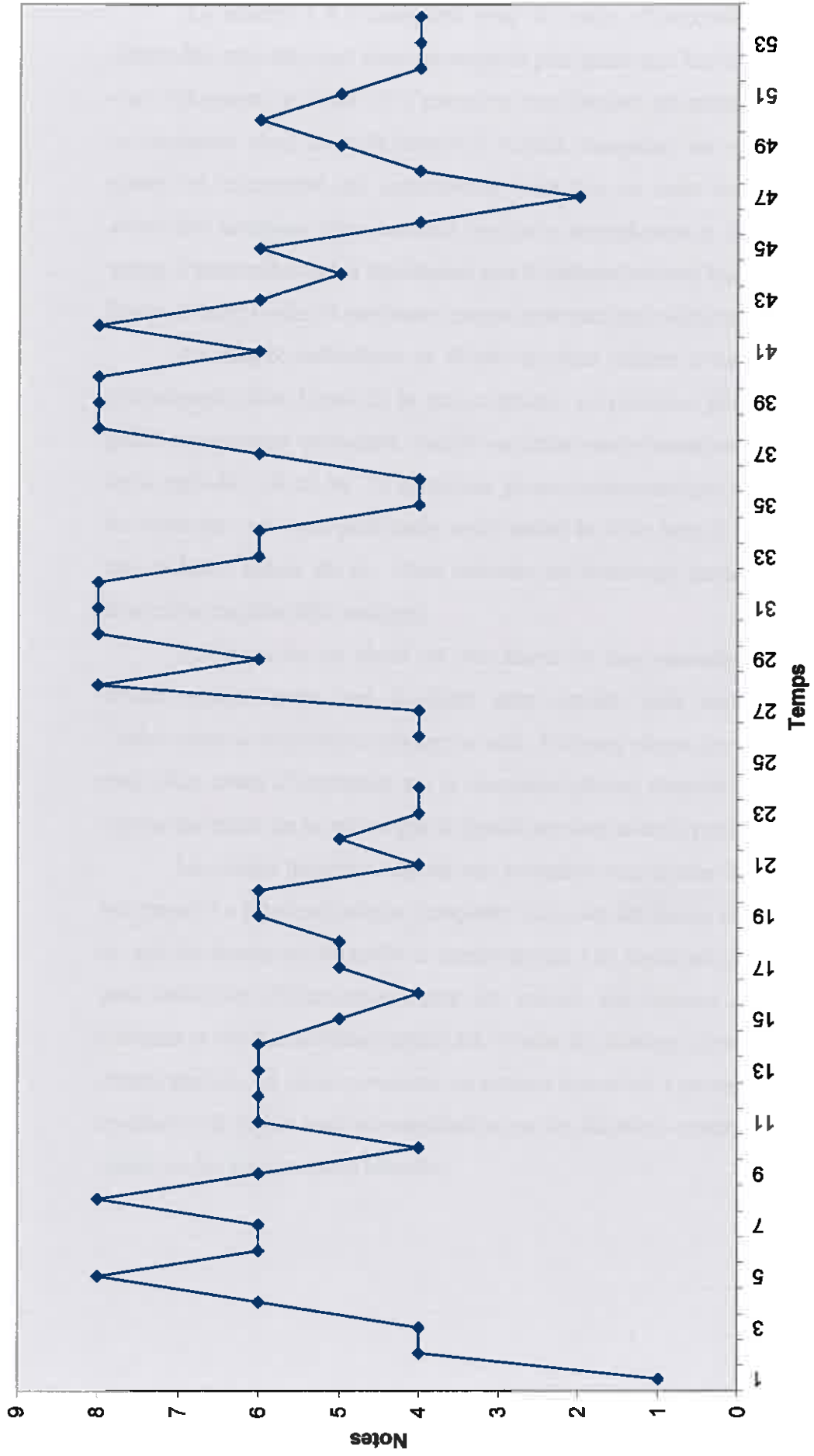
Ce chant est composé de cinq notes *sol, la, do, ré, mi, sol*. C'est une échelle pentatonique. L'ambitus de la mélodie atteint une octave. Les deux notes les plus fréquentes sont le *do* (formant aussi la finale de la première phrase et de tout le chant) et le *mi*. Le début commence sur un grand intervalle de quarte juste, ce qui est assez rare dans le répertoire de l'île.

Les intervalles utilisés dans cette mélodie sont : unisson, secondes majeures (do - *ré*, *ré* - *mi*) et tierces mineures (*la* - *do*, *mi* - *sol*). Les intervalles disjoints sont tierce majeure (do - *mi*), quarte (*sol* - *do*) et quinte juste ascendante (do - *sol*). Pour plus de détails sur les intervalles, dressons tout d'abord un tableau :

	U	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd	5ja
U	5	1	1	1	2	2	2			1
2Ma	2	1	2				1			
2Md	2	2	2							
3ma	2	1			3					
3md	2		1	3			1			
3Ma	1			2						
3Md	1	1			1	1				
4ja	1									
4jd										
5ja					1					

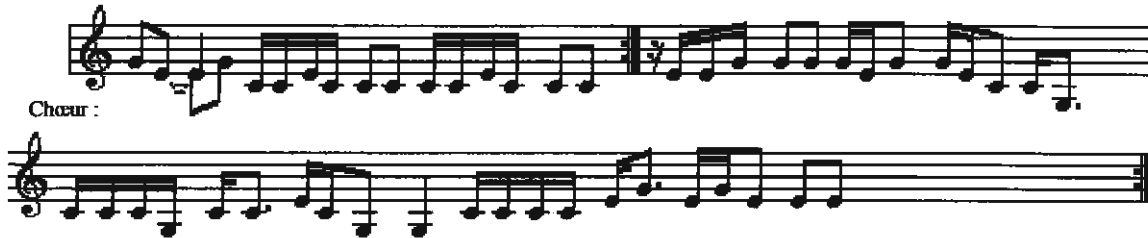
Tableau 46

Graphique 36



Analysons à présent un autre exemple d'un chant de *sawagoro longo* intitulé « Navo », enregistré lors de la même cérémonie que le précédent.

Chœur :



Transcription 95

Ce chant est composé de quatre notes : *sol, do, mi, sol*. C'est une échelle pentatonique défective sans les 2^e et 6^e degrés, qui forme de ce fait une chaîne de tierces à l'intérieur d'une octave. C'est la note *do* qui apparaît le nombre de fois le plus élevé (sur 14 croches plus une double - croche). Le chant se termine cependant sur un *mi* et commence sur un *sol*.

Analysons à présent les intervalles :

	U	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd	5ja	5jd
U	11	1	2	5		1	2		
3ma	2		2						1
3md	1	3			1				
3Ma	1	1			3				
3Md	3						1		
4ja	3								
4jd	1					2			
5ja									
5jd	1								

Tableau 47

La palette d'intervalles conjoints de cette mélodie comporte des tierces mineures (*mi - sol*), tierces majeures (*do - mi*), et des quartes (*sol - do*). Un seul intervalle disjoint apparaît sous forme de quinte descendante (*sol - do*). Le champ « B » est plus rempli que le champ « A ». Sur la diagonale seul l'unisson apparaît. Bien que la zone « a » soit la plus

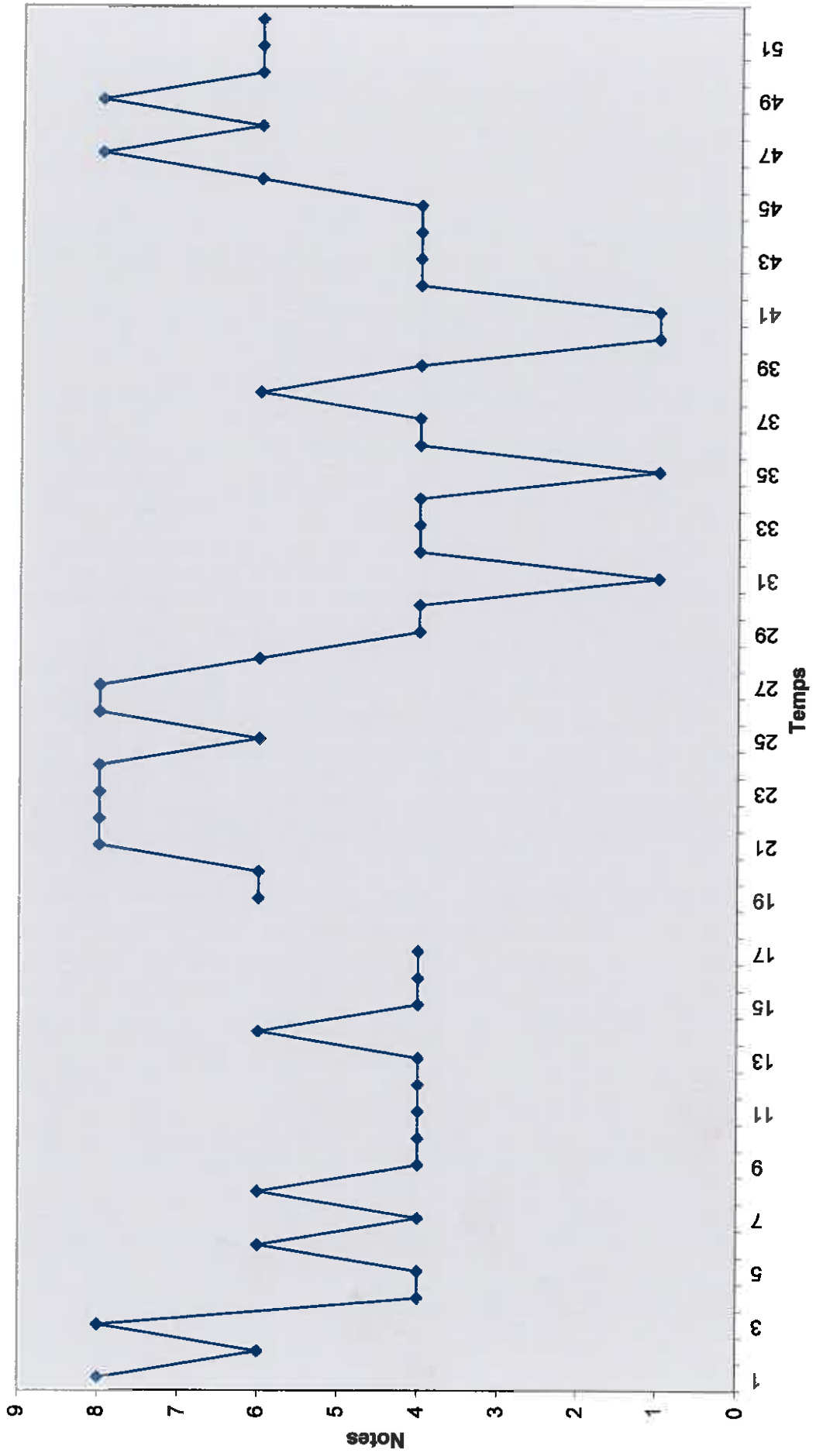
petite, elle contient sept suites d'intervalles, la zone « b » en contient six et la zone « b' » cinq. La zone « a' » est comme toujours la moins remplie avec trois enchaînements d'intervalles. En dehors d'enchaînements entre tierce mineure ascendante et quinte descendante, toutes les autres suites s'inscrivent dans les règles précises d'enchaînements marquées par les cellules colorées ou impliquant l'unisson. Une seule suite forme une paire symétrique.

La courbe mélodique se divise en deux parties : la première répétée à deux reprises brode autour de trois notes *sol - mi - do* dans le sens plutôt descendant : c'est une sorte d'introduction de la mélodie qui revient à chaque reprise. La deuxième partie est symétrique avec la note *mi* comme centre, précédée par une chute *sol - mi - do - sol* et suivie par une montée : *sol - do - mi - sol*.

La forme est toujours strophique et responsoriale. Le chant est d'abord exposé en entier par la première soliste ; la deuxième reprise est interprétée par la deuxième soliste avec les chœurs ; ensuite la première soliste chante la première phrase en alternance avec le chœur puis continue en solo jusqu'à la fin du chant ; une dernière reprise est interprétée en entier par la deuxième soliste avec le chœur.

Le rythme a le même caractère que le chant précédent. Les chanteuses frappent des mains sur les temps. Les valeurs rythmiques sont doubles - croches et croches avec quelques croches prolongées (croches pointées) et une noire. Contrairement au dernier exemple analysé, les temps forts de la mélodie semblent suivre la battue.

Graphique 37



Le dernier exemple des chants *sawagoro longo* s'inscrit parmi les chants *bolo* dont les paroles sont consacrées à un homme.

Transcription 96

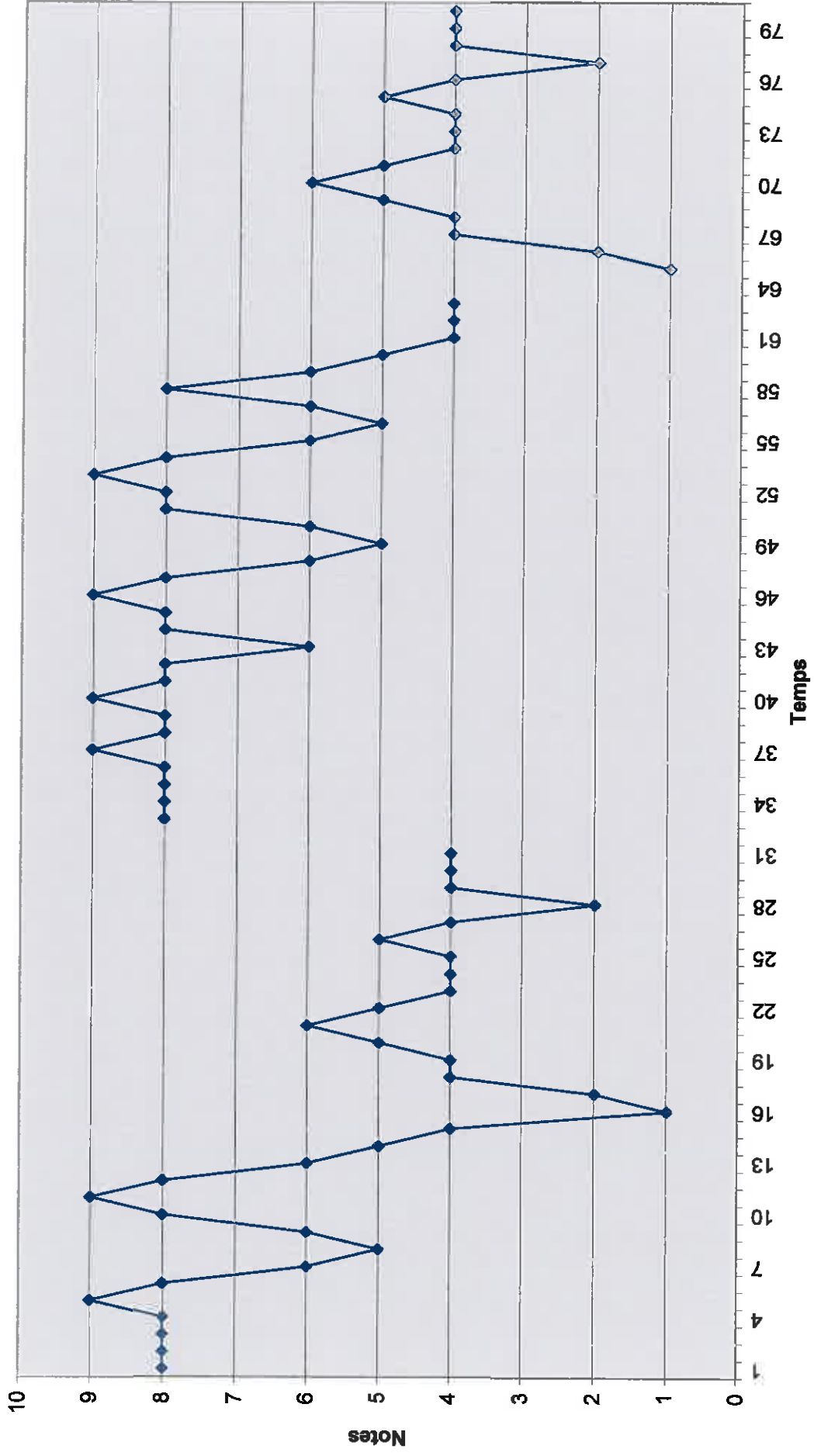
Ce chant est composé de notes : *sol, la, do, ré, mi, sol, la*, c'est donc une échelle pentatonique anhémitonique. L'ambitus est égal à un intervalle de neuvième majeure. Les notes les plus fréquentes sont *do* (sur 16 croches) et *sol* (sur 15 croches et une double-croche). Le *do* termine toutes les phrases.

Voici le tableau des enchaînements des intervalles :

	U	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd	5ja
U	9	9			1				1	1
2Ma		2	10	5						
2Md	5	3	4		6				1	
3ma	6	1			1					
3md			5	3						
3Ma										
3Md										
4ja										
4jd		2								
5ja	1									

Tableau 48

Graphique 38



La palette des intervalles est composée de secondes majeures (*sol - la, do - ré, ré - mi, sol - la*) et de tierces mineures (*la - do, mi - sol*). Parmi les intervalles conjoints, il y a deux fois la quarte descendante (*do - sol*), une quinte juste ascendante (*do - sol*). Les deux champs triangulaires sont presque égaux. La diagonale comporte des intervalles d'unisson, de secondes majeures ascendante et descendante, ces intervalles peuvent donc se répéter immédiatement. La zone « a » est la plus remplie, la zone « b » comporte deux formes de suites d'intervalles, la zone « b' » comporte trois suites et la zone « a' » est vide. Tous les enchaînements d'intervalles sauf deux cas particuliers se trouvant dans les zones mixtes et ceux qui n'impliquent pas d'unissons, s'inscrivent dans les cellules colorées. Cela signifie qu'ils suivent les règles d'enchaînements des mêmes intervalles dans les directions opposées ou des intervalles immédiatement proches dans les mêmes directions. Une symétrie se forme au niveau des secondes majeures et des tierces mineures (intervalles conjoints) : chaque suite contient son équivalent dans le sens inverse.

La mélodie peut se diviser en deux phrases, la première composée des motifs A et B et la deuxième des motifs A' (développement du A) et B. La première fois, tout le chant est interprété par la première soliste. La deuxième fois le chant prend une forme responsoriale en alternant les solos de la deuxième chanteuse avec le chœur, le chant est à nouveau interprété par la première soliste, puis une dernière fois par la deuxième soliste et le chœur. La forme générale du chant est strophique. Le mouvement général de la courbe mélodique est descendant avec de petites fluctuations, cependant il n'y a pas de symétries.

L'unité de valeur est encore une fois indiquée par les frappements de mains des femmes, et est égale à une noire. Les valeurs rythmiques sont ici des doubles - croches et des croches alternées de plusieurs manières. Les figures rythmiques les plus fréquentes sont des groupes de quatre doubles - croches, deux doubles - croches liées à une croche, deux croches. Les accents de la mélodie coïncident en général avec la battue.

Après ces analyses du répertoire féminin lié aux mariages, faisons à présent un bilan des caractéristiques musicales. Afin de faciliter les comparaisons, un tableau - bilan expose toutes les caractéristiques mélodiques essentielles (tableau n° 49). Nous observons tout d'abord que le nombre de notes varie entre 3 et 6, ce sont des échelles pentatoniques avec des substitutions de degrés ou des rajouts de notes étrangères 4 ou 7 ou encore 7b. L'ambitus de ce répertoire varie entre triton et neuvième majeure. La note la plus fréquente semble être le *ré*, mais aussi les notes *sol* et *do*. Ces notes ont souvent la fonction de finales, les notes initiales sont très diversifiées selon les chants.

		Echelle	Nb.de notes	Note la plus fréquente	Finale	Note de départ
Chants d'amour talangalanga	Transcription 4	<i>do, ré, mi, sol, la, si</i>	6	<i>ré</i>	<i>ré</i>	<i>la</i>
	Transcription 5	<i>la, do, mi, sol</i>	4	<i>ré</i>	<i>ré</i>	<i>ré</i>
	Transcription 6	<i>do, mi, fa, sol, si, do</i>	6	<i>sol</i>	<i>do</i>	<i>do</i>
Chants du serpent	Transcription 7	<i>do, ré, mi, sol, la</i>	5	<i>ré et sol</i>	<i>ré</i>	<i>so</i>
	Transcription 8	<i>la, do, ré, mi, sol, la, (sib)</i>	6	<i>ré</i>	<i>ré</i>	<i>ré</i>
Danses barate	Transcription 83	<i>sol, la, do, ré, mi, sol</i>	6	<i>la et ré</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>
	Transcription 84	<i>si, ré, mi, fa</i>	4	<i>ré</i>	<i>ré</i>	<i>si</i>
	Transcription 85	<i>la, do, ré, mi, sol</i>	5	<i>ré</i>	<i>ré</i>	<i>ré</i>
Danses sawagoro longo	Transcription 94	<i>sol, la, do, ré, mi, sol</i>	6	<i>do</i>	<i>do</i>	<i>sol</i>
	Transcription 95	<i>sol, do, mi, sol</i>	4	<i>do</i>	<i>mi</i>	<i>sol</i>
	Transcription 96	<i>sol, la, do, ré, mi, sol, la</i>	7	<i>do</i>	<i>do</i>	<i>sol</i>

Tableau 49

Voici le tableau d'intervalles communs à tous les exemples de ce chapitre :

	U	2ma	2md	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd	5ja	5jd
U	73		1	27	11	26	18	18	11	4	9	3	
2ma	1	5											
2md	1				5				1				
2Ma	18	5		12	22	18			8	1			2
2Md	17		1	19	11		20				2		
3ma	31			14	1		18	6			1		1
3md	20				17	18			10	2			
3Ma	9	1				9			8				3
3Md	17			9			6	5			1		
4ja	4				2		2						
4jd	5			4	1					2			
5ja	2						1						
5jd	4			2									

Tableau 50

Le champ « B » (intervalles suivants plus petits ou égaux) comporte plus d'enchaînements d'intervalles que le champ « A ». La zone « a » est la plus riche en suites d'intervalles, les zones mixtes sont moyennement remplies ; « b' » comporte un peu plus d'enchaînements que « b ». La zone « a' » comporte seulement cinq suites. Sur la diagonale, trois suites d'intervalles sont marquées : enchaînements d'unissons, de secondes majeures ascendantes et secondes majeures descendantes. Toutes les suites d'intervalles de la zone « a » s'inscrivent dans les logiques marquées par des cellules colorées ou sinon, elles impliquent un intervalle d'unisson. Dans les deux zones mixtes, un grand nombre d'enchaînements est libre ; dans la zone « a' » un seul enchaînement est libre. Deux figures symétriques se forment parmi les cellules jaunes et vertes : l'une en forme de cercle entre les secondes majeures et les tierces mineures - dans la zone « a » ; l'autre, toujours circulaire impliquant les quatre zones, entre les tierces mineures et tierces majeures.

CHAPITRE V - LES CHANTS FUNERAIRES

Aujourd'hui, seule la région du Nord de l'île a préservé la tradition des chants funéraires que les habitants appellent chants pour pleurer : *talangalanga*. Les paroles de ces chants sont souvent improvisées, inventées en l'honneur d'une personne qui vient de décéder. Par cette improvisation, la musique (particulièrement le rythme) est aussi relativement libre. Analysons à présent trois exemples de ces chants récoltés dans la région Raga.

Le premier exemple de chant *talangalanga* a été inventé pour la mort d'un enfant. Il évoque les larmes de son père qui, se trouvant dans un autre village, entend la mauvaise nouvelle. Malgré sa douleur il doit aussi organiser un bel enterrement, il s'adresse à l'une de ses sœurs en lui demandant une dixième natte rouge nécessaire pour la cérémonie.

Couplet :



Refrain :



b



c



Transcription 29

Les trois notes formant cette mélodie sont *la, do, mi*. C'est une échelle de trois sons dans un ambitus de quinte juste formant ainsi une chaîne de tierces. Les deux notes qui

prédominant sont *do* (sur 30 croches) et *la* (sur 28 croches). Le *la* forme aussi la finale et la note initiale de toutes les phrases.

Les intervalles utilisés ici sont donc uniquement des unissons, tierces mineures (*la - do*) et tierces majeures (*do - mi*). Ils sont tous conjoints.

	U	3ma	3md	3Ma	3Md
U	8	5	4	1	2
3ma	4		1	3	
3md	6	2			
3Ma	2				4
3Md			3	2	

Tableau 51

Le champ « B » comporte une suite d'intervalles de plus que le champ « A ». La zone « a » est la plus remplie, les zones « b » et « b' » contiennent chacune trois formes d'enchaînements. Dans la zone « a' » sont placés deux enchaînements d'intervalles. La plupart des enchaînements appliquent un intervalle d'unisson ; les autres suites s'inscrivent dans les cellules jaunes (intervalle immédiatement proche dans la même direction) ou vertes (même intervalle dans la direction opposée) - ces dernières comportent chacune une suite symétrique c'est-à-dire une même paire d'intervalles mais dans le sens inverse. Sur la diagonale - un même intervalle répété immédiatement dans la même direction, se trouve seul intervalle d'unisson.

La courbe mélodique est composée de petites cellules, chacune comportant un mouvement ascendant et un mouvement descendant de retour. Certaines d'entre elles sont composées de trois sons constitutifs de la mélodie, d'autres uniquement de deux notes distantes d'une tierce mineure : *la - do*. De ce fait, la courbe est régulièrement fluctuante. Chaque mouvement ascendant commence par la note la plus grave : le *la*, et tous les mouvements descendants de retour se terminent sur cette même note. Entre ces mouvements fondamentaux, des petits mouvements de tierce majeure (*do - mi*) peuvent s'insérer.

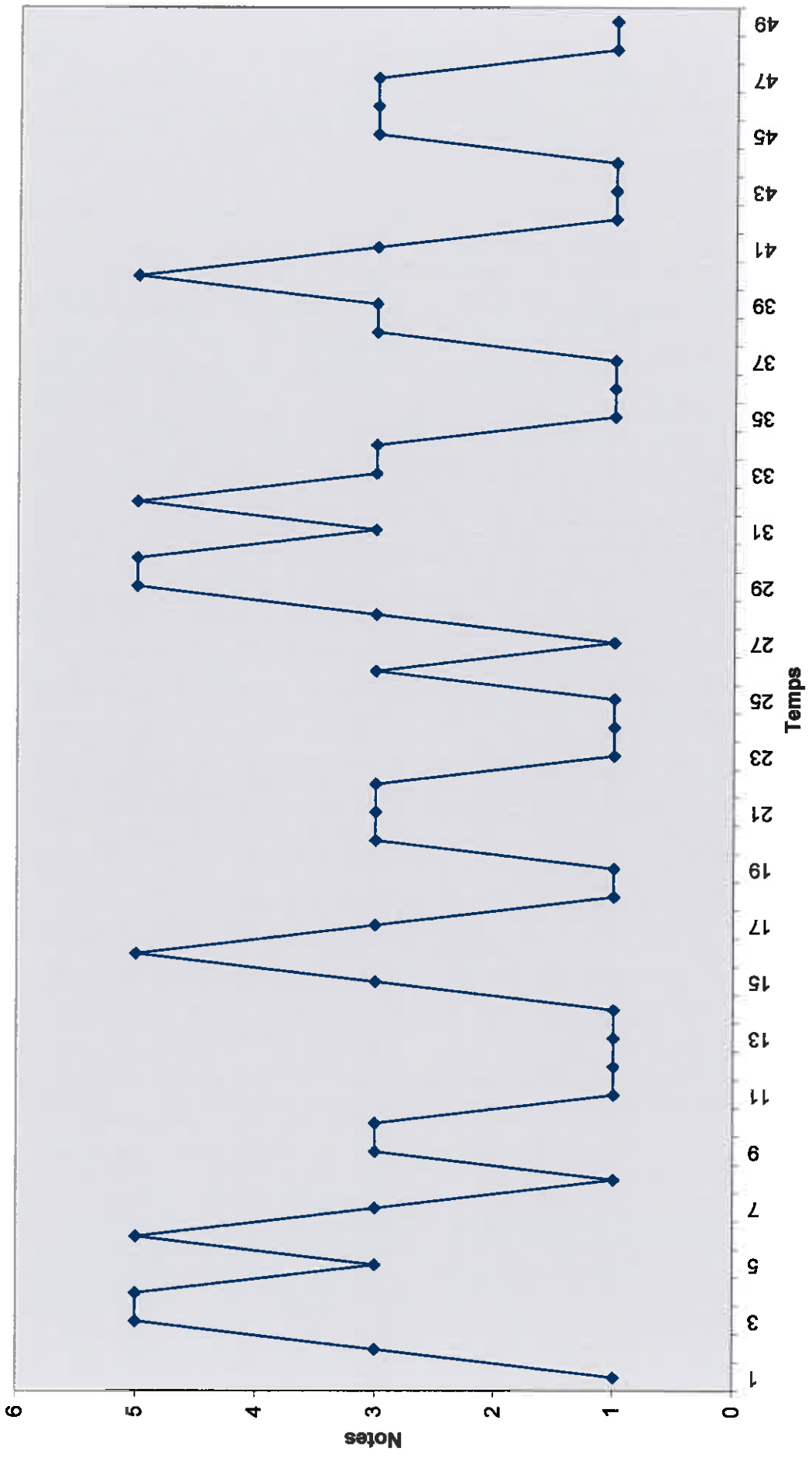
La forme générale est en couplet / refrain. Les couplets au texte diffèrent chaque fois font des variations sur la même phrase mélodique. Le refrain comporte toujours les mêmes paroles. Les quatre couplets reprennent chaque fois la phrase mélodique à trois

reprises, ils sont ici toujours chantés par la même chanteuse. La phrase *a* du refrain est interprétée toujours par la même chanteuse, la phrase *b* par la deuxième chanteuse et la *c* par les deux ensemble.²³⁰

Le rythme est binaire avec la noire comme unité de valeur. Les valeurs rythmiques sont essentiellement des croches et des noires, avec parfois des noires prolongées sous forme de noires pointées. Les croches se présentent en général par deux ou quatre, les noires s'insèrent entre ces groupes. Deux noires à la suite marquent souvent un repos à la fin d'une phrase. Le couplet est composé sur 10 temps répétés à plusieurs reprises, le refrain est composé de trois phrases, deux de 8 et une de 9 temps.

²³⁰ La division du refrain en trois phrases a, b, c n'implique pas de variation (en raison de l'échelle, ces phrases sont très proches), mais a été apportée afin de faciliter la description de la forme.

Graphique 39



Dans le chant suivant intitulé « *Gam lagoi ute Atahivo* », un homme raconte qu'il a entendu les tambours de la mort, il vient alors avec cette nouvelle de la mort d'un homme nommé Biribiriana. Cependant la raison de sa mort n'est pas très claire, il avait beaucoup d'ennemis. Ce qui a provoqué cette mort doit rester secret, les pleurs funéraires doivent dans ce cas être discrets.

The musical score consists of eight staves of music in a single system, all written in treble clef. The music is divided into two main sections, A and B, which are repeated across the staves. Section A is characterized by a steady eighth-note rhythm, while Section B features a more complex rhythmic pattern with some rests. The notation includes various note values, rests, and a repeat sign at the beginning of the eighth staff. The labels 'A' and 'B' are placed above the corresponding musical phrases on each staff.

Refrain :
A

B

A

B

B

A

B

Transcription 30

Ce chant est fondé sur les notes : *la, do, ré, mi, sol, la*. C'est une échelle pentatonique anhémitonique. L'ambitus est égal à une octave. En fréquence, c'est la note *mi* qui domine (sur 41 croches) mais les notes *do* (36 croches) et *ré* (30 croches) sont aussi très nombreuses. Les trois notes de *pycnon* sont ainsi les plus fréquentes. Cependant la note *la* comporte une fonction importante : finale de tout le chant mais aussi de toutes les phrases mélodiques. Le *la* formait déjà la finale dans le chant précédent mais rarement dans d'autres exemples analysés. La note initiale est souvent le *do*. Le *do* est aussi la note qui apparaît le nombre de fois le plus fréquent dans le calcul qui ne prend pas en compte les valeurs rythmiques. Il semble ici avoir une place plus importante que le *mi*, pourtant la note *la* la plus fréquente en comptant les valeurs rythmiques.

	U	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md
U	1	3	7	7	2		5
2Ma	11	11	6	2			
2Md	1		7		12		
3ma	3	15			1		
3md	9			10			
3Ma							
3Md					5		

Tableau 52

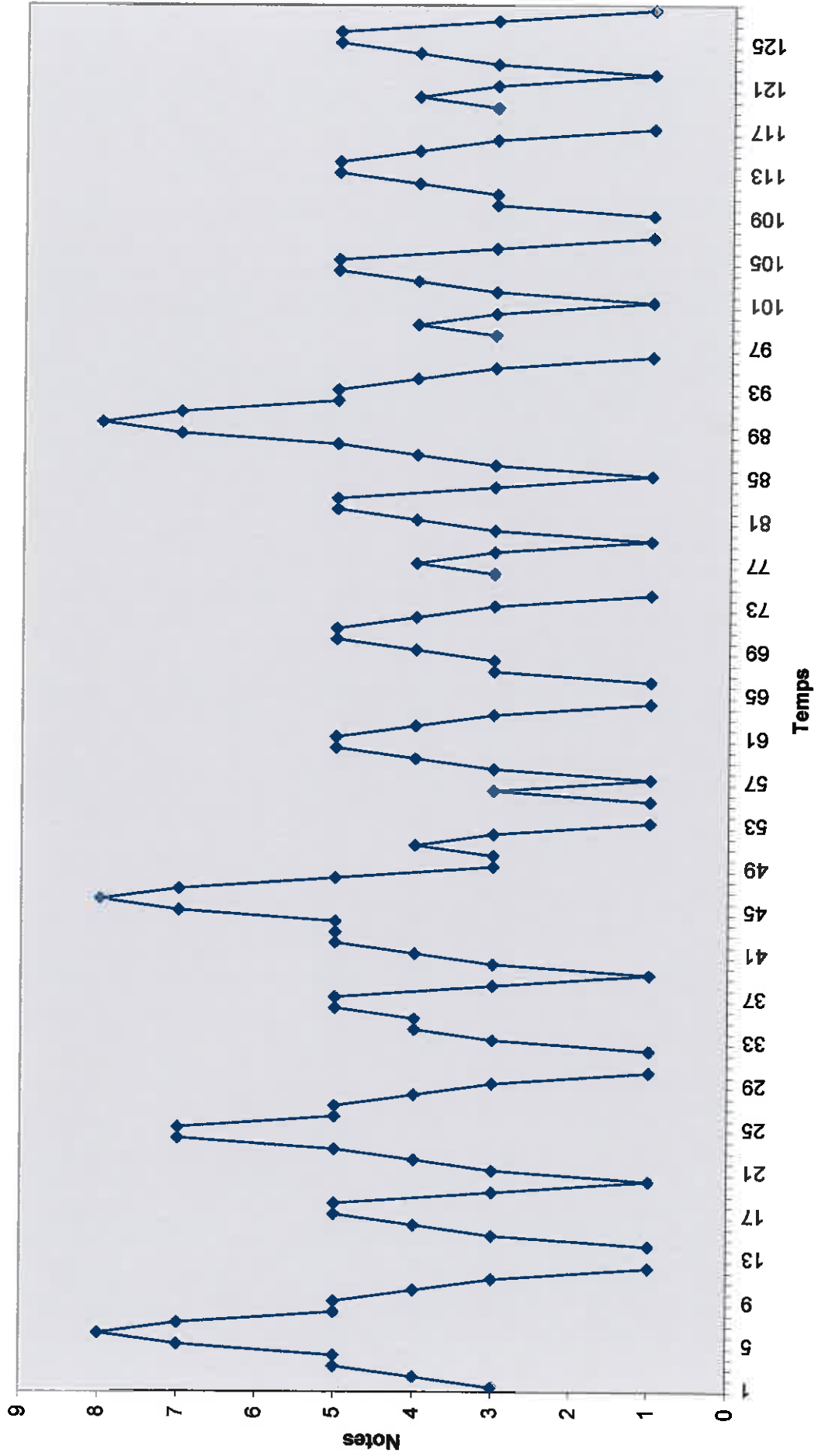
Les intervalles conjoints sont ici : unissons, secondes majeures (*do - ré, ré - mi, sol - la*), tierces mineures (*la - do, mi - sol*). Un intervalle disjoint apparaît ici à cinq reprises (à cause de 5 reprises d'un même motif) : c'est la tierce majeure descendante (*mi - do*). Le nombre le plus grand d'enchaînements se trouve dans le champ « A », les intervalles suivants plus petits sont plus fréquents que les intervalles précédents. La zone « a » comporte plusieurs suites d'intervalles, les zones « b » et « b' » en ont chacune une seule et la zone « a' » est vide. Les intervalles qui peuvent se suivre tout de suite dans la même direction (diagonale) sont unissons, secondes majeures ascendantes et descendantes. Les suites qui n'impliquent pas d'unisson s'inscrivent toutes dans les cellules colorées, c'est-à-dire qu'elles s'enchaînent selon les règles précises. Deux suites seulement possèdent leur équivalent symétrique.

La courbe mélodique est très fluctuante et extrêmement régulière. Une cellule composée d'un mouvement ascendant puis descendant sur les notes *la - do - ré - mi* et revenant toujours sur son point de départ : le *la*, est répétée à plusieurs reprises, c'est elle qui fonde la mélodie. Entre ces répétitions apparaissent quatre cellules plus développées qui atteignent le *la* aigu (à trois reprises) ; une seule cellule a la note *sol* comme sommet.

La forme de ce chant est assez libre, en raison de l'improvisation possible sur le texte. La première phrase se divise en deux fragments : A et B, tout le chant fait alterner ces fragments. Le couplet est plus libre et son texte est différent chaque fois. La longueur du couplet peut varier aussi. La reprise du refrain (sauf le début) est répété trois fois avec des petites variantes dans le texte.

Une pulsation implicite est possible à déceler dans ce chant au caractère libre. La valeur de référence est la noire. Deux valeurs rythmiques sont utilisées : la croche qui domine largement, et la noire. On remarque aussi deux blanches dans tout le chant, qui ne marquent ni de véritable repos cadenciel, ni de fin. Le motif A est organisé sur environ 8 temps, le B sur 5 (ou 3 s'il est incomplet).

Graphique 40



Le dernier exemple de chant *talangalanga* pour la mort parle d'un couple dont l'un des deux attend la mort. Quand il mourra, il attendra son (ou sa) bien-aimé(e) auprès de la pierre *Vatua Vate* ; de cette pierre les esprits doivent sauter pour aller au pays des morts. L'autre le rejoindra et tous les deux mourront ensemble.

A



A1



A2



A3



Refrain :
B

A4



B

A5



B

Transcription 31

Les notes composant cette mélodie sont : *sol, do, ré, mi, fa, sol, la*. Ce pourrait être une échelle pentatonique anhémitonique avec le *fa* comme note étrangère, cependant ce *fa* qui apparaît souvent dans la mélodie semble avoir une place importante. En effet, il apparaît plus souvent que le *sol* grave, le *sol* aigu et le *la*. L'échelle serait dans ce cas hémitonique. La mélodie s'inscrit dans un ambitus de neuvième majeure. La note qui domine est le *do* en raison de ses apparitions fréquentes et de la fonction de finale qu'elle tient pour tout le chant, mais aussi pour ses phrases mélodiques. Les notes *mi* et *ré* sont aussi assez fréquentes dans ce chant, le *ré* forme la note initiale.

Les intervalles conjoints présents dans ce chant sont : secondes mineures (mi - fa), secondes majeures (do - ré, ré - mi, sol - la), quarts justes (sol - do). Parmi les intervalles disjoints nous avons : tierces mineures (fa - ré, mi - sol), tierces majeures (do - mi).

	U	2ma	2md	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd
U	5	2		9	6			2			2
2ma			5				2				
2md	1				4						
2Ma	6	4		8	6						
2Md	13			5	8		1	1			
3ma				1							
3md	1				2						
3Ma		1			1	1					
3Md											
4ja	1			1							
4jd										2	

Tableau 53

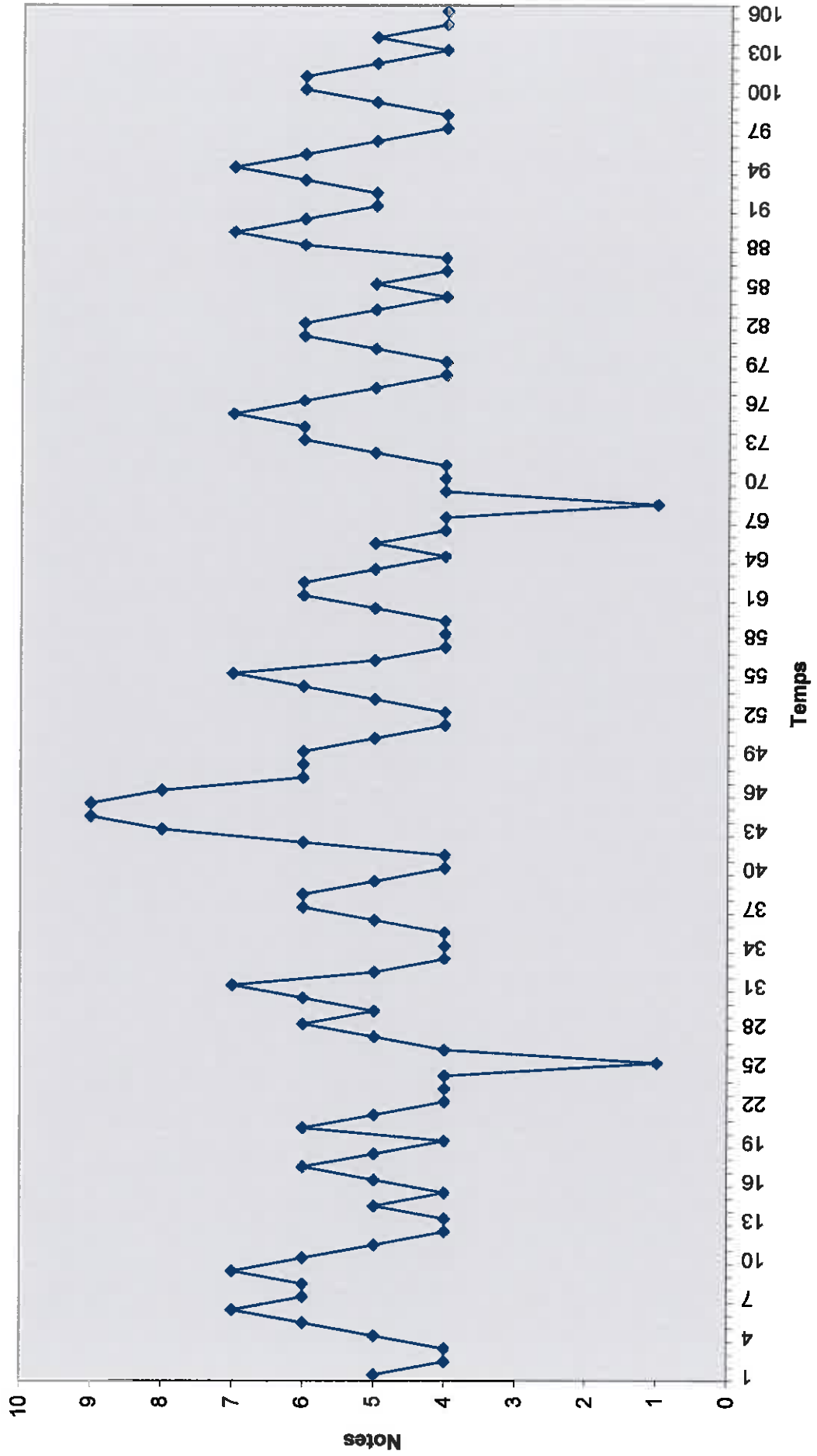
Les deux champs « A » et « B » sont équivalents. Sur la diagonale nous avons des unissons, des secondes majeures ascendantes et descendantes. La zone « a » est la plus remplie, les zones mixtes sont moyennement remplies, la zone « a' » ne comporte qu'une seule suite d'intervalles. Même si les enchaînements libres existent dans ce chant, les suites s'inscrivant dans les cellules colorées (enchaînements réglés) et les suites impliquant un unisson dominant. Il semble qu'il n'y ait pas beaucoup de symétries.

La courbe mélodique est encore régulièrement fluctuante. Elle a une allure symétrique avec la note la plus aiguë (le la) comme centre. On voit clairement la dominance de la cellule de *pycnon do - ré - mi*.

La forme de ce chant est refrain/couplet avec une grande liberté au niveau mélodique dans les couplets.

Le rythme comporte essentiellement des croches et des noires. Certaines croches sont subdivisées en doubles, et certaines noires prolongées en noires pointées.

Graphique 41



En conclusion à ce chapitre, nous pouvons faire un bilan des caractéristiques mélodiques de nos trois exemples. D'après le tableau (voir ci-dessous), les échelles des chants funéraires peuvent être diversifiées, elles varient entre 3 et 7 sons. La note *do* peut être considérée dans les trois cas comme la plus fréquente et la note *la* forme la finale dans deux cas sur trois. L'ambitus varie entre quinte et neuvième majeure.

		Echelle	Nb. de notes	Note la plus fréquente	Finale	Note de départ
Chants funéraires talangalanga	Transcription 29	<i>la, do, mi</i>	3	<i>do</i>	<i>la</i>	<i>la</i>
	Transcription 30	<i>la, do ré, mi, sol, la</i>	6	<i>mi (do)</i>	<i>la</i>	<i>do</i>
	Transcription 31	<i>sol, do, ré, mi, fa, sol, la</i>	7	<i>do</i>	<i>do</i>	<i>ré</i>

Tableau 54

Dressons un tableau des intervalles communs à nos trois exemples :

	U	2ma	2md	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd
U	14	2		12	13	12	6	3	7		2
2ma			5				2				
2md	1				4						
2Ma	17	4		19	6	2					
2Md	14			5	15		13	1			
3ma	7			16			2	3			
3md	15				2	12					
3Ma	2	1			1	1			4		
3Md	1						8	2			
4ja	1			1							
4jd										2	

Tableau 55

C'est dans le champ « A » qui possède le plus d'enchaînements d'intervalles. La zone « a » est la plus riche, la zone « b » est un peu plus remplie que la zone « b' ». La zone « a' » contient seulement trois suites d'intervalles. La plupart des enchaînements s'inscrivent dans les cellules jaunes et vertes, donc suivent des règles précises

d'enchaînement. Ces cellules colorées forment deux figures symétriques : l'une entre les secondes majeures et tierces mineures ; l'autre entre les tierces mineures et majeures.

C'est surtout au niveau des courbes mélodiques et de la forme qu'on trouve une certaine homogénéité dans les chants mortuaires *talangalanga*. En effet, nos trois courbes sont toutes régulièrement fluctuantes, sans grands mouvements d'intervalles. Les mouvements ascendants et descendants partent toujours de la même note pour arriver à cette même note de départ. Tous les chants de ce chapitre sont de forme couplet/refrain avec une certaine liberté mélodique au niveau des couplets.

Le rythme est binaire, avec deux valeurs principales : croche et noire. Les phrases mélodiques s'organisent en général sur 5 à 10 temps.

CHAPITRE VI - LES DANSES SOWAHAVIN POUR LES CEREMONIES COMMUNAUTAIRES

Parmi les danses interprétées lors des diverses cérémonies communautaires comme les inaugurations, les femmes Apma exécutent le *sowahavin*. Dans le Nord de l'île, les femmes participent uniquement à la danse *sawagoro* (déjà analysée) et à la danse *leñga*. Cependant, d'une part, la participation des femmes à cette dernière danse est assez récente ; d'autre part, son caractère chorégraphique et musical est très proche des danses *ka* ainsi que des danses *sowahavin* du Centre de l'île. C'est pourquoi nous consacrerons ce chapitre uniquement à l'analyse de la danse *sowahavin* du Centre de l'île.

Une danse *sowahavin* est composée de six à neuf chants plus ou moins apparentés ; sa durée totale est d'environ une heure. Les chants sont toujours de forme responsoriale : divisés selon alternance solo/choeur. Comme accompagnement, les danseuses utilisent souvent les grelots de chevilles²³¹, deux danseuses leaders frappent deux tambours portables en bambous. Dans certains chants, toutes les participantes utilisent aussi des bambous pilonnants d'environ un mètre de longueur aux sons très graves. A ces instruments s'ajoutent les frappalements de pieds des danseuses.

Les danses *sowahavin* comportent donc les mêmes caractéristiques générales que les danses *havwa* interprétées pour les cérémonies de passage de grade dans le Nord de l'île.

Analysons à présent quelques chants des danses *sowahavin*. Les trois premiers exemples appartiennent à une danse ancienne dont le compositeur est inconnu, les trois exemples suivants appartiennent à une danse récente composée par Maurice du village Vanwalecaro.

²³¹ Selon les informateurs, les grelots de chevilles étaient il y a peu de temps encore réservés exclusivement aux hommes. Les danses *sowahavin* anciennes sont encore parfois interprétées sans les grelots.

Ce premier chant introductif est le seul ne comportant pas un caractère responsorial, mais chaque répétition de la phrase se fait en alternance par l'une des deux solistes. La première phrase (première ligne de la transcription) est répétée un grand nombre de fois alors que les deuxième et troisième n'apparaissent que trois fois pendant toute l'interprétation.

The image shows three staves of musical notation. Each staff has a treble clef and a key signature of one flat. The first staff is divided into three sections labeled 'A', 'B', and 'A' above the notes. Below the first staff is a line of rhythmic notation with 11 vertical lines, each with a small flag. The second staff is labeled 'A' above it and has a rhythmic notation line below it with 7 vertical lines. The third staff is labeled 'B' and 'A' above it and has a rhythmic notation line below it with 7 vertical lines, ending with the word 'etc'.

Transcription 35

Les notes qui apparaissent dans ce chant sont : *sol*, *do*, *mi*, *fa*, *sol*. La note *fa* est encore une fois problématique. Elle pourrait être considérée comme note étrangère, mais à l'une de ses apparitions, elle semble assez appuyée et forme même un repos. L'ensemble *mi - fa - mi* semble important dans la cadence finale. Nous considérons ainsi l'échelle comme hémitonique. La note *do* est la plus fréquente, c'est aussi la note finale de chaque phrase. La note initiale est le *mi*, aussi assez fréquente dans la mélodie. L'ambitus est égal à l'octave.

Les intervalles utilisés sont : unisson, demi-ton (*mi - fa*), seconde majeure (*sol - fa* en descendant apparaît une seule fois), tierce mineure (*mi - sol*) et majeure (*do - mi*), quarte juste (*sol - do*). Selon l'échelle hémitonique, tous les intervalles sont conjoints, sauf la tierce mineure.

	U	2ma	2md	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd
U	7					2		5	7	2	3
2ma			2								
2md	1								2		
2Ma											
2Md			1								
3ma					1		1				
3md	1										
3Ma	6	2									
3Md	4							3			2
4ja	5										
4jd	2									3	

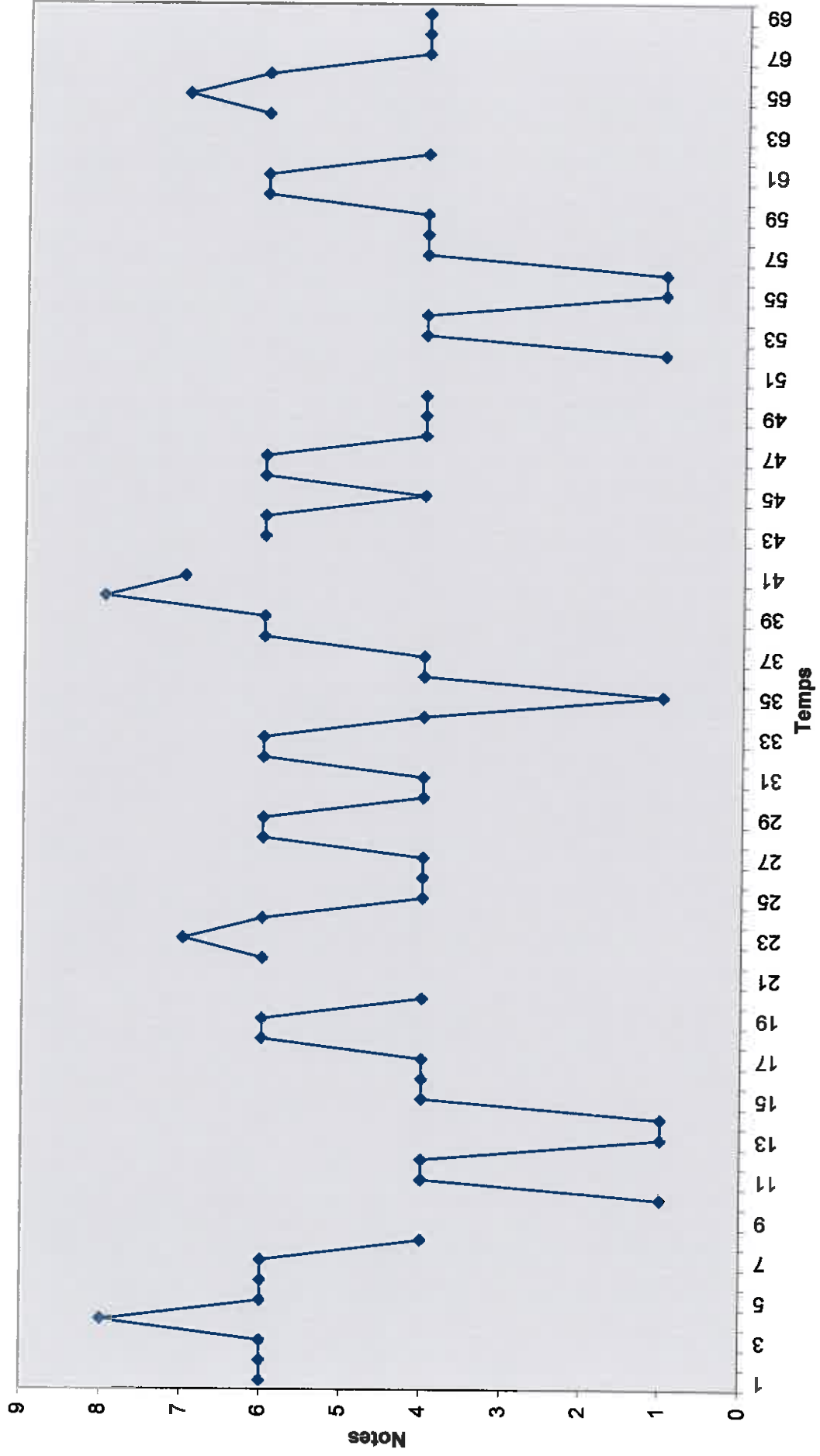
Tableau 56

Le champ triangulaire « A » est légèrement plus rempli que le champ « B ». La zone « a » est la plus remplie, les zones « b » et « b' » peuvent être considérées comme équivalentes, la zone « a' » ne comporte que trois suites d'intervalles. Sur tout le tableau, seulement deux suites d'intervalles sont libres, toutes les autres impliquent l'unisson, ou encore rentrent dans les cellules colorées marquant des suites d'intervalles qui suivent les règles précises : enchaînement des mêmes intervalles dans la direction opposée (cellules vertes), enchaînement des intervalles immédiatement proches dans la même direction (cellules jaunes) ou dans la direction opposée (cellules brunes). Ces suites longent la diagonale sans former de symétries.

La courbe mélodique est fluctuante régulièrement, chaque montée et chaque descente reviennent toujours à la note de départ. On remarque tout de suite la forme : l'enchaînement des fragments B et A revient à la fin du chant. A travers le graphique, on peut lire la prédominance de la tierce majeure *do - mi* en alternance avec la quarte *sol - do* dans toute la mélodie. La forme générale de ce chant est strophique.

La pulsation à la noire est explicite par les frappements des tambours en bambous. Le rythme fait penser un peu à celui des danses *sawagoro longo*, avec la prédominance des doubles-croches, quelques croches et des repos sur des valeurs prolongées. Les motifs A et B ont entre quatre et six temps et se rassemblent en phrases comportant autour de dix temps.

Graphique 42



La mélodie du deuxième exemple se compose d'un refrain chanté en solo, d'un refrain chanté par le chœur, puis d'un autre petit couplet suivi par un deuxième chœur.

A
Solo :

B
Chœur :

B'
Solo :

A''
Chœur :

B''

Transcription 37

Les notes qui composent cette mélodie sont : *sol*, (*si*), *do*, (*ré*), *mi*, (*fa*). Les notes *ré* et *si* se présentent toutes les deux sous forme *d'appogiature* et sous une très brève apparition. La note *fa* qui n'apparaît aussi qu'une seule fois forme cependant un point de repos ; elle se substitue de ce fait à la note *do*. C'est une échelle de trois sons : *sol*, *do*, *mi* avec trois notes secondaires. L'ambitus atteint l'intervalle de septième mineure. C'est la note *mi* qui apparaît le nombre de fois le plus élevé, suivie par la note *do* qui est aussi la finale des deux parties de ce chant. La note initiale est le *mi*.

Les intervalles sont ici : unissons, seconde mineure (*do - si* seulement en descendant, *mi - fa*), seconde majeure (*do - ré*), tierce majeure (*do - mi*) et quarte (*sol - do*). Tous les intervalles sont donc conjoints.

	U	2ma	2md	2Ma	2Md	3Ma	3Md	4ja	4jd
U	20	1		1		2	6	1	1
2ma			1						
2md							2		
2Ma					1				
2Md			1						
3Ma	5								
3Md	5					2			1
4ja	2					1			
4jd								2	

Tableau 57

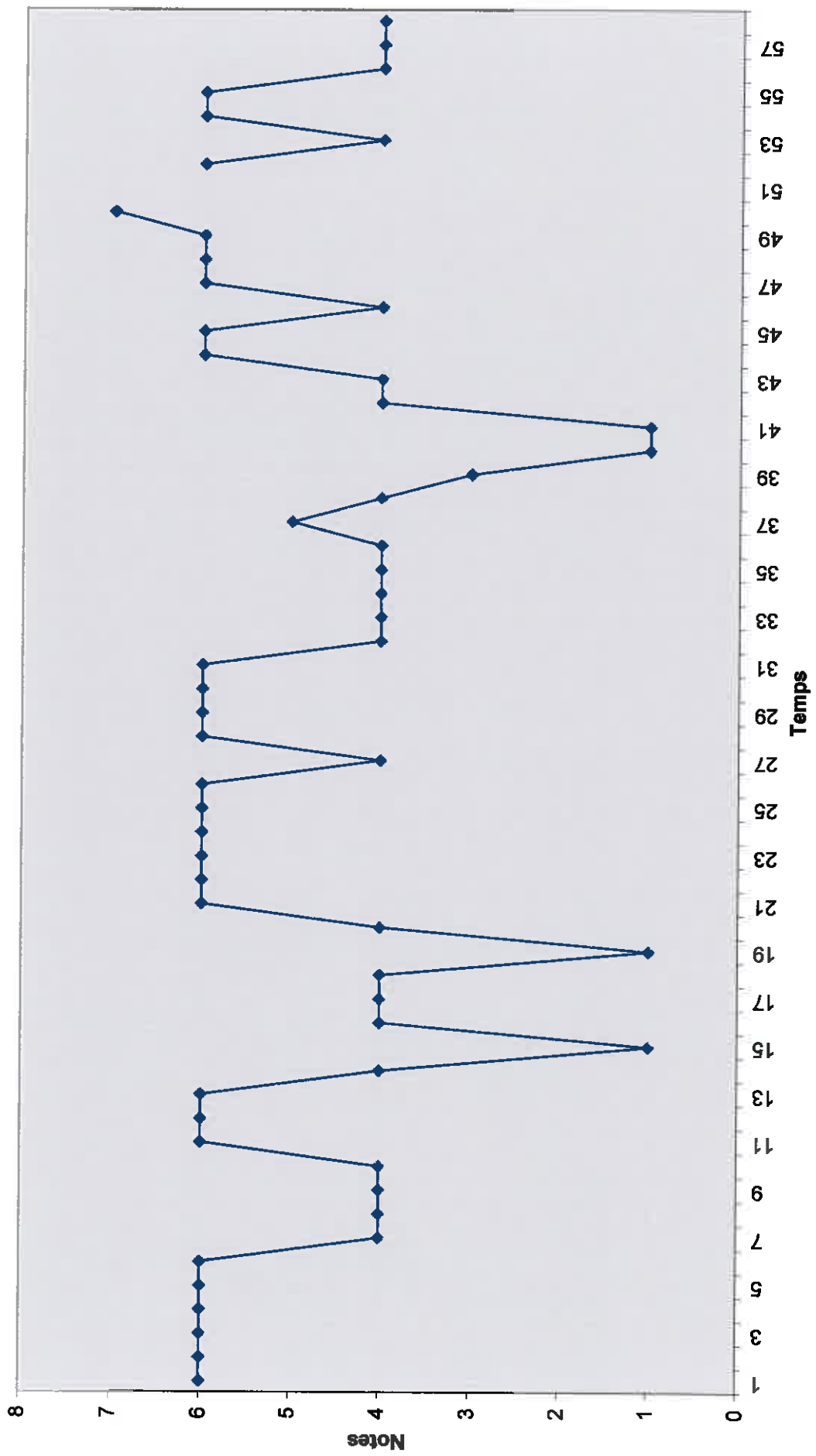
Ici, les deux champs sont presque équivalents. Sur la diagonale se trouve un seul unisson. La zone « a » est encore la plus importante, la zone « b » comporte cinq formes de suites alors que la zone « b' » est la moins remplie avec seulement trois. La zone « a' » comporte quatre formes de suites d'intervalles qui s'inscrivent toutes dans les cellules colorées. Deux suites d'intervalles semblent libres (enchaînement entre seconde mineure et tierce majeure) ; les autres n'impliquant pas d'unisson sont toutes dans les cellules colorées suivant des règles habituelles déjà analysées. Aucune figure symétrique ne se forme entre les groupes d'intervalles. Les suites longent pour la plupart la diagonale.

La courbe mélodique est particulièrement carrée au début. En effet, la première moitié (deux premières lignes de la transcription) contient une symétrie parfaite avec tout d'abord un mouvement descendant autour de *mi - do*, puis autour de *do - sol* ; ensuite un mouvement ascendant autour de *sol - do*, puis de *do - mi*. La deuxième moitié atteint la note la plus aiguë le *fa*, avant la cadence finale autour de la tierce majeure descendante : *mi - do*.

La forme générale est strophique avec des divisions responsoriales. Tout d'abord la soliste expose le motif A, puis le chœur chante le B et le A'. Après plusieurs répétitions, la soliste enchaîne sur le B' puis le chœur interprète la dernière phrase : A''B'' avant d'enchaîner sur le BA' ; enfin, la soliste reprend le début. Les motifs A, A' et A'' ont respectivement 10, 8 et 10 temps. Les motifs B sont plus courts, entre 4 et 6 temps.

Le rythme de la mélodie, comme le rythme frappé, comporte des valeurs de croches et de noires. Les groupes pairs de croches sont alternés avec une noire. Une ronde marque le repos entre le A'' et B''.

Graphique 43



Le dernier exemple des chants *sowahavin* anciens comporte une structure simple de couplet/refrain interprétés en alternance solo/chœur.

1=D
Solo :

1=C

Chœur :

Transcription 39

Les notes qui composent ce chant sont : *sol, la, do, ré, mi, fa#*. La partie du solo commence sur un *pycnon ré, mi, fa#*. Très vite une métabole à la seconde majeure descendante apparaît, l'échelle devient donc *sol, la, do ré, mi*. Ce chant est donc composé sur une échelle pentatonique anhémitonique avec une métabole. La note la plus fréquente est le *do*, le *ré* compte aussi beaucoup d'apparitions, il forme aussi la note initiale et la note finale. L'ambitus total embrasse une septième majeure.

	U	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd
U	7	3		1	1	4			1
2Ma	1	1	2	1			2		
2Md	5		3				1		
3ma	1	2			1				
3md	1			2					
3Ma			4						
3Md	2				1				
4ja									
4jd		1							

Tableau 58

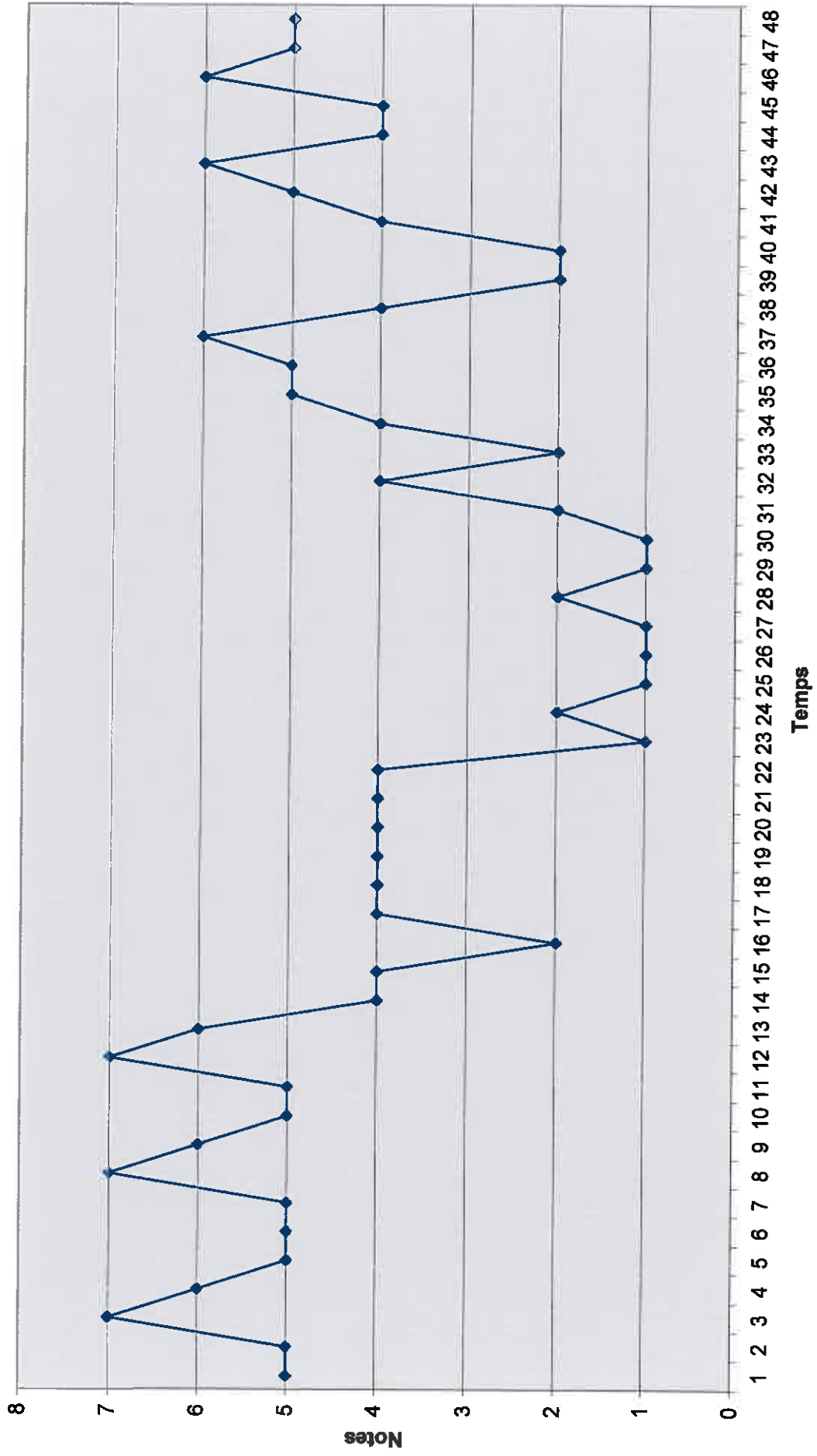
Les intervalles conjoints sont ici unissons, secondes majeures (sol - *la*, *do* - *ré*, *ré* - *mi*, *fa*# - *mi* en descendant), tierces mineures (*la* - *do*). Les intervalles disjoints sont : tierces majeures (*ré* - *fa*#, *do* - *mi*), quarte juste descendante (*do* - *sol*). Le champ « A » comporte un peu plus de suites d'intervalles que le champ « B ». La zone « a » est la plus riche, les zones « b » et « b' » sont égales, la zone « a' » est vide. On remarque quatre suites avec des libertés d'enchaînements, bien que la majorité des suites d'intervalles qui n'impliquent pas d'unisson s'inscrivent dans les règles précises, dont les cellules sont colorées. Deux symétries existent sur deux cellules jaunes et deux vertes. Sur la diagonale s'enchaînent les unissons, les secondes majeures ascendantes et descendantes.

Dans la courbe mélodique, on peut déceler une certaine symétrie avec la note la plus grave : le *do* comme centre. Ce centre est précédé par des broderies autour d'un mouvement général descendant en impliquant la note la plus aiguë : *si*. Le centre symétrique est suivi par un mouvement général ascendant qui atteint la note *la*. Toute la courbe est composée de petits mouvements fluctuants plus ou moins réguliers.

La forme de ce chant est strophique, responsoriale. La musique est toujours la même, le texte du solo change parfois légèrement, celui du chœur est toujours identique. Le tout est répété à plusieurs reprises. Pour la fin, la partie du chœur est interprétée en alternance : le début par la soliste, la fin par le chœur. Le solo est composé sur deux périodes de 10 temps, le chœur est composé sur une période de 8 et une de 10 temps.

Le rythme frappé en ostinato alterne deux croches avec une noire. Le chant fait alterner aussi des groupes de deux croches avec trois ou une noires. Une blanche termine la phrase soliste, deux noires pointées apparaissent vers la fin du chant.

Graphique 44

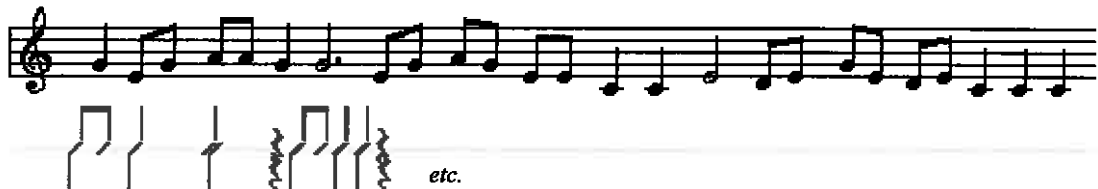


Analysons à présent quelques exemples de chants *sowahavin* composés par Maurice, un compositeur vivant, qui renouvelle ses créations régulièrement.

Nos trois exemples ont été collectés pendant la mission de terrain réalisée en 1998, pour fêter le baptême religieux de plusieurs enfants à l'église adventiste.

Voici le premier chant :

Solo :



Chœur :



Transcription 97

Ce chant est composé sur une échelle pentatonique : *sol, la, do, ré, mi, sol, la*. L'ambitus est égal à une neuvième majeure. C'est la note *mi* qui est la plus fréquente, suivie par le *do*, qui forme aussi la finale.

Les intervalles utilisés ici sont : unisson, seconde majeure (*sol - la, do - ré, ré - mi, sol - la*), tierce mineure (*la - do, mi - sol*). Les intervalles disjoints sont : tierce majeure (*do - mi*) et quarte juste (*sol - do*).

	U	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd
U	4		3		2	2	1		
2Ma	1	1	1	2			1		
2Md	4	3	2		1			1	
3ma		2			2				
3md	1		3	2					
3Ma	1		2						
3Md	2								
4ja						1			
4jd									

Tableau 59

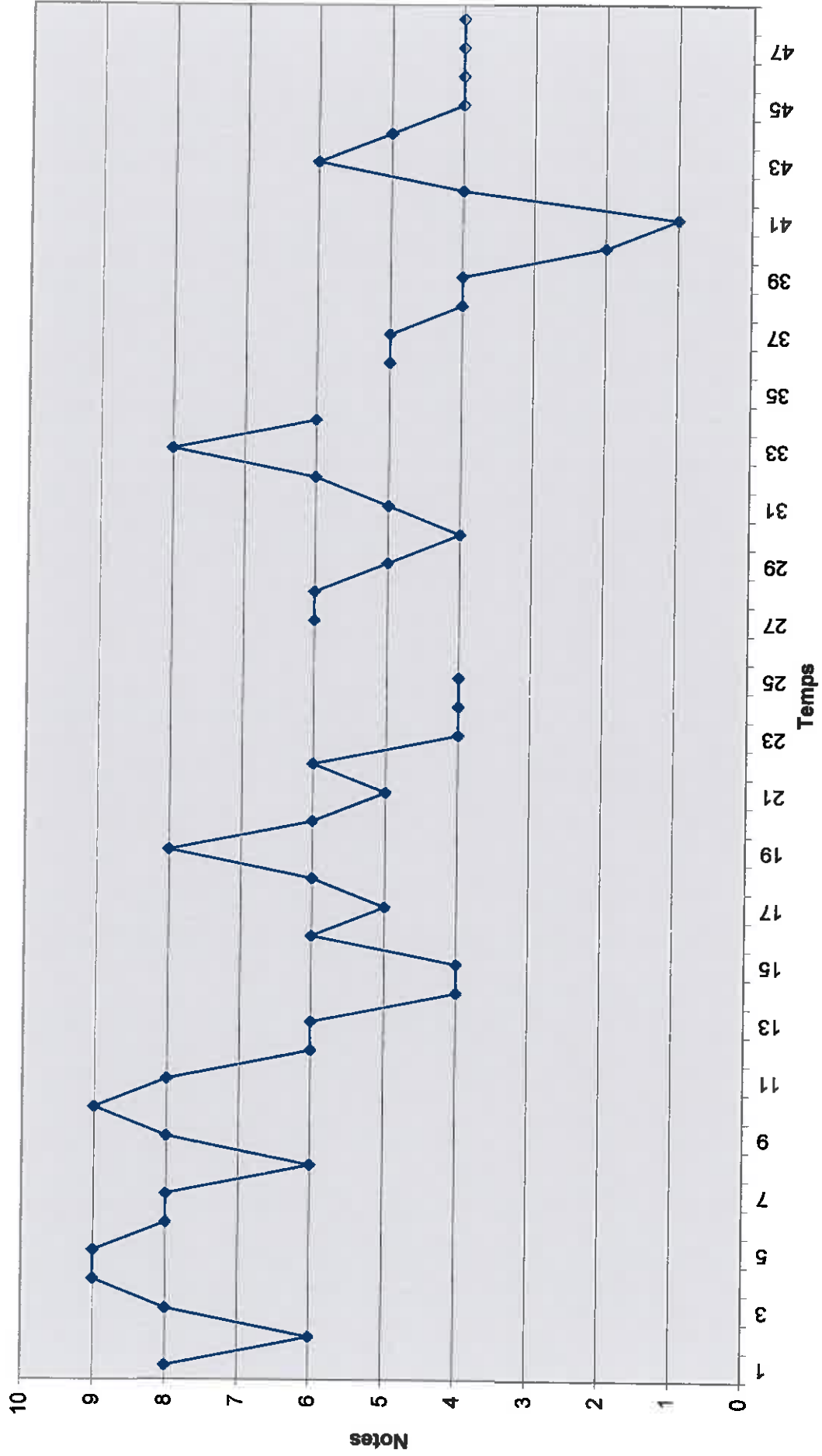
Le champ « A » comporte plus d'enchaînements que le champ « B ». La diagonale comporte les intervalles d'unisson, de seconde majeure ascendante et de seconde majeure descendante. La zone « a » est très remplie, les zones « b » et « b' » sont équivalentes, la zone « a' » ne comporte qu'une seule suite d'intervalles. Trois suites se trouvant dans les zones mixtes semblent s'enchaîner librement, toutes les autres impliquent l'unisson ou s'inscrivent dans les règles précises d'enchaînement. Une figure symétrique se forme entre les enchaînements des intervalles de seconde majeure et de tierce mineure (intervalles conjoints) qui s'inscrivent dans les logiques précises (cellules colorées).

La courbe mélodique est toujours fluctuante. Dans la partie soliste, ces fluctuations sont régulières et symétriques entre elles, un mouvement dans une direction est toujours suivi par un mouvement de la même nature dans la direction opposée, revenant sur la même note. Dans la partie du chœur, la courbe est moins régulière et n'est pas symétrique.

La forme de ce chant est strophique et responsoriale. La mélodie comporte deux phrases ; l'une interprétée en alternance par le soliste, et l'autre par le chœur. La partie soliste est construite sur 10 temps, la partie du chœur sur 22 temps.

Le rythme binaire a comme valeur d'unité la noire. Trois valeurs rythmiques sont fondamentales : les croches qui apparaissent le plus souvent par quatre ou par six ; les noires et les valeurs longues de différentes durées qui marquent les repos. Deux noires terminent le chant.

Graphique 45



Analysons à présent le deuxième exemple de chant *sowahavin* récent :

Solo 1 :

Solo 2 :

Chœur :

Transcription 98

C'est une échelle pentatonique anhémitonique : *do, ré, mi, sol, la* s'inscrivant dans un ambitus de sixte majeure. C'est la note *sol* qui apparaît le plus souvent, puis le *mi* et le *do*. Plusieurs repos se trouvent sur le *sol*. La note initiale est le *mi* et la finale le *ré*.

Les intervalles utilisés sont : unisson, seconde majeure (*do - ré, ré - mi, sol - la*), tierces mineures (*mi - sol*) et majeures (*do - mi*), quarts justes (*mi - la*). Les intervalles conjoints sont donc : secondes et tierce mineure ; les intervalles disjoints : tierces majeures et quarts.

Voici le tableau des intervalles :

	U	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja
U	2	6	4	2	4	3	1	
2Ma	3	1	3	1			1	
2Md	6	2	3		2			
3ma	5				1			
3md	3		1					1
3Ma	2							
3Md	2							
4ja			1					

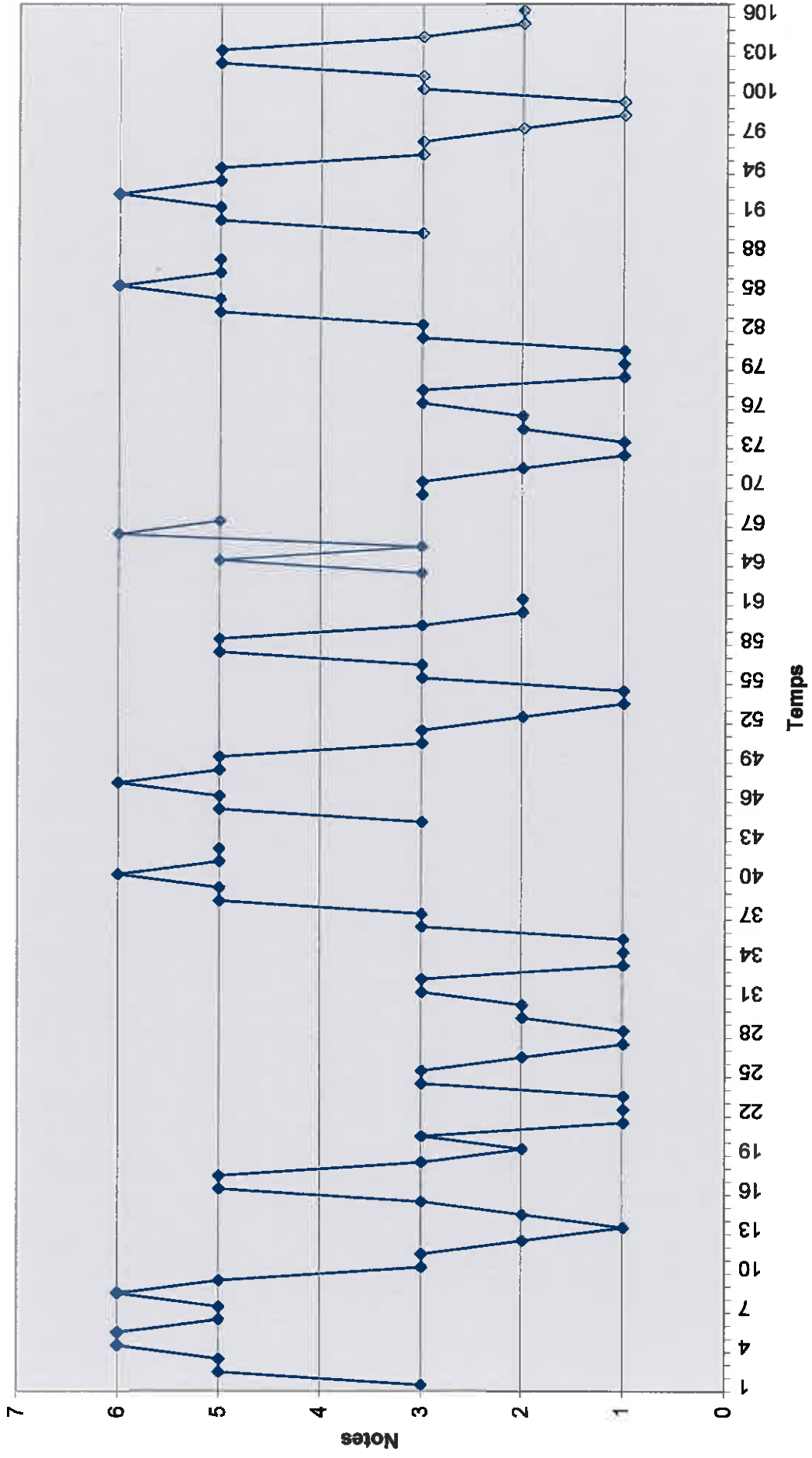
Tableau 60

Les deux champs triangulaires comportent presque le même nombre d'enchaînements. La diagonale contient les intervalles d'unisson, de seconde majeure ascendante et de seconde majeure descendante. La zone « a » est toujours la plus remplie, les zones « b » et « b' » sont moyennement remplies, la zone « a' » est vide. La plupart des enchaînements s'inscrivent dans les règles précises (cellules colorées) ; deux d'entre eux possèdent leurs correspondants symétriques.

La courbe mélodique est composée de petites cellules dont chacune comporte un mouvement ascendant puis un mouvement descendant équivalent, c'est-à-dire que la courbe comporte beaucoup de petites symétries intérieures. On peut aussi lire la forme générale où le chœur revient après chaque solo. La forme est strophique et responsoriale. Après le solo1, le chœur chante sa partie, tout est repris à plusieurs reprises, puis apparaît le solo 2 suivi à nouveau par le chœur. Le premier solo s'organise sur 20 temps, le deuxième sur 10 temps. Le chœur se décompose en deux phrases la première de 18 et la deuxième de 12 temps.

Le rythme comporte dans l'accompagnement rythmique comme dans le chant deux valeurs principales : croches et noire. Plusieurs valeurs longues terminent les phrases mélodiques.

Graphique 46



La dernière mélodie analysée est la suivante :

Solo :



Chœur :



Transcription 100

Ce chant est fondé sur une échelle pentatonique *la, do, ré, mi, sol, la*, qui s'insère dans un ambitus d'octave. La note la plus fréquente en additionnant les durées est le *mi* (sur 49 croches), cependant le *do* (sur 46 croches) est le plus fréquent en nombre d'apparitions (28 fois sans prendre en compte les durées). Le *do* forme aussi la note finale. La note initiale est le *sol*.

Les intervalles conjoints qui composent ce chant sont : unissons, secondes majeures (*do - ré, ré - mi, sol - la*), tierces mineures (*la - do, mi - sol*). Les intervalles disjoints sont : tierce majeure (*do - mi*) et quarte juste (*la - do, ré - sol*). Pour une analyse intervallique voici tout d'abord un tableau d'enchaînements des intervalles :

	U	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd
U	10	6	3	1	3	2	2	2	
2Ma	2	6	4				4		1
2Md	4	3	2		2				
3ma	1	1							
3md	2		1	1				1	
3Ma	1		1						
3Md	6								
4ja	2	1							
4jd	1								

Tableau 61

Le champ « B » est un peu plus occupé que le champ « A ». La zone « a » est très remplie, les zones mixtes « b » et « b' » sont moyennement remplies, la zone « a' » est vide. La diagonale comporte les unissons, les secondes majeures ascendantes et descendantes. Quelques enchaînements libres s'effectuent entre les intervalles mixtes ; dans les zones « a », toutes les suites n'impliquant pas d'unisson sont marquées en jaune - intervalles immédiatement proches s'enchaînant dans la même direction ; ou en vert - mêmes intervalles s'enchaînant dans la direction opposée.

La courbe mélodique est fluctuante mais non symétrique. On peut lire l'importance du *pycnon do, ré, mi* sur lequel se fonde la mélodie.

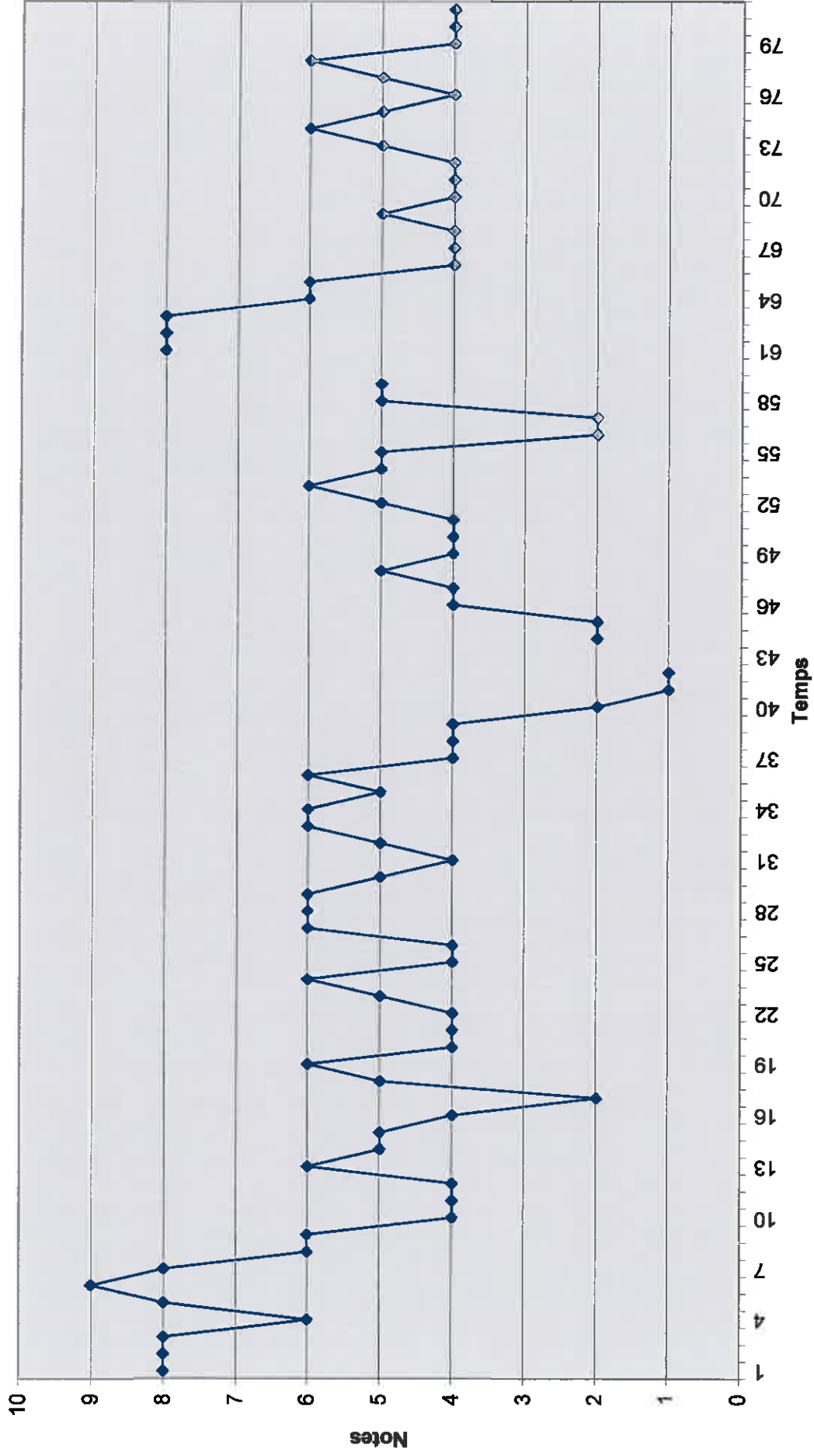
La forme de ce chant est strophique et responsoriale avec la première phrase interprétée par le soliste et la suite par le chœur, le tout répété de cette façon à plusieurs reprises. La phrase du soliste s'organise sur 24 temps ; le chœur est construit sur trois phrases comprenant entre 17 et 22 temps.

L'unité de valeur à la noire est explicite par la battue des pieds des danseuses (la voix du milieu). Les tambours en bois frappent un ostinato composé de deux croches entrecoupées par un soupir (la voix supérieure de la transcription rythmique), les bambous frappés sur le sol sont frappés tous les deux temps (voix inférieure).

Le rythme de la mélodie comporte trois valeurs fondamentales : croche, noire et valeurs longues (entre blanche et deux rondes liées). Plusieurs groupes de croches s'enchaînent

souvent, les noires apparaissent une par une ou au maximum par deux, les valeurs longues marquent des repos.

Graphique 47



Afin de dégager des caractéristiques générales des chants *sowahavin* dressons tout d'abord un tableau récapitulatif de nos six exemples en séparant les chants anciens de ceux composés récemment :

		Echelle	Nb. de notes	Note la plus fréquente	Finale	Note de départ
Danses <i>sowahavin</i> chants anciens	Transcription 35	<i>sol, do, mi, fa, sol</i>	5	<i>do</i>	<i>do</i>	<i>mi</i>
	Transcription 37	<i>sol, si, do, ré, mi, fa</i>	6	<i>mi</i>	<i>do</i>	<i>mi</i>
	Transcription 39	<i>sol, la, do, ré, mi, fa#</i>	6	<i>do</i>	<i>ré</i>	<i>ré</i>
Danses <i>sowahavin</i> chants récents	Transcription 97	<i>sol, la, do, ré, mi, sol, la</i>	7	<i>mi</i>	<i>do</i>	<i>sol</i>
	Transcription 98	<i>do, ré, mi, sol, la</i>	5	<i>sol</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>
	Transcription 99	<i>la, do, ré, mi, sol, la</i>	5	<i>mi (do)</i>	<i>do</i>	<i>sol</i>

Tableau 62

Les échelles de ces six exemples sont diverses pour les chants anciens : une échelle anhémitonique, une de trois sons avec des notes étrangères et une pentatonique avec métabole. Cependant dans les chants composés récemment, nous avons des échelles pentatoniques anhémitoniques simples sans notes étrangères ni métaboles. Le nombre de notes utilisé varie entre 5 et 7. L'ambitus peut varier entre une sixte majeure et une neuvième majeure. Ce sont les notes *do* et *mi* qui dominent la plupart du temps sous le point de vue des fréquences et des places qu'elles occupent.

Signalons aussi l'apparition de la polyphonie dans certaines parties des chœurs dans les *sowahavin* récents. Ces tentatives de rajout d'une deuxième voix (souvent à la tierce) sont certainement inspirées des chants choraux apportés par les missionnaires.

Les intervalles utilisés dans tous les chants sont des unissons, secondes majeures, tierces mineures et majeures, quarts justes. Dans certains chants à l'échelle anhémitonique ou avec des notes étrangères (répertoire ancien), il y a aussi les intervalles de demi-ton.

Voici le tableau général des enchaînements des intervalles dans les six exemples analysés des chants *sowahavin* :

	U	2ma	2md	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd
U	50	1		16	10	6	10	19	17	5	5
2ma			3								
2md	1							4			
2Ma	7			9	11	4			8		1
2Md	19		2	8	10		5		1	1	
3ma	7			5	1		5				
3md	8				6	6				2	
3Ma	15	2			7	1					
3Md	21						1	5			3
4ja	9			1	1			2			
4jd	3			1						5	

Tableau 63

Le champ « A » comporte plus d'enchaînements que le champ « B ». La majorité des suites d'intervalles se trouve dans la zone « a ». Les zones « b » et « b' » sont moyennement remplies, la zone « a' » comporte le moins d'enchaînements. Dans les zones mixtes « b » et « b' », la plupart des intervalles s'enchaînent librement et entre les intervalles pas très proches, dans les zones « a » et « a' », tous les enchaînements d'intervalles s'inscrivent dans les cellules colorées : une seule cellule brune : enchaînement entre les intervalles immédiatement proches dans les directions opposées ; trois intervalles se trouvent sur la diagonale : enchaînement d'un même intervalle dans la même direction ; plusieurs suites d'intervalles s'inscrivent dans les cellules vertes : enchaînement d'un même intervalle dans les directions opposées ; une majorité de suites sont marquées en jaune : enchaînement des intervalles immédiatement proches dans la même direction. Ces cellules jaunes et vertes forment une figure symétrique entre les intervalles de seconde majeure et de tierce mineure.

Les courbes mélodiques ne sont pas homogènes dans ces danses *sowahavin*. Certaines sont fluctuantes régulièrement avec des symétries ; d'autres sont très irrégulières sans aucune symétrie possible. La forme de tous ces chants est strophique et responsoriale.

La pulsation est explicite grâce à l'accompagnement rythmique qui varie entre une voix (tambours en bambous), deux voix (tambours plus les pieds des danseuses avec

grelots pour les danses modernes) ou encore trois voix (tambours, grelots et bambous pilonnants). Il est important de signaler dans certaines danses l'hésitation des rythmes frappés sur les tambours en bambous entre le binaire et le ternaire. En effet, comme dans les danses *havwa*, les divisions binaires par exemple deux doubles croches - croche peuvent devenir des triolets de croches ou encore deux croches-trois noires peuvent devenir ternaires : un triolet de noires et deux noires. Les valeurs rythmiques des chants ont toujours deux valeurs fondamentales une brève (croche) et une longue (noire), parfois une troisième valeur plus longue peut être introduite. Le premier exemple seul présentait des valeurs courtes en doubles croches en alternance avec des croches et quelques valeurs plus longues marquant des repos.

CHAPITRE VII - RÉCAPITULATIF DES ANALYSES

A travers un corpus musical choisi selon les contextes de la vie sur l'île, nous avons recherché pour chaque exemple une logique d'organisation musicale. Pour chaque groupe d'exemples, nous avons exposé ici les mélodies qui nous semblaient les plus diversifiées. Partant d'un point de vue neutre, nos analyses s'efforçaient dans la mesure du possible, d'oublier toutes les idées et théories reçues. Toute affirmation empruntée au système musical occidental devait être remise en question afin de trouver les critères propres à la musique étudiée ici. Après une première sélection des critères qui nous semblaient pertinents, les analyses plus détaillées ont révélé un certain nombre de caractéristiques propres à chaque exemple puis à un ensemble de musiques. D'après ces analyses, il est possible à présent d'établir quels étaient les critères sélectionnés appropriés à cette musique, et lesquels se sont révélés dérisoires. Dans ce récapitulatif, nous allons essayer de faire le bilan par critères pertinents de l'ensemble des caractéristiques musicales de ce répertoire.

1. Les échelles

Pour une étude des échelles, il est important tout d'abord de compter le nombre des notes qui forment la mélodie analysée, relever les notes une par une, puis regarder la place que tient chacune d'entre elles dans la mélodie. Afin d'établir la hiérarchie des degrés, il est nécessaire de compter la note qui apparaît la plus souvent et de relever la finale. Toutes ces informations nous permettent d'identifier un système scalaire, établi ou non, et dans ce dernier cas de définir le nouveau système. Ce travail a été fait pour chaque exemple musical analysé dans cette partie et nous a révélé un ensemble d'échelles très variées obtenu avec relativement peu de moyens. Pour le montrer à travers une synthèse, il serait intéressant à présent de dresser un tableau avec l'ensemble des exemples afin de nous permettre d'établir le système scalaire de cette musique. Ce tableau présentera donc notre corpus classé toujours par critère d'occasion, avec pour chaque exemple sa région d'origine, les notes utilisées, leur nombre, le qualificatif de l'échelle, l'ambitus, la finale et

la note la plus fréquente. Ce tableau nous servira de premier outil pour un bilan comparatif des échelles et de leur forme.

Genre	Région	N°	Echelle	Nom de l'échelle	Nb. de notes	Ambitus	Finale	Note la plus fréquente
Berceuses	N/C	T.20	sol, do, mi, (fa) sol	tierces/pent.déf.	4	8j	do	do
		T.50	sol, do, mi, sol	tierces/pent.déf.	4	8j	do	do
		T.54	sol, do, mi, sol	tierces/pent.déf.	4	8j	do	do
		T.22	do, mi	tierce	2	3M	mi	mi
Jeux chantés	N	T.65	do, mi, sol	tierces/pent.déf.	3	5j	mi	mi
		T.71	la, do, mi, sol	tierces/pent.déf.	4	7m	do	mi
		T.68	do, mi, sol, si	tierces	4	7M	mi (do)	sol
		T.72	do, mi, (fa), sol, la	pent.déf.+fa brod.	4	6M	mi (do)	do
		T.69	sol, la, do, ré, mi	pentatonique	5	6M	ré	do
		T.44	do, mi, sol	tierces/pent.déf.	3	5j	do	mi
		T.28	do, (ré), mi, sol, si	pent.déf.+métabole	4	7M	sol	sol
		T.24	do, ré, mi, sol, la	pentatonique	5	6M	do	do
Chant de naissance Danses <i>havva</i> (passages de grades)	C	T.23	sol, la, do, ré, mi	pentatonique	5	6M	do	do
		T.45	do, ré, mi, sol, la, si	pent.+métabole	6	7M	sol	la
		T.93	mi, sol, la	?	3	4j	mi	mi
		T.59	(mi), fa, sol, si, do, ré, fa	hémitonique	6	9m	sol	sol
		T.60	sol, la, do, ré, mi ou fa, sol, la, si	pent.+double métabole	9	10M	sol	ré
		T.61	sol, la, do, ré, mi ou fa, sol, la	pent.+subst. degré	8	9M	ré	ré
		T.62	la, do, ré, mi ou fa, sol	pent.+métabole	6	7m	ré	ré
		T.63	sol, si, do, ré, fa, sol	hémitonique	6	8j	sol	ré
		T.64	(do), ré, mi, sol, la, (si)	pent.+métabole	6	7M	ré	mi
		T.10	do, ré, mi, sol, la, si	pent.+métabole	6	7M	sol	sol et ré
Danses <i>sawan</i> (passages de grades)	C	T.11	sol, do, mi, sol, si	tierces	5	10M	do et sol	sol
		T.4	do, ré, mi, sol, la, si	pent.+métabole	6	7M	ré	ré
		T.5	la, do, mi, sol	tierces	4	7m	la	la et do
		T.6	do, mi, (fa), sol, si, (do)	tierces+appo.+n.p.	4	8j	do	sol
Chants d'amour (talangalanga)	N	T.7	la, do, ré, mi, sol, la	pentatonique	6	8j	ré	ré
		T.8	la, do, ré, mi, sol, la, (sib)	pent.+sib	6	9m	ré	ré

Genre	Région	N°	Echelle	Nom de l'échelle	Nb. de notes	Ambitus	Finale	Note la plus fréquente
Danses <i>barate</i> (mariage)	C	T.83	<i>sol, la, do, ré, mi, sol</i>	pentatonique	6	8j	<i>ré</i>	<i>la, do, ré</i>
		T.84	<i>si, ré, mi, fa</i>	hémitonique	4	5dim.	<i>ré</i>	<i>ré</i>
		T.85	<i>la, do, ré, mi, sol</i>	pentatonique	5	7m	<i>ré</i>	<i>ré</i>
Danses <i>sawagoro</i> <i>longo</i> (mariage)	N	T.94	<i>sol, la, do, ré, mi, sol</i>	pentatonique	6	8j	<i>do</i>	<i>do</i>
		T.95	<i>sol, do, mi, sol</i>	tierces	4	8j	<i>mi</i>	<i>do</i>
		T.96	<i>sol la, do, ré, mi, sol, la</i>	pentatonique	7	9M	<i>do</i>	<i>do</i>
Chants funéraires <i>talangalanga</i>	N	T.29	<i>la, do, mi</i>	tierces	3	5j	<i>la</i>	<i>do</i>
		T.30	<i>la, do, ré, mi, sol, la</i>	pentatonique	6	8j	<i>la</i>	<i>mi</i>
		T.31	<i>sol, do, ré, mi, fa, sol, la</i>	hémitonique	7	9M	<i>do</i>	<i>do</i>
Danses <i>sawahavin</i> anciennes	C	T.35	<i>sol, do, mi, fa, sol</i>	hémitonique	5	8j	<i>do</i>	<i>do</i>
		T.37	<i>sol, (si), do, (ré), mi, (fa)</i>	tierces+notes second.	6	7m	<i>do</i>	<i>do</i>
		T.39	<i>sol, la, do, ré, mi, fa#,</i>	pent.+métabole	6	7M	<i>ré</i>	<i>do</i>
Danses <i>sawahavin</i> récentes	C	T.97	<i>sol, la, do, ré, mi, sol, la</i>	pentatonique	7	9M	<i>do</i>	<i>mi</i>
		T.98	<i>do, ré, mi, sol, la</i>	pentatonique	5	6M	<i>ré</i>	<i>sol</i>
		T.100	<i>la, do, ré, mi, sol, la</i>	pentatonique	6	8j	<i>do</i>	<i>do</i>

Tableau 64 : Tableau des échelles

Légende :

Région : N=Nord, C=Centre

Noms de l'échelle : tierces=échelle formant une chaîne de tierces, pent.déf.=pentatonique défective, brod.=broderie, pent.=pentatonique, subst.degré=substitution de degré, *appo.* = *appoggiature*, *n.p.* = *note de passage*, notes second.=notes secondaires

Il est possible de lire à travers ce tableau que le nombre de notes constitutives des échelles utilisées est assez réduit. Il varie en effet entre deux et neuf notes (en comptant les notes à l'octave comme deux données différentes). Ainsi le nombre maximum de toutes les notes qui peuvent apparaître dans une mélodie est égal à neuf (transcription 60). L'ambitus varie entre une tierce majeure et une dixième majeure.

D'après nos analyses, il est possible de compter trois grands groupes d'échelles dans ce répertoire. Il s'agit des échelles par tierces, des échelles pentatoniques et des échelles hémitoniques de diverses formes (voir tableau n° 64). Les exemples construits sur des chaînes de tierces sont au nombre de quatorze et comportent plusieurs modèles. L'exemple le plus simple (transcription 22) ne comporte que deux notes distancées d'une tierce majeure. D'autres exemples comportent l'un trois notes formant une chaîne de tierces (3m+3M), un autre quatre notes distancées d'intervalles de tierces (3M+3m+3M) ; le dernier est construit sur cinq notes (*sol, do, mi, sol, si*) la chaîne de tierces est précédée par une quarte. Deux exemples sont assez particuliers (transcriptions 37 et 6) : ils comportent des notes secondaires, mais les notes fondamentales forment des tierces ou quarte et tierce (pour transcription 37). Six échelles par tierces peuvent être considérées comme pentatoniques défectives : sans deuxième ou sans deuxième et sixième degrés.

Douze de nos mélodies sont composées d'échelles pentatoniques anhémitoniques simples sans note étrangère ni de métabole. Trois exemples pentatoniques utilisent des notes étrangères ou substitutions de degrés. Huit exemples sont construits sur des échelles pentatoniques avec diverses métaboles. Les échelles hémitoniques variées se remarquent dans cinq mélodies analysées (l'échelle est reconnaissable par un demi-ton comportant une fonction importante). Un exemple est problématique (transcription 93) : il comporte seulement trois sons distancés d'une tierce et d'une seconde majeure.

Nous remarquons donc que cette musique s'organise sur relativement peu de notes et sur trois systèmes principaux (par tierces, pentatonique et hémitonique) traités de façons très multiples. Le résultat donne une grande variété d'échelles et aussi de mélodies. En effet, dans le corpus analysé, très peu de morceaux ont exactement la même échelle, ce qui démontre la diversité de cette musique.

Genre	Région	N°	Echelle
Berceuse	N/C	T.22	tierce
<i>talangalanga</i> funéraire	N	T.29	tierces
Jeu chanté	N	T.68	tierces
Danse <i>sawan</i>	C	T.11	tierces
Danse <i>sawahavin</i> ancienne	C	T.37	tierces+notes second.
<i>talangalanga</i> d'amour	N	T.6	tierces+appo.+n.p.
<i>talangalanga</i> d'amour	N	T.5	tierces /pent.déf.
Danse <i>sawagoro longo</i>	N	T.95	tierces/pent.déf.
Jeu chanté	N	T.71	tierces/pent.déf.
Jeu chanté	C	T.44	tierces/pent.déf.
Jeu chanté	N	T.65	tierces/pent.déf.
Berceuse	N/C	T.20	tierces/pent.déf.
Berceuse	N/C	T.50	tierces/pent.déf.
Berceuse	N/C	T.54	tierces/pent.déf.
<i>talangalanga</i> funéraire	N	T.30	pentatonique
Jeu chanté	C	T.24	pentatonique
Jeu chanté	C	T.23	pentatonique
Jeu chanté	N	T.69	pentatonique
Danse <i>sawahavin</i> récente	C	T.100	pentatonique
Danse <i>sawahavin</i> récente	C	T.97	pentatonique
Danse <i>sawahavin</i> récente	C	T.98	pentatonique
Danse <i>sawagoro longo</i>	N	T.94	pentatonique
Danse <i>sawagoro longo</i>	N	T.96	pentatonique
Danse <i>barate</i>	C	T.83	pentatonique
Danse <i>barate</i>	C	T.85	pentatonique
Chant du serpent	N	T.7	pentatonique
Jeu chanté	N	T.72	pent.déf.+fa brod.
Danse <i>havwa</i>	N	T.61	pent.+subst.degré
Chant du serpent	C	T.8	pent.+note étrangère (sib)
Jeu chanté	C	T.28	pent.déf.+métabole
Jeu chanté	C	T.45	pentatonique+métabole
<i>talangalanga</i> d'amour	N	T.4	pent.+métabole
Danse <i>sawahavin</i> ancienne	C	T.39	pent.+métabole
Danse <i>sawan</i>	C	T.10	pent.+métabole
Danse <i>havwa</i>	N	T.64	pent+métabole
Danse <i>havwa</i>	N	T.62	pent.+métabole
Danse <i>havwa</i>	N	T.60	pent.+double métabole
<i>talangalanga</i> funéraire	N	T.31	hémitonique
Danse <i>sawahavin</i> ancienne	C	T.35	hémitonique
Danse <i>havwa</i>	N	T.63	hémitonique
Danse <i>havwa</i>	N	T.59	hémitonique
Danse <i>barate</i>	C	T.84	hémitonique
Chant de naissance	N	T.93	?

Tableau 65 : Tableau des échelles trié

Le tableau n° 65 a été construit selon les critères des échelles. Analysons à présent les rapports entre les échelles et le genre musical. Il semble qu'une certaine analogie se forme entre les échelles et les genres. Les échelles simples, celles qui ont peu de notes (3 à 5), sont utilisées pour le répertoire des enfants, pour certaines danses de mariage. Les échelles plus complexes (avec plus de notes 6 à 9) semblent réservées plutôt pour des grandes danses de grades (*havwa*).

Le répertoire des enfants semble donc se construire vraisemblablement sur des échelles simples comportant entre deux et cinq notes (six notes pour un seul cas, transcription 45). Les quatre berceuses sont construites sur une chaîne de tierces. Quatre jeux chantés comportent aussi des échelles par tierces, trois autres jeux ont une échelle pentatonique simple, trois seulement sont construits sur des échelles pentatoniques avec des notes ajoutées ou des métaboles, cependant deux d'entre elles ont seulement cinq notes. La danse de mariage *sawagoro longo* semble aussi assez simple, un exemple étant construit sur une échelle de quatre notes en chaîne de tierces (avec une quarte) et deux sur des échelles pentatoniques simples. Deux danses de mariage *barate* ont une échelle pentatonique simple, l'une comporte une échelle hémitonique mais de quatre notes seulement. Les musiques les plus complexes (avec le plus grand nombre de notes) semblent celles des danses *havwa* pour les cérémonies de grades. En effet, quatre d'entre elles comportent une métabole pentatonique ou une substitution de degrés et deux sont hémitoniques, elles ont toutes entre quatre (pour une seule) et huit notes.

Remarquons cependant trois genres qui se répartissent dans plusieurs types d'échelles. Il s'agit des chants d'amour et chants funéraires *talangalanga*, la danse *sawahavin* ancienne (alors que les trois exemples de *sawahavin* récentes ont une échelle pentatonique simple), et les deux chants *sawan*. Rappelons aussi que certains chants peuvent être adaptés pour une nouvelle occasion. Les musiques peuvent circuler entre les répertoires et changer de fonction. Ainsi par exemple les chants d'amour peuvent à la fois être interprétés en intimité, ou lors des danses de mariage *sawagoro*.²³² Certaines danses féminines *barate* du Centre de l'île se retrouvent interprétées par des hommes lors des danses *sawagoro* masculines au Centre de l'île. De tels exemples sont nombreux.

Un bref examen des notes initiales nous a montré qu'elles ne sont pas pertinentes, c'est pourquoi nous les avons éliminées des analyses. Les notes finales cependant nous ont paru importantes. Le tableau suivant (tableau n° 66) regroupe les exemples musicaux par leur note finale. En effet il est possible de compter cinq notes pouvant former la finale. Il

s'agit des notes : *do*, *ré*, *mi*, *sol*, *la*. Le *do* forme la finale le plus souvent, nous pouvons le compter dans 16 exemples, le *ré* apparaît à la fin de 12 mélodies, le *sol* dans 6, le *mi* aussi dans 6, le *la* dans trois exemples. Les notes finales ne correspondent pas régulièrement aux notes les plus fréquentes, même si dans le corpus on retrouve les mêmes notes dans la même hiérarchie : *do* (seize fois), *ré* (neuf fois), *mi* (huit fois), *sol* (sept fois), *la* (trois fois). Pour les finales *do* et *ré* dans la plupart des exemples, ce sont aussi les notes les plus fréquentes, mais un grand nombre de mélodies ont la finale et la note la plus fréquente différentes.²³³ De ce fait on peut affirmer que la notion d'une seule note prédominante à l'instar de la tonique en musique tonale ou de la note polaire des musiques modales n'existe pas, plusieurs notes peuvent ici avoir des fonctions importantes et former le point d'appui dans la mélodie.

Analysons à présent les finales par rapport au genre musical. Il est possible de remarquer une certaine parenté entre ces deux critères : trois berceuses sur quatre se terminent sur la note *do*, quatre des jeux chantés se terminent sur le *do*, trois sur le *mi*, deux sur le *sol* et un sur le *ré*. Quatre danses *sowahavin* sur six ont le *do* pour finale, ainsi que deux danses *sawagoro longo* sur trois. Les trois chants se terminant sur la note *la* sont des *talangalanga* (deux funéraires et un d'amour). Toutes les danses de mariage *barate* se terminent sur la note *ré* ainsi que les deux chants du serpent liés aussi au mariage. Trois des danses *havwa* ont le *ré* pour finale, et trois ont le *sol*. Même si des exceptions existent, on peut déceler une certaine homogénéité des notes finales dans chaque répertoire. Cependant, vérifions s'il ne s'agit pas plutôt ici d'une analogie entre les notes finales et les échelles. En effet, en examinant les exemples comportant les mêmes finales, nous remarquons que la note *do* peut terminer les mélodies construites sur les échelles diverses : par tierces, pentatoniques défectives, pentatoniques, hémitoniques, nous remarquons l'absence des échelles pentatoniques avec métabole. En raison du peu d'exemples se terminant sur le *la* toute affirmation serait superflue. Dans le corpus, nous avons trois exemples comportant la finale *la* : l'un est pentatonique et deux sont par tierces. Parmi les exemples comportant la finale *mi*, les échelles sont par tierces ou pentatoniques défectives. Signalons l'absence de trois formes d'échelles : pentatonique complète, pentatonique avec métabole et hémitonique.

²³² J'ai pu aussi entendre les jeux chantés pour enfants interprétés lors d'une danse *sawagoro*.

²³³ Rappelons qu'après plusieurs essais, la méthode de comptage des notes les plus fréquentes choisie est celle qui prend en compte les valeurs de durée de chaque occurrence.

Genre	Région	N°	Finale	Note la plus fréquente	Echelle
<i>talangalanga</i> funéraire	N	T.31	do	do	hémitonique
Danse <i>sawahavin</i> ancienne	C	T.35	do	do	hémitonique
Jeu chanté	C	T.24	do	do	pentatonique
Jeu chanté	C	T.23	do	do	pentatonique
Danse <i>sawagoro longo</i>	N	T.94	do	do	pentatonique
Danse <i>sawagoro longo</i>	N	T.96	do	do	pentatonique
Danse <i>sawahavin</i> récente	C	T.100	do	do	pentatonique
Berceuse	N/C	T.20	do	do	tierces/pent.déf.
Berceuse	N/C	T.50	do	do	tierces/pent.déf.
Berceuse	N/C	T.54	do	do	tierces/pent.déf.
Danse <i>sawahavin</i> ancienne	C	T.37	do	do	tierces+notes second.
Danse <i>sawahavin</i> récente	C	T.97	do	mi	pentatonique
Jeu chanté	N	T.71	do	mi	tierces/pent.déf.
Jeu chanté	C	T.44	do	mi	tierces/pent.déf.
<i>talangalanga</i> d'amour	N	T.6	do	sol	tierces+appo.+n.p.
Danse Sawan	C	T.11	do et sol	sol	tierces
<i>talangalanga</i> funéraire	N	T.29	la	do	tierces
<i>talangalanga</i> d'amour	N	T.5	la	la et do	tierces
<i>talangalanga</i> funéraire	N	T.30	la	mi	pentatonique
Chant de naissance	N	T.93	mi	mi	?
Berceuse	N/C	T.22	mi	mi	tierce
Jeu chanté	N	T.65	mi	mi	tierces/pent.déf.
Danse <i>sawagoro longo</i>	N	T.95	mi	do	tierces
Jeu chanté	N	T.72	mi (do)	do	pent.déf.+fa brod.
Jeu chanté	N	T.68	mi (do)	sol	tierces
Danse <i>sawahavin</i> ancienne	C	T.39	ré	do	pent.+métabole
Jeu chanté	N	T.69	ré	do	pentatonique
Danse <i>barate</i>	C	T.83	ré	la, do, ré	pentatonique
Danse <i>havwa</i>	N	T.64	ré	mi	pent.+métabole
Danse <i>barate</i>	C	T.84	ré	ré	hémitonique
Danse <i>havwa</i>	N	T.62	ré	ré	pent.+métabole
<i>talangalanga</i> d'amour	N	T.4	ré	ré	pent.+métabole
Chant du serpent	C	T.8	ré	ré	pent.+note étrangère (sib)
Danse <i>havwa</i>	N	T.61	ré	ré	pent.+subst.degré
Chant du serpent	N	T.7	ré	ré	pentatonique
Danse <i>barate</i>	C	T.85	ré	ré	pentatonique
Danse <i>sawahavin</i> récente	C	T.98	ré	sol	pentatonique
Jeu chanté	C	T.45	sol	la	pentatonique
Danse <i>havwa</i>	N	T.63	sol	ré	hémitonique
Danse <i>havwa</i>	N	T.60	sol	ré	pent.+double métabole
Danse <i>havwa</i>	N	T.59	sol	sol	hémitonique
Jeu chanté	C	T.28	sol	sol	pent.déf.+métabole
Danse <i>sawan</i>	C	T.10	sol	sol et ré	pent.+métabole

Tableau 66 : tableau des notes finales

Les exemples se finissant sur la note *ré* sont très nombreux et tous s'inscrivent dans les échelles pentatoniques, pentatoniques avec métabole et hémitoniques. En ce qui concerne la note finale *sol*, il s'agit du même cas que le *ré* : les échelles utilisées sont pentatonique, pentatonique avec métabole et hémitonique. Un cas particulier est à signaler (T.28) où une chaîne de tierces est analysée comme une échelle pentatonique défective avec métabole. Les notes finales sont donc liées à l'échelle. Ainsi les échelles comportant le moins de notes (par tierces et pentatoniques simples) se terminent sur les notes *do*, *mi* (ou *la*) : il s'agit des berceuses, des chants pour enfants, des danses de mariage *sawagoro longo*, des chants *talangalanga*. Les échelles plus complexes (pentatoniques simples, pentatoniques avec métabole et échelles hémitoniques) se terminent le plus souvent par les notes *ré* et *sol* : il s'agit essentiellement des danses de mariage *barate*, des chants du serpent, des danses de grades (*havwa*). Ainsi les genres musicaux sont liés à la complexité des échelles, et l'analogie entre les notes finales et le genre musical vient donc en grande partie de cette correspondance finale/échelle.

Les mêmes expériences ont été faites avec d'autres critères. Les résultats n'étaient fructueux ni avec le critère de la région, ni avec celui de l'ambitus, ni avec celui de la note la plus fréquente. L'organisation du système musical est donc semblable dans les deux régions étudiées de l'île ; l'ambitus est lié à l'échelle mais, en tant que critère indépendant, ne révèle aucune caractéristique intéressante. La note la plus fréquente a, comme les finales, un certain rapport avec les échelles, mais n'apporte pas d'éléments nouveaux au niveau de l'analyse.

L'analyse des échelles et des critères qui y sont liés nous a montré qu'il s'agit ici d'un ou de plusieurs systèmes particuliers, qui pourraient dans une analyse précipitée, être attribués à un système pentatonique anhémitonique avec des formes d'échelle aux notes ajoutées, des substitutions et des métaboles. Cependant, un examen plus détaillé de certains exemples nous a révélé qu'en dehors d'un certain nombre de caractéristiques empruntées au système pentatonique anhémitonique tel qu'il a été décrit par Brailoiu, d'autres semblent appartenir à un ou plusieurs autres systèmes. En effet, les échelles par tierces *do*, *mi*, *sol*, *si* (pas de *pycnon* ni de sixte) ou encore des échelles où le demi-ton possède une fonction fondamentale dans la mélodie ne peuvent en aucun cas être attribuées au système pentatonique anhémitonique. Nous sommes ainsi face à un ou plusieurs systèmes dont les théories actuelles ne rendent pas compte. La coexistence de plusieurs systèmes scalaires ne serait pas nouvelle en Océanie, Hugo Zemp remarquait déjà dans la musique des flûtes de

Pan des 'Are'are la coexistence d'un système en secondes équihéptaphoniques, un autre en tierces et un qui combine les deux.²³⁴ Cette variété des échelles possibles dans un ensemble comportant un nombre restreint de notes nous semble l'une des caractéristiques les plus importantes de cette musique. Le bilan des intervalles apportera peut être de nouveaux éléments pour la description du système musical de l'île de Pentecôte.

2. Les intervalles

La hauteur absolue n'existe pas dans la musique de Pentecôte, dans ce cas, l'un des moyens pour analyser les rapports entre les plus petits composants de cette musique (ici les notes correspondent à une hauteur relative) est l'étude des distances qui les séparent. La musique étudiée ici peut être transcrite assez facilement à l'oreille (même pour une oreille habituée à la musique occidentale) : le système semble assez proche du tempérament égal. L'analyse est donc possible en partant des outils habituels d'analyse, c'est-à-dire des intervalles de notre tempérament égal. Pour cette étude intervallique, nous nous sommes inspirée des travaux de Vida Chenoweth.²³⁵ Elle a analysé les logiques de successions des intervalles et ses travaux semblent intéressants pour les musiques où le système tonal ou modal (ou autre) n'est pas connu. Cependant cette méthode pose un certain nombre de problèmes. Tout en prétendant rechercher un niveau étiq, l'auteur utilise néanmoins un certain nombre de données prétendument étiq, mais en fait occidentales qu'elle ne remet jamais en question. Ainsi, elle considère les intervalles dans ses analyses de musiques de Nouvelle Guinée tels qu'ils le sont dans la théorie occidentale. Par exemple toutes les tierces majeures sont estimées comme le même intervalle, alors qu'il est possible qu'elles ne le soient pas (voir plus bas). Par ailleurs, les règles appliquées pour différencier ou rapprocher deux unités (ici intervalles) similaires semblent assez floues. Dans une musique inconnue dont la théorie n'est pas explicite, il est difficile de savoir préalablement quelles unités sont similaires. L'auteur cependant distingue deux unités similaires en utilisant les critères empruntés à la théorie tonale. Par la suite, elle s'inspire de la méthode linguistique de Pike afin de séparer les unités étiq des unités émiq. Néanmoins, l'observation du contexte dans lequel les unités apparaissent me semble insuffisante. En

²³⁴ Hugo ZEMP, « 'Are'are classification of musical types and instruments », *Ethnomusicology*, 22(1), 1973, p. 45, 46.

²³⁵ Vida CHENOWETH, « Comparative-generative Models of a New-Guinea Melodic Structure », *American anthropologist*, 73, 1971, pp.773-782. *Melodic Perception and Analysis : A Manual on Ethnic Melody*,

effet, cette hypothèse ne serait même pas valable dans la musique tonale où un intervalle peut être remplacé par un autre intervalle pour une recherche de variété et ne permettrait pas pour autant d'assimiler deux intervalles comme une même unité. Même si leur fonction dans ce seul cas devient la même, ils restent différents dans leur essence. Par ailleurs, un certain nombre de conclusions de l'auteur prend en compte l'unisson en tant qu'élément permettant certains mouvements mélodiques usuellement interdits. Cette hypothèse ne peut pas être valable dans les musiques vocales, puisque la mélodie est liée au texte. L'apparition des unissons résulte souvent d'une division des valeurs rythmiques longues pour les besoins du texte et non pas d'un procédé qui structure la mélodie.

Malgré ces remarques critiques, la méthode des tableaux de successions intervalliques permet de découvrir des éléments importants dans une musique. Tout d'abord en tant que représentation d'un ensemble d'intervalles, elle permet à la fois de rendre compte de la palette des intervalles possibles et de leurs successions. Ensuite, il est facile d'établir leur hiérarchie et leurs relations. Cependant c'est dans l'analyse finale qu'il faut prendre des précautions pour ne pas tirer de conclusions hâtives. Dans la musique de l'île de Pentecôte, il faut tout d'abord garder à l'esprit la diversité des échelles. La fonction d'un intervalle considéré par Vida Chenoweth comme identique change d'un morceau à l'autre. Une tierce majeure par exemple est un intervalle disjoint dans une échelle pentatonique et conjoint dans une échelle en tierces. Dans certaines échelles hémitoniques (par exemple transcription 84 : *si, ré, mi, fa*), la tierce mineure *si - ré* est conjointe et donc différente de la tierce mineure *ré - fa* disjointe. C'est pourquoi, dans nos analyses, nous avons énuméré, en dehors des tableaux, toutes les possibilités des intervalles classés dans la même catégorie. L'étude des intervalles nous a permis de comprendre la distribution intervallique de ce répertoire : la nature des différents intervalles utilisés, leur fréquence, leur contexte. En effet, les intervalles utilisés dans les mélodies se placent tous entre une seconde mineure et une quinte juste. Les secondes majeures et les tierces mineures et majeures sont les intervalles les plus fréquents. En comparant les échelles avec les intervalles utilisés, il se révèle que la distinction entre les intervalles conjoints et les intervalles disjoints est très importante. Dressons un tableau exposant tous les exemples analysés avec leurs échelles, les intervalles apparaissant dans la mélodie divisés en conjoints et disjoints, puis les intervalles possibles selon l'échelle mais non utilisés (tableau n° 67). Le nombre des intervalles différents utilisés varie selon la mélodie entre un et six intervalles. Il semble à

Ukarumpa (Papua New Guinea), Summer Institute of linguistics, 1972, 134p. Song structure of a New Guinea Highlands Tribe, *Ethnomusicology*, X, 1966, p. 285 - 297.

première vue que les intervalles utilisés ici sont majoritairement conjoints. La première remarque à faire est que douze mélodies sur quarante-trois sont totalement conjointes, quinze ont un seul intervalle disjoint et seize ont entre deux et trois intervalles disjoints. Effectivement, plus de deux tiers des exemples ne comportent donc pas d'intervalle disjoint ou en comportent un seul, ce qui est très peu. En outre, jamais aucun exemple ne comporte plus de trois intervalles disjoints alors que les possibilités par rapport à l'échelle vont jusqu'à une dizaine d'intervalles disjoints (voir tableau, colonne des intervalles disjoints non-utilisés). Parmi les intervalles disjoints, nous comptons les tierces, quartes et quintes. Dans la colonne des intervalles disjoints possibles, nous avons un grand nombre d'intervalles. Le système ne comporte donc pas d'intervalles plus grands que la quinte juste et utilise seulement un petit nombre des intervalles disjoints possibles. En revanche, les possibilités d'intervalles conjoints sont toujours toutes utilisées.

L'intervalle de seconde mineure est intéressant à analyser. Il apparaît dans dix mélodies de notre corpus et comporte deux fonctions différentes. Dans cinq exemples, c'est un demi-ton accidentel formé par l'ajout d'une note étrangère à l'échelle. Dans cinq cas, il s'agit des exemples à l'échelle hémitonique où le demi-ton est un intervalle constitutif de la mélodie.

Le système musical de l'île de Pentecôte étudié au travers des échelles d'une part et des intervalles d'autre part, nous révèle une grande variété de combinaisons avec des moyens limités. En effet, malgré un petit nombre de notes et d'intervalles utilisés, ainsi que la prépondérance des intervalles conjoints, le répertoire mélodique est très varié. Les intervalles utilisés sont au nombre de six (2m, 2M, 3m, 3M, 4j, 5j), cependant leurs combinaisons au travers des exemples étudiés varient beaucoup.

Il est tentant de faire un parallèle entre ce système musical et l'organologie. Les seuls instruments mélodiques dont les habitants se souviennent encore sont les différentes flûtes en bambous,²³⁶ malheureusement en voie de disparition. Nous n'avons donc pas pu approfondir nos recherches à leur sujet. Cependant, d'après les informations récoltées auprès des habitants, il semblerait que le répertoire vocal et celui des flûtes s'échangent constamment. Il est tout à fait vraisemblable que le caractère conjoint de cette musique soit influencé par la technique du jeu des flûtes de Pan.

²³⁶ Quelques traces restent encore de l'arc à bouche, mais il n'y a aucune information organologique.

Genre	Région	N°	Echelle	Nom de l'échelle	Int. conjoints	Int. disjoints	Int. conjoints possibles	Int. disjoints possibles	
Berceuses	N/C	T.20	sol, do, mi, (fa) sol	tierces/pent.déf.	(2m, 2M), 3m, 3M, 4j	-	-	4j, 5j, 6M, 7m, 8j,	
		T.50	sol, do, do, mi, sol	tierces/pent.déf.	3m, 3M, 4j	-	-	5j, 6M, 8j,	
		T.54	sol, do, do, mi, sol	tierces/pent.déf.	3m, 3M, 4j	5j	-	-	6M, 8j,
		T.22	do, mi	tierce	3M	-	-	-	-
		T.65	do, mi, sol	tierces/pent.déf.	3m, 3M	-	-	-	5j
Jeux chantés	N	T.71	la, do, mi, sol	tierces/pent.déf.	3m, 3M	-	-	5j, 7m	
		T.68	do, mi, sol, si	tierces	3m, 3M	5j	-	7M	
		T.72	do, mi, (fa), sol, la	pent.déf.+fa brod.	(2m), 2M, 3m, 3M	-	-	3M, 4j, 5j, 6M,	
		T.69	sol, la, do, ré, mi	pentatonique	2M, 3m	3M, 4j	-	5j, 6M	
		T.44	do, mi, sol	tierces/pent.déf.	3m, 3M	-	-	5j	
		T.28	do, (ré), mi, sol, si	pent.déf.+métabole	(2M), 3m, 3M	5j	-	4j, 6M, 7M	
		T.24	do, ré, mi, sol, la	pentatonique	2M, 3m	3M	-	4j, 5j, 6M	
		T.23	sol, la, do, ré, mi	pentatonique	2M, 3m	3M	-	4j, 5j, 6M	
		T.45	do, ré, mi, sol, la, si	pent.+métabole	2M, 3m	3M, 4j, 5j	-	6M, 7M	
		T.93	mi, sol, la	?	2M, 3m	-	-	4j	
Chant de naissance	N	T.59	(mi), fa, sol, si, do, ré, fa	hémitonique	2m, 2M, 3m, 3M	3m	-	4j, 4a, 5d, 5j, 6m, 6M, 7m, 8j, 9m	
		T.60	sol, la, do, ré, mi ou fa, sol, la, si	pent.+double métabole	2M, 3m	3M, 4j, 5j	-	6m, 6M, 7m, 8j, 9M, 10M	
Danses <i>hawwa</i> (passages de grades)	N	T.61	sol, la, do, ré, mi ou fa, sol, la	pent.+subst. degré	2M, 3m	3M, 4j	-	5j, 6m, 6M, 7m, 8j, 9M	
		T.62	la, do, ré, mi ou fa, sol	pent.+métabole	2M, 3m	3M, 4j	-	5j, 6m, 7m	
		T.63	sol, si, do, ré, fa, sol	hémitonique	2m, 2M, 3m, 3M	4j, 5j	-	3m, 5d, 6m, 7m, 8j	
		T.64	(do), ré, mi, sol, la, (si)	pent.+métabole	2M, 3m	3M, 4j	-	5j, 6M, 7M	
		T.10	do, ré, mi, sol, la, si	pent.+métabole	2M, 3m	3M, 4j, 5j	-	6M, 7M	
		T.11	sol, do, mi, sol, si	tierces	3m, 3M, 4j	-	-	5j, 6M, 7M, 8j, 10M	
		T.4	do, ré, mi, sol, la, si	pent.+métabole	2M, 3m	3M, 4j, 5j	-	6M, 7M	
Chants d'amour (talangalanga)	N	T.5	la, do, mi, sol	tierces	3m, 3M	5j	-	7m	
		T.6	do, mi, (fa), sol, si, (do)	tierces+appo.+n.p.	(2m), 2M, 3m, 3M	5j	-	4j, 4a, 6m, 7M, 8j	

Genre	Région	N°	Echelle	Nom de l'échelle	Int. conjoints	Int. disjoints	Int. conjoints possibles	Int. disjoints possibles
Chants du serpent (mariage)	N	T.7	la, do, ré, mi, sol, la	pentatonique	2M, 3m	4j	-	3M, 5j, 6j
	C	T.8	la, do, ré, mi, sol, la, (sib)	pent.+sib	(2m), 2M, 3m	4j	-	3m, 3M, 5d, 5j, 6m, 6M, 7m, 8j, 9m
Danses <i>barate</i> (mariage)	C	T.83	sol, la, do, ré, mi, sol	pentatonique	2M, 3m	3M	-	4j, 5j, 6M, 7m, 8j
		T.84	si, ré, mi, fa	hémitonique	2m, 2M, 3m	-	-	3m, 4j, 5d
	T.85	la, do, ré, mi, sol	pentatonique	2M, 3m	3M	-	4j, 5j, 7m	
	T.94	sol, la, do, ré, mi, sol	pentatonique	2M, 3m	3M, 4j, 5j	-	6M, 7m, 8j	
Danses <i>sawagoro longo</i> (mariage)	N	T.95	sol, do, mi, sol	tierces	3m, 3M, 4j	5j	-	6M, 8j
		T.96	sol la, do, ré, mi, sol, la	pentatonique	2M, 3m	4j, 5j	-	3M, 6M, 7m, 8j, 9M
Chants funéraires <i>talangalanga</i>	N	T.29	la, do, mi	tierces	3m, 3M	-	-	5j
		T.30	la, do, ré, mi, sol, la	pentatonique	2M, 3m	3M	-	4j, 5j, 6M, 7m, 8j
		T.31	sol, do, ré, mi, fa, sol, la	hémitonique	2m, 2M, 4j	3m, 3M	-	4j, 5j, 6M, 7m, 8j, 9M
Danses <i>sawahavin</i> anciennes	C	T.35	sol, do, mi, fa, sol	hémitonique	2m, 2M, 3M, 4j	3m	-	4j, 5j, 6M, 7m, 8j
		T.37	sol, (si), do, (ré), mi, (fa)	tierces+notes second.	2m, 2M, 3M, 4j	-	-	3m, 4j, 5d, 5j, 6M, 7m
		T.39	sol, la, do, ré, mi, fa#,	pent.+métabole	2M, 3m	3M, 4j	-	4a, 5j, 6M, 7M
		T.97	sol, la, do, ré, mi, sol, la	pentatonique	2M, 3m	3M, 4j	-	5j, 6M, 7m, 8j, 9M
Danses <i>sawahavin</i> récentes	C	T.98	do, ré, mi, sol, la	pentatonique	2M, 3m	3M, 4j	-	5j, 6M
		T.100	la, do, ré, mi, sol, la	pentatonique	2M, 3m	3M, 4j	-	5j, 6M, 7m, 8j

Tableau 67 : Tableau des intervalles

Légende :

Les colonnes des intervalles conjoints possibles et des intervalles disjoints possibles énumèrent des intervalles qui seraient possibles par rapport à l'échelle utilisée dans l'exemple en question, mais qui n'apparaissent jamais dans la mélodie.

3. Structure et forme

Afin d'analyser la structure des exemples musicaux, nous avons dressé des graphiques des courbes mélodiques. Ceci permet parfois de visualiser la structure mieux qu'à travers la transcription en écriture musicale. Cette méthode s'est révélée très intéressante dans certains exemples dont la courbe traçait un dessin particulièrement symétrique ou fluctuant régulièrement. Ainsi par exemple dans les musiques pour enfants, certains chants sont très symétriques par rapport à une note qui forme ainsi un centre symétrique (par exemple transcriptions 54, 65). Dans d'autres cas, on peut observer une énorme régularité au niveau des fluctuations (par exemple transcriptions 5 et 30) : chaque mouvement ascendant est suivi par un mouvement descendant équivalent qui revient à la note de départ du mouvement ascendant. Cette structure s'explique aussi par le caractère conjoint des intervalles et par leur alternance dans le sens ascendant puis descendant. Cependant il est à signaler aussi que certains chants ne comportent aucune régularité de la courbe par exemple les chants du serpent (transcription 7 ou 8).

En ce qui concerne l'analyse paradigmatique, dans un certain nombre d'exemples, elle se révèle impossible. En effet, certains répertoires (celui des enfants ou les danses *sowahavin* récentes par exemple) ne comportent aucun rapprochement possible entre les fragments mélodiques. C'est dans les chants de la danse *havwa* ou les chants d'amour et funéraires *talangalanga* qu'il est possible de trouver un certain nombre de paradigmes. Certains de ces chants sont composés sur un nombre réduit de cellules (par exemple chant *talangalanga* de la transcription 30 deux motifs A et B) ; d'autres sur un grand nombre de cellules mélodiques (transcription 61, chant *havwa*). Quoi qu'il en soit, les analyses paradigmatiques ne semblent pas en général particulièrement pertinentes dans le répertoire étudié ici. La forme générale des chants ne semble pas vraiment prendre en compte la structure paradigmatique.

La forme des chants est possible à déceler en analysant les répétitions des mélodies par rapport au texte. Ainsi nous avons dans tout ce répertoire deux formes possibles. L'une est strophique : répétition du même texte (avec parfois des petites fluctuations) et de la même musique. L'autre est en couplet/refrain, le texte varie d'un couplet à l'autre, les refrains gardent le même texte (ou presque).

Genre	Région	N°	Forme
Berceuses	N/C	T.20	Strophique
		T.50	Strophique
		T.54	Strophique
		T.22	Strophique
Jeux chantés	N	T.65	Strophique
		T.71	Strophique
		T.68	Strophique
		T.72	Strophique
		T.69	Strophique
	C	T.44	Strophique
		T.28	Strophique
		T.24	Strophique
		T.23	Strophique
		T.45	Strophique
Chant de naissance	N	T.93	Strophique
Danses <i>havwa</i> (passages de grades)	N	T.59	Strophique, responsoriale
		T.60	Strophique, responsoriale
		T.61	Strophique, responsoriale
		T.62	Strophique, responsoriale
		T.63	Strophique, responsoriale
		T.64	Strophique, responsoriale
Danses <i>sawan</i> (passages de grades)	C	T.10	Strophique responsoriale
		T.11	Strophique responsoriale
Chants d'amour (<i>talangalanga</i>)	N	T.4	Couplet/Refrain
		T.5	Couplet/Refrain
		T.6	Couplet/Refrain
Chants du serpent (mariage)	N	T.7	Strophique responsoriale
	C	T.8	Strophique responsoriale
Danses <i>barate</i> (mariage)	C	T.83	Strophique responsoriale
		T.84	Strophique responsoriale
		T.85	Strophique responsoriale
Danses <i>sawagoro</i> Longo (mariage)	N	T.94	Strophique responsoriale
		T.95	Strophique responsoriale
		T.96	Strophique responsoriale
Chants funéraires <i>talangalanga</i>	N	T.29	Couplet/Refrain
		T.30	Couplet/Refrain
		T.31	Couplet/Refrain
Danses <i>sawahavin</i> anciennes	C	T.35	Strophique responsoriale
		T.37	Strophique responsoriale
		T.39	Strophique responsoriale
Danses <i>sawahavin</i> récentes	C	T.97	Strophique responsoriale
		T.98	Strophique responsoriale
		T.100	Strophique responsoriale

Tableau 68 : tableau formel

A l'intérieur de la forme strophique, certains chants sont interprétés sous forme responsoriale. Dans ce cas, la strophe est divisée en plusieurs phrases mélodiques ou en divisions antécédent/conséquent, interprétées en alternance par la soliste (ou parfois deux solistes en alternance) et par le chœur. La forme suit le genre musical. Voici le tableau récapitulatif. (tableau n° 68) La forme strophique domine largement, et peut être interprétée sous forme responsoriale ou non, selon le contexte. La forme en couplet/refrain apparaît uniquement dans les chants *Talangalanga*, les chants qui réservent une grande place à l'improvisation des textes.

4. Rythme

L'étude du rythme doit se fonder d'une part sur l'accompagnement instrumental, d'autre part sur les aspects rythmiques des mélodies. Les instruments des régions étudiées sont aujourd'hui uniquement à percussion (c'est-à-dire qu'ils résonnent sous l'effet d'un choc) et appartiennent tous au groupe des idiophones,²³⁷ les flûtes et l'arc musical ayant presque disparu. Dans notre première partie, nous avons décrit les différents répertoires en signalant d'éventuels instruments qui les accompagnent. Le tableau n° 69. fait un récapitulatif du répertoire musical des femmes avec leur accompagnement rythmique. Certains changements peuvent être apportés selon l'occasion, par exemple si un jeu chanté est exécuté lors d'une *danse* sawagoro, on adapte l'accompagnement rythmique propre à cette danse (ici frappements des mains et des pieds). Nous pouvons remarquer que l'accompagnement instrumental est donc lié aux circonstances dans lesquelles s'effectue une danse ou un chant. Il est possible de classer ces accompagnements rythmiques en trois catégories : les accompagnements corporels (pieds et mains) marquent souvent les temps²³⁸, les accompagnements par les bambous forment toujours des polyphonies à deux voix avec des frappements de pieds (avec ou sans grelots) et à trois voix si on utilise aussi les bambous pilonnants. Ces polyrythmies sont parfois très complexes. En effet parfois une voix peut être binaire pendant qu'une autre est ternaire. Le répertoire accompagné par l'ensemble de tambours en bois est accompagné en hoquet rythmique (chaque femme frappe avec une main un ostinato qui s'insère dans les parties des autres joueuses).

²³⁷ Les idiophones sont généralement définis dans les dictionnaires de musique et les livres théoriques de musicologie comme des instruments produisant le son par la vibration du corps de l'instrument lui-même, sans recours à la colonne d'air, de membrane ou de corde.

²³⁸ Signalons cependant que dans les danses *sawagoro* des hommes, l'accompagnement se fait sur les temps par les pieds et à contre - temps par les mains.

Signalons enfin que, selon les informations de terrain, l'utilisation des grelots des pieds et des bambous pilonnants par les femmes est assez récente. Rappelons aussi la situation unique, peut-être même le seul cas dans toute la Mélanésie, en ce qui concerne le droit des femmes Apma à frapper les tambours en bois.

Genre	Instruments	Nb. de voix	Forme
Berceuses	-		
Jeux chantés	-		
Chant de naissance	-		
Danses <i>havwa</i> (passages de grades)	- deux tambours en bambous - frappings des pieds	2	polyrythmie
Danses <i>tik, boilaba</i> et <i>kau</i>	ensemble de tambours en bois	5 ou plus	hoquet
Danses <i>sawan</i> (passages de grades)	pieds	1	sur les temps
Chants d'amour (<i>talangalanga</i>)	²³⁹		
Chants du serpent (mariage)	pieds et mains	1	sur les temps
Danses <i>barate</i> (mariage)	pieds et mains	1	sur les temps
Danses <i>sawagoro</i> <i>longo</i> (mariage)	pieds et mains	1	sur les temps
Chants funéraires <i>talangalanga</i>			
Danses <i>sawahavin</i> anciennes	- deux tambours en bambous - pieds	2	polyrythmie
Danses <i>sawahavin</i> récentes	- deux tambours en bambous - grelots des pieds - bambous pilonnants	2 ou 3	polyrythmie

Tableau 69 : tableau des accompagnements rythmiques

Faisons à présent un petit bilan de la rythmique des mélodies analysées. Tout d'abord, nous avons choisi de ne pas mettre de barres de mesures dans nos transcriptions. En effet, en général il n'y a pas ici de distinction entre les temps faibles et les temps forts, ni de « regroupement d'un nombre de battues dénombrable »²⁴⁰. L'étude des rythmes est facilitée parfois par un accompagnement instrumental fournissant une pulsation explicite. Les phrases mélodiques sont organisées sur des périodes de temps possibles à reconnaître par un repos sous forme de notes longues ou de respiration, une répétition ou encore un changement au niveau mélodique. Ces périodes n'ont pas vraiment un nombre de temps fixe, elles varient

²³⁹ Les chants d'amour ne sont pas accompagnés quand ils sont interprétés en intimité, cependant ils peuvent être chantés lors des danses *Sawagoro* avec accompagnement propre à cette danse.

²⁴⁰ François PICARD, « Rythmes et durées, pour une musicologie généralisée », présenté dans le groupe de recherche en ethnomusicologie, le 21 mai 2002 à la Sorbonne, p. 1 : « La mesure est le regroupement d'un nombre de battues dénombrable. »

entre huit et vingt temps (très souvent autour de dix), il est possible de les subdiviser en sous-périodes non égales de quatre à dix temps. En raison de l'absence de « regroupement périodique d'accents »²⁴¹, nous ne pouvons pas parler ici de rythme mais seulement de valeurs de durées.

Dans certains chants du corpus, nous avons deux valeurs de durées fondamentales, dans d'autres, trois ou plus. Dans les mélodies à deux valeurs, il s'agit souvent d'une alternance entre les croches - brèves et les noires - longues (par exemple transcription 22, 65). Parfois une valeur plus longue apparaît sous forme de noire liée à une croche, noire pointée ou blanche, si ces valeurs longues sont rares, on peut les considérer comme une longue prolongée (transcription 54, 63, 72). Dans certains cas, l'une des valeurs comporte deux variantes : par exemple croche résultant de la division binaire de la noire et croche résultant de la division ternaire - croche des triolets (transcription 50). Dans d'autres exemples, il y a trois valeurs de base : une brève - en général des croches, une moyenne sous forme de noire et une longue noire pointée ou blanche (transcription 71, 29). Dans certains chants (cas assez rares), des valeurs de durées sont encore plus nombreuses (transcription 8, 97, 100). Ce sont les noires qui apparaissent souvent en fin de phrases (souvent la figure de deux noires) mais parfois aussi des valeurs plus longues. Les valeurs longues apparaissent aussi parfois au début des chants dans les cellules introductives (par exemple dans les transcriptions 4, 5, 23, 59) comme si elles servaient de tremplin à la suite du chant.

Les chants des cérémonies de mariage méritent une attention particulière. La danse *barate* (transcription 83) est un des exemples comportant une diversité de valeurs de durée particulière. En effet, dans ce chant très court nous trouvons les figures de croche pointée - double, deux croches, triolets de croches, noire et blanche. En somme, la palette de six valeurs différentes. Le chant *Barate* de la transcription 84 fait alterner d'une façon très naturelle deux phrases au rythme ternaire et une au rythme binaire. En outre, les danses *Sawagoro Longo* ont aussi un caractère rythmique particulier. Par la pulsation des frappaements des mains, nous avons une battue explicite. Le tempo de ces chants semble dédoublé par rapport aux autres répertoires. Avec la noire comme unité, au niveau des valeurs de durée, ce sont des groupes de doubles - croches qui dominent. Elles se combinent avec des croches, il y a peu de valeurs longues. En dehors du premier exemple (transcription 94) où la ligne mélodique semble décalée par rapport à la battue, les autres exemples (transcription 96, 95) semblent épouser la battue, on peut y déceler les temps forts sur les temps, on pourrait même ici introduire des

²⁴¹ *Ibid.*, p. 2 : « Le regroupement périodique (selon la battue, non selon la durée mesurée en valeurs isochrones !) d'accents détermine le rythme musical. »

barres de mesures à deux ou quatre temps.²⁴² Signalons aussi le seul exemple entièrement ternaire, c'est-à-dire que la battue est divisée en trois (chant de naissance transcription 93).

Comme les échelles, les durées semblent représenter une certaine diversité. Certaines peuvent être d'une grande simplicité et d'autres très complexes avec beaucoup de combinaisons de durées différentes et même une alternance entre le binaire et ternaire. Une division en périodes comme en musique mesurée ne peut pas s'effectuer en prenant en compte le rythme seul. Elles peuvent être déterminées par rapport à d'autres critères. Remarquons enfin la richesse de l'accompagnement instrumental qui présente dans certains cas des polyrythmies dans un répertoire qui ne connaît pas de polyphonies harmoniques.

5. Musique et texte²⁴³

Le texte tient une place particulièrement importante dans cette musique. Les habitants semblent ne pas concevoir une musique sans texte.²⁴⁴ Selon eux, les joueurs de flûte avaient forcément un texte en tête pendant qu'ils interprétaient un morceau. Une musique doit, selon eux, raconter quelque chose, elle doit avoir un contenu sémantique. Un bon compositeur se reconnaît dans cette culture par rapport à sa maîtrise d'agencement du texte et de la musique. De ce fait, le texte prédétermine le rythme. Celui-ci s'adapte aux paroles chantées. Ainsi par exemple, si un mot d'une syllabe qui se place sous une noire est remplacé par un autre mot à deux syllabes, la noire se transforme en deux croches (exemple au début de la transcription 22). Au niveau du texte, une place importante est réservée à l'improvisation : un nouveau texte peut aisément être adapté à une mélodie qui existe déjà. Les informateurs m'ont fait part d'une technique qui consiste à ajouter des voyelles à la fin d'un mot, afin de compléter une phrase musicale plus longue. Par exemple dans la transcription 10, à la fin de la première phrase, la chanteuse énumère les noms des régions ou des villages. Dans la première strophe le nom de la région Lebati est suivi par une voyelle « o » afin de compléter la phrase

²⁴² Les chants du *sawagoro longo* ne sont pas exclusivement féminins, en effet, dans les danses *sawagoro* des hommes c'est le même répertoire qui est chanté. Par ailleurs, ces danses ont un entrain beaucoup plus important que d'autres danses. Ils ont beaucoup plus un rôle de divertissement que d'autres danses plus solennelles.

²⁴³ Nous n'avons transcrit les textes des chants que dans quelques exemples de notre corpus. En effet, il est difficile sans connaître ces langues de les transcrire. Les quelques transcriptions fournies ici ont été réalisées sur le terrain avec l'aide des informateurs. L'étude des rapports entre texte et musique reste encore à faire. Elle demande en effet un apprentissage de la langue vernaculaire, ceci m'étant impossible en raison d'un choix initial de trois régions à trois langues différentes. Ce projet fait partie de mes souhaits d'avenir, je pourrais me concentrer sur l'une des régions et refaire d'autres études de terrain afin d'apprendre la langue puis pousser les analyses des chants.

musicale. En dehors du procédé d'insertion de voyelles, il est possible aussi de lier des valeurs courtes sous une seule syllabe. Dans la deuxième strophe du même chant, le nom de la région de Lalda entraîne la liaison de deux croches sous la syllabe « La », une note reste à la fin de la phrase musicale, la chanteuse ajoute encore un « o ». Il est aussi possible de remarquer que les valeurs longues des chants tombent le plus souvent à la fin d'un mot.

Ces quelques éléments témoignent de la dépendance étroite dans cette musique entre le rythme musical et le rythme parlé. Une étude à la fois musicologique et linguistique consacrée à ce sujet pourrait être réalisée à l'avenir, en développant les connaissances des langues vernaculaires et en collaboration avec des linguistes.

²⁴⁴ Ayant fait écouter à certains informateurs des musiques occidentales instrumentales, ils attendaient régulièrement l'arrivée de la voix, au bout de quelques moments, ils me posaient la question de savoir pourquoi il n'y avait pas de chant. Ceci leur semblait incompréhensible.

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE

Ce travail est consacré à une musique particulière, qui n'est pas théorisée par les habitants de l'île, et qui n'a jamais été étudiée. Afin de la comprendre et de la décrire, il était nécessaire de l'analyser provisoirement hors de son contexte. Pour le faire, nous avons choisi de partir d'un point de vue neutre, sans savoir préalablement dans quel système s'inscrit cette musique. Les méthodes d'analyse ont été adaptées par rapport aux caractéristiques qui nous semblaient les plus pertinentes. Après avoir analysé un certain nombre d'exemples, il s'est révélé que cette musique ne correspondait à priori à aucun système décrit jusqu'ici en musicologie. En effet, malgré un nombre important d'éléments propres au système pentatonique anhémitonique, d'autres caractéristiques montraient la présence de systèmes différents : échelles en chaîne de tierces et différentes échelles hémitoniques. D'autre part, l'hypothèse de la pertinence des intervalles telles que les décrivait Vida Chenoweth se révélée inexacte, mais nous a permis de découvrir le caractère conjoint de cette musique. Bien que ces analyses ne nous aient pas permis de catégoriser cette musique dans un système théorique connu, elles nous ont fait comprendre quelques logiques sous-jacentes particulières à cette musique. La diversité des échelles, la limitation du nombre des intervalles, les symétries fréquentes dans les courbes mélodiques, la pertinence des notes finales sont des caractéristiques propres à ce système musical particulier. La subtilité propre à ce répertoire semble résider dans la diversité mélodique (grâce à la diversité des échelles) mais avec relativement peu de notes et peu d'intervalles. D'autres éléments importants seraient certainement possibles à découvrir dans une étude analytique plus poussée. Il serait intéressant de rechercher s'il existe des musiques aux logiques semblables dans d'autres sociétés du même type ou de type différent. Cependant, ce travail n'a pas pour but principal l'analyse musicale à proprement parler, il veut avant tout décrire une musique dans son contexte socioculturel. C'est pourquoi la musique doit à présent être replacé dans la vie sociale de l'île. Selon l'hypothèse générale de ce travail, il est nécessaire à présent de rechercher des points communs entre différents domaines du « fait social total », notamment entre la musique et d'autres éléments socioculturels.

TROISIEME PARTIE

LA MUSIQUE ET LES NATTES

« Les femmes, les nattes et la musique », les deux premières parties de ce travail traitaient de la musique féminine sur l'île de Pentecôte. Après une description ethnographique de la musique et de son contexte, une analyse de la musique en tant qu'objet sonore autonome a été réalisée. Dans cette dernière partie, la musique sera étudiée dans son contexte socioculturel. Selon l'hypothèse évoquée dans notre introduction, il serait intéressant à présent d'analyser les rapports entre la musique et les nattes rouges. Rappelons la citation qui avait inspiré notre sujet :

« Dans de nombreux cas, le caractère non figuratif des œuvres repousse toute signification à un niveau secondaire, un processus bien illustré par les nattes décorées du centre-nord du pays et leurs ornements (Alfreda Mabonlala, p. 113). On pourrait comparer leurs codes à la relation entre la forme audible et les règles des connaissances en musique que P. Crowe décrit (p. 146). »²⁴⁵

Les nattes rouges, reconnues comme un principe féminin dans cette culture, nous ont semblé former un élément propice à une comparaison avec la musique féminine. En outre, le rapport entre ces deux éléments est clairement exprimé dans certaines cérémonies des échanges coutumiers. Malgré maintes recherches, dont quelques unes apportaient un certain nombre de résultats encourageants²⁴⁶, il semblerait que cette comparaison entre les structures de deux éléments différents d'un même « fait social total » ne peut pas être démontrée scientifiquement. En effet, comment comparer objectivement des éléments visuels avec des éléments audibles ? Il serait certainement possible de faire de telles comparaisons entre les chorégraphies et les dessins (deux éléments visuels), mais ceci mettrait la musique au second plan. Ces comparaisons entre les différents systèmes d'une même culture ont souvent tenté et tentent encore les ethnologues. Cependant déjà en 1950, Claude Lévi-Strauss expliquait les

²⁴⁵ Christian KAUFMANN, « Les arts du Vanuatu entre imagerie coutumière et forces d'expression », Catalogue *Vanuatu Océanie Arts des îles de cendre et de corail*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1996, p. 31.

²⁴⁶ Les structures musicales de l'île de Pentecôte ainsi que les dessins rouges sur les nattes comportent un certain nombre d'éléments communs : composition en petits éléments combinés entre eux, un caractère symétrique, dimension infinie (en boucle), répétitions.

raisons pour lesquelles les études comparatives de différents systèmes symboliques sont illusoires :

« Toute culture peut être considérée comme un ensemble de systèmes symboliques au premier rang desquels se placent le langage, les règles matrimoniales, les rapports économiques, l'art, la science, la religion. Tous ces systèmes visent à exprimer certains aspects de la réalité physique et de la réalité sociale, et plus encore, les relations que ces deux types de réalité entretiennent entre eux et que les systèmes symboliques eux-mêmes entretiennent les uns avec les autres. Qu'ils n'y puissent jamais parvenir de façon intégralement satisfaisante, et surtout équivalente, résulte d'abord des conditions de fonctionnement propres à chaque système : ils restent toujours incommensurables ; (...) même dans une société théorique qu'on imaginerait sans relation avec aucune autre, et sans dépendance vis-à-vis de son propre passé, les différents systèmes de symboles dont l'ensemble constitue la culture ou civilisation resteraient irréductibles entre eux (la traduction d'un système dans un autre étant conditionnée par l'introduction des constantes qui sont des valeurs irrationnelles), (...) »²⁴⁷

La musique et les nattes font partie de deux systèmes²⁴⁸ différents et de ce fait ne comportent aucune mesure commune. En effet, comment comparer du point de vue le plus objectif possible les formes géométriques des dessins sur les nattes et des structures musicales s'exprimant par les échelles, les intervalles, les formes, les rythmes, les courbes mélodiques, etc.? Aucune de ces caractéristiques musicales (même la dernière qui semble à première vue proche du visuel) n'a pu être comparée d'une manière satisfaisante avec les traits des dessins géométriques des nattes. Cependant il nous est apparu qu'une comparaison entre la musique et les nattes serait possible à un autre niveau d'analyse. Ce niveau nous a été tout d'abord révélé par la culture observée elle-même, puisque la musique se rencontrait toujours dans les échanges coutumiers, tout comme les nattes-monnaie. C'est donc dans le domaine des échanges cérémoniels qu'une étude comparative était possible. Cette hypothèse de comparaison de différents éléments sociaux à travers les échanges est encore confirmée dans les écrits de Lévi-Strauss :

« Ce sont d'abord les produits de l'activité sociale : technique, économique, rituelle, esthétique ou religieuse - outils, produits manufacturés, produits alimentaires, formules magiques, ornements, chants, danses et mythes - qui sont rendus comparables entre eux par ce caractère commun que tous possèdent d'être transférables, selon des modalités qui peuvent être analysées et classées et qui, même quand elles paraissent inséparables de certains types de valeurs, sont réductibles à des formes plus fondamentales, celles-là générales. Ils ne sont, d'ailleurs, pas seulement comparables, mais souvent substituables, dans la mesure où des valeurs différentes peuvent se remplacer dans la même opération. »²⁴⁹

²⁴⁷ Claude LEVI-STRAUSS, « Introduction à l'œuvre de Mauss », *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, 1950, p. XIX, XX.

²⁴⁸ Maurice GODELIER, « Rationalité des systèmes économiques », *Rationalité & irrationalité en économie - II*, Paris, Maspéro, FM/petite collection Maspéro 82, 1969, p. 141 : un système est « un ensemble de "structures" liées entre elles par certaines règles (lois) ».

²⁴⁹ Claude LEVI-STRAUSS, *op.cit.*, p. XXXIII.

Ainsi l'étude qui suit comparera deux éléments différents de cette société, l'un concret - les nattes rouges -, l'autre abstrait - la musique -, non pas selon leur structures, mais selon le rôle qu'ils jouent dans les échanges coutumiers. Il sera ainsi possible d'étudier la manière dont ces deux objets circulent, dans quelles circonstances, selon quelles règles, quels sont les rapports qu'ils entretiennent entre eux, etc. Afin que cela soit possible, il faut introduire dans cette étude un troisième élément : les échanges.

Le sujet des échanges coutumiers a justement pris naissance en Mélanésie. Un bilan de ces recherches sera fait un peu plus loin. Le thème des échanges fait cependant partie du domaine plus vaste qu'est l'économie. Avant d'entrer dans le vif de sujet, il s'impose de définir ce qu'est le domaine de l'économie et où se placent les échanges par rapport à ce système.²⁵⁰ La définition de l'économie a depuis longtemps été la source de débats dans lesquels nous n'entrerons pas. Nous suivons pour cela Maurice Godelier qui connaît bien le monde des échanges mélanésiens et critique les définitions anciennes de l'économie en ces termes :

« Cependant réduire l'activité économique à la production, la répartition et la consommation de biens c'est l'amputer du champ immense de la production et de l'échange des services. Lorsqu'un musicien reçoit des honoraires pour un concert, il n'a produit aucun bien matériel mais un "objet" idéal à consommer qui est un service. La définition ancienne de l'économie si elle n'est pas complètement fautive, ne suffit cependant pas à unifier en un seul domaine les deux groupes de faits dont elle doit rendre compte. »²⁵¹

Si, pour la compléter, nous rajoutons dans cette définition « les services » aux côtés des « biens matériels », on tomberait dans « la théorie formelle » que l'auteur critique aussi, car elle réduit à l'économie toute l'activité humaine²⁵². Maurice Godelier fait une très belle démonstration allant contre cette diminution à l'économie de toutes les activités. Bien qu'un peu longue, il est intéressant de citer ici sa réflexion qui nous concerne particulièrement, puisqu'elle évoque la musique et les musiciens :

« Reprenons l'exemple d'un musicien ou d'un chanteur. Qu'y a-t-il d'économique dans son "récital", l'œuvre de Mozart qu'il interprète, la beauté de sa voix, le plaisir qu'elle procure le prestige qu'il en retire ? Non et c'est une évidence commune. Est économique le fait qu'on paie pour entendre ce chant et que le chanteur reçoit une partie de cet argent. Par là existe un aspect économique du rapport social

²⁵⁰ Pour la définition du « système » voir note 4. En outre pour Maurice GODELIER, *op.cit.*, p. 142 : « Un système économique est donc un élément du système social, ou, selon l'expression de Parsons [T.Parsons et Smelser, *Economy and Society*, Routledge, 1956.], un "sous - système" du système social. »

²⁵¹ Maurice GODELIER, *op.cit.*, p. 134, 135.

²⁵² *Ibid.* p. 135 : « Est économique toute action qui combine des moyens rares pour atteindre au mieux un objectif. »

entre le chanteur et son public, entre le producteur et les consommateurs de cet objet idéal qu'est l'opéra *Don Juan*.

Avec ce "cachet" le chanteur pourra peut-être vivre, entretenir sa famille, perfectionner son art, se procurer une partie ou l'ensemble des biens et des services qu'il désire ou qui lui sont nécessaires. Cet argent est donc pour lui l'équivalent virtuel des conditions pratiques de la satisfaction de ses besoins, de ses désirs. L'importance du cachet lui sert en même temps d'indicateur de son succès auprès du public. Mais il est difficile de prétendre que l'objectif prioritaire d'un artiste soit de maximiser ses gains. Il est plutôt à la recherche d'une plus grande perfection à travers la faveur et l'émotion esthétique du public. Pour l'auditeur, le prix de sa place constitue l'aspect économique de son goût pour la musique. Cela suppose un choix dans l'usage de ses revenus et leur distribution, selon une échelle personnelle de préférence, sur une série d'objectifs de consommation. Quant au propriétaire de la salle et organisateur du spectacle, son but est sans conteste de tirer la plus grosse "recette" de la vente d'un service à une clientèle et cela détermine la choix de la vedette, le prix des places, la fréquence des représentations, etc. Mais on peut aussi supposer que le concert est gratuit, l'opéra une entreprise d'Etat et que les frais du spectacle sont couverts par l'Etat sans que celui-ci tire aucun profit monétaire.

A la place du chanteur d'opéra, on peut prendre l'exemple d'un "griot" malinké qui chante devant un prince Keita les exploits de Soundyata, le légendaire roi de l'ancien Mali. L'aspect économique de son activité ne se manifeste pas, cette fois, dans l'argent gagné mais dans les cadeaux et les faveurs dont le comblera le maître de maison. Et ce n'est pas seulement pour ces cadeaux que le griot chante bien et tire des accords merveilleux de la Kora mais parce qu'il chante et joue merveilleusement qu'on le comble de cadeaux. Pour le prince la renommée du griot est le miroir de son propre prestige et la magnificence de ses dons le symbole visible de sa propre puissance. »²⁵³

Par cet exemple, l'auteur montre que dans l'ensemble des aspects d'un service, un seul est économique. En effet, tout un nombre d'éléments appartiennent à l'esthétique, à la reconnaissance d'un savoir, au perfectionnement, etc. Ainsi l'auteur redéfinit l'économique en revenant à sa définition ancienne mais en ajoutant une condition :

« Ainsi, à condition de ne pas réduire la signification et la fonction d'un service à son aspect économique, ou de déduire cette signification et cette fonction de cet aspect, l'économique peut être défini, sans risque de tautologie, comme la production, la répartition et la consommation des biens et des services. »²⁵⁴

Ainsi toutes les activités humaines ne ressortissent pas de l'économique, mais leur fonctionnement occasionne souvent les échanges et l'utilisation des moyens matériels (argents, cadeaux). Par conséquent, l'un de leur nombreux aspects peut être économique.

Puisque nous adoptons la définition de l'économique dont les trois aspects sont : la production, la répartition et la consommation, cette partie consacrée aux échanges cérémoniels sera divisée en trois chapitres leur correspondant. Ainsi le premier chapitre décrira la production des nattes puis fera un bilan des caractéristiques communes entre la production d'une natte et la composition d'un chant (la composition étant décrite dans la première partie de ce travail). Le deuxième chapitre sera consacré au cœur de notre

²⁵³ Maurice GODELIER, *ibid.*, p. 138, 139.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 139.

problématique, c'est-à-dire aux échanges et à la place qu'y tiennent les nattes et la musique. Enfin un dernier chapitre traitera de la consommation.

CHAPITRE I - NAISSANCE D'UNE NATTE, NAISSANCE D'UN CHANT

Ce chapitre sera consacré à la première étape de l'économie, c'est-à-dire à la production, qui permet par la suite, la répartition et la consommation. Elle peut être définie en ces termes : « La production est l'ensemble des opérations destinées à procurer à une société des moyens matériels d'existence. »²⁵⁵ L'étude de la production doit s'intéresser aux moyens techniques utilisés, aux ressources naturelles disponibles, à l'organisation du travail entre les individus, etc. Dans ce travail, c'est la production des nattes et de la musique qui nous intéressera ; celle des cochons doit aussi être évoquée en raison de la place particulière que tiennent ces animaux dans les échanges coutumiers de l'île. Pourquoi des nattes rouges ? L'île de Pentecôte est connue dans tout l'archipel pour ses paniers et surtout pour ses belles nattes rouges. Cependant ces nattes ont une valeur et une importance très particulières et seront décrites dans ce chapitre. Avant de les comparer avec la musique il est tout d'abord nécessaire de comprendre le rôle spécifique qu'elles tiennent dans cette société. Les productrices exclusives des nattes sont les femmes, c'est pourquoi ce chapitre commencera sur une parenthèse concernant la place de la femme.

1. Les femmes

Le rôle de la femme au Vanuatu est une question très complexe et a été souvent étudiée par les ethnologues.²⁵⁶ Le sujet le plus propice pour les chercheurs a été lié aux échanges des femmes. En effet, les routes des échanges ont été souvent établies par les mariages. La résidence étant pour la plupart du temps patrilocale, ce sont les femmes qui se déplaçaient. Ainsi Kirk Huffman évoque un exemple de l'échange des femmes sur l'île de Malakula :

²⁵⁵ Maurice GODELIER, *ibid.*, p. 147.

²⁵⁶ Cette problématique de la femme n'est pas particulière au Vanuatu, elle est universelle. Plusieurs femmes - chercheurs ont travaillé sur le rôle de la femme au Vanuatu (voir avant-propos, état des recherches). Il ne s'agira pas ici de refaire une autre étude sur la femme dans la société de Pentecôte mais, en se fondant sur les recherches

« Les gens de l'intérieur avaient besoin de certains produits du littoral et vice versa. En cas de tension entre groupes, ceux-ci pouvaient établir un lien de paix, ou *rod*, par l'intermédiaire des femmes : une femme de la brousse était envoyée en mariage vers le littoral et une femme appartenant au groupe du littoral envoyée vers l'intérieur en mariage, établissant ainsi un *rod*, grâce auquel pouvaient avoir lieu les échanges. Les *ni-Vanuatu* disent souvent : "(...) dans la coutume, les femmes représentent la paix, elles vont de l'avant et établissent la « route » qui permet l'arrêt des hostilités". Dans la mesure où les deux groupes utilisaient souvent des langues ou des dialectes différents, ce type d'échange permettait l'apport d'une interprète dans chaque groupe respectif. »²⁵⁷

Mais ces échanges pouvaient aussi avoir lieu entre les îles. Ainsi, la région du Centre de Pentecôte entretenait des liens d'échange de nattes, de cochons et de femmes avec les îles d'Ambae, Maewo, Ambrym et Malakula.²⁵⁸ Les femmes envoyées ainsi en mariage dans un groupe extérieur permettaient une alliance, parfois la fin des hostilités, le début des échanges commerciaux ou coutumiers. L'échange pouvait se faire entre des groupes proches (par exemple entre les régions côtières et la brousse) ou entre les îles, en pirogues. Malgré cet élément de paix que les femmes apportaient entre les groupes, Joël Bonnemaïson évoque aussi la « prudence » qu'on gardait généralement à l'égard de ces femmes venues d'ailleurs, en utilisant une dialectique particulière :

« Dans une société où la guerre entre groupes locaux régnait plus ou moins à l'état endémique, mais dont l'échange rituel entre les alliés constituait la contrepartie, cette dialectique volontaire d'intelligibilité et d'hermétisme trouve tout son sens. Elle permettait toutes les stratégies possibles. La présence au sein du groupe de résidence de membres des groupes extérieurs - notamment les femmes venues par mariage - appelait en effet à la prudence : la hantise de la trahison et du double jeu semble avoir constitué une constante dans cette société aux segments autonomes et inter-dépendants.[...] »²⁵⁹

On voit donc que ces échanges de femmes n'avaient pas toujours un but purement pacifiste et que parfois ils pouvaient servir d'instrument de ruse.

Toujours à propos des conflits entre deux groupes, une femme pouvait aussi servir d'instrument d'alliance. A ce sujet, Joël Bonnemaïson explique par ce fait la valeur de la femme dans la société de l'île de Tanna :

déjà réalisées ainsi que sur nos propres observations, de dire quelques mots sur les femmes afin de comprendre par la suite la place que jouent les nattes rouges dans la vie des femmes de l'île.

²⁵⁷ Kirk HUFFMAN, « Echanges, liens culturels et droits d'auteur : leur importance dans les arts du Vanuatu. », Catalogue *Vanuatu Océanie Arts des îles de cendre et de corail*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1996, p. 191.

²⁵⁸ Pour plus de détails sur les échanges culturels entre les îles du Centre et du Nord de l'archipel, voir la carte « Aspects du commerce, des échanges culturels et des lieux de production », Kirk HUFFMAN, *ibid.*, p. 192, 193.

²⁵⁹ Joël BONNEMAÏSON, « Gens de pirogue et gens de la terre », *Les Fondements d'une identité L'Archipel du Vanuatu, Essai de géographie culturelle*, Paris, ORSTOM, 1996, p. 116.

« La femme, valeur suprême de la coutume, peut en effet "payer" les guerriers tués lors d'une guerre, car elle mettra des enfants au monde dont on tiendra l'énumération jusqu'à ce que le compte soit clos. Si une femme peut donner la vie à plusieurs hommes, l'inverse n'est bien sûr pas possible et c'est dans cette mesure que dans les transactions, le don d'une vie féminine dépasse de loin en valeur celui d'une vie masculine. »²⁶⁰

Cependant la place de la femme varie d'une société à l'autre, à l'intérieur même de l'archipel. Souvent ces variations sont dépendantes de la descendance patrilinéaire ou matrilinéaire, mais aussi d'autres facteurs²⁶¹. Le rôle des femmes dans les échanges des sociétés matrilinéaires n'est pas seulement sous forme de « réalité échangée », mais elles jouent aussi - nous le verrons dans le chapitre suivant - un rôle dans la production des objets échangés ainsi qu'au sein même de certaines transactions.

Il est important de souligner la division de l'univers en celui des femmes et celui des hommes. En effet, non seulement les humains, mais chaque chose est rattachée au concept féminin ou masculin. En ce qui concerne la vie des humains, au quotidien, une séparation très nette existe entre les hommes et les femmes.

Les travaux de jardin sont essentiels pour la survie des familles. Ainsi des tâches précises sont assignées aux femmes et d'autres aux hommes. Les femmes défrichent la terre et sarclent le jardin ; les hommes s'adonnent à des travaux plus durs physiquement.

« Une certaine égalité des temps de travaux entre les hommes et les femmes apparaît de règle dans les jardins traditionnels. Ils travaillent en ordre séparé sur des tâches différentes : tout ce qui est magique revient aux hommes, tout ce qui est profane aux femmes. Les travaux sont donc hiérarchisés, mais complémentaires ; on ne peut parler d'une exploitation d'un sexe par l'autre. »²⁶²

Ces divisions des travaux de jardin ont évolué sous l'influence de l'Occident et l'arrivée de l'argent.

« Les hommes (...) délaissent le monde devenu sans attrait de l'horticulture vivrière et l'abandonnent au travail féminin. Le jardin devient un lieu de travail. L'ancienne relation du travail "en harmonie" se transforme en relation inégalitaire au détriment des femmes.

Les hommes s'adonnent aux activités "nobles" qui commandent l'accès à la nouvelle puissance magique : l'argent. »²⁶³

²⁶⁰ Joël BONNEMAISON, « Les Gens des lieux », *Les Fondements géographiques d'une identité L'archipel du Vanuatu*, op.cit., 1997, p. 241.

²⁶¹ Sur l'île de Pentecôte, le rôle de la femme dépend aussi du rôle des nattes voir plus loin, chapitre I, « 2. Les nattes rouges ».

²⁶² *Ibid.*, p. 246.

²⁶³ *Ibid.*, p. 417.

En dehors du jardin, d'autres occupations sont aussi partagées entre les femmes et les hommes. Ainsi par exemple le tressage est le travail des femmes alors que la construction des maisons est un travail réservé aux hommes. Lors des fêtes, les hommes se regroupent autour du *nakamal*, les femmes sont réunies dans une des maisons. Dans ce cas, chaque sexe prépare sa propre nourriture. Cependant, aujourd'hui dans le Nord de l'île, les habitants des deux sexes se retrouvent ensemble au *nakamal*, les femmes se regroupant d'un côté, les hommes de l'autre. Les différentes phases de la préparation de la nourriture sont partagées entre les femmes et les hommes. Le ramassage du bois et des pierres pour le four, la mise à mort d'un animal, son nettoyage et son découpage ainsi que tout ce qui concerne le *kava* est réservé aux hommes. Les femmes quant à elles épluchent les tubercules, les placent dans le four, sortent aussi la nourriture du four, et la partagent entre les membres de la communauté. Les femmes nourrissent aussi les cochons, animaux d'une grande valeur dans les échanges cérémoniels.

Par ailleurs, on considère les espaces privés comme lieux féminins, contrairement aux lieux publics, plutôt masculins. L'espace masculin est en général un lieu ouvert et commun (par exemple la place de danse), dont le centre est le *nakamal*. Au contraire, les espaces féminins sont fermés et représentés par les maisons familiales traditionnelles.²⁶⁴

Néanmoins, n'oublions pas que le système matrilineaire donne une certaine importance aux femmes, surtout dans le Nord de l'île où ce sont elles qui transmettent la terre. Au Centre, leur pouvoir est différent, la matrilinearité ne concernant pas la terre, les femmes se contentent de transmettre l'appartenance à un groupe à leurs enfants.

En dehors du monde des humains les concepts du féminin et du masculin se retrouvent dans d'autres domaines. Ainsi un cocotier est un objet masculin alors que le *kava* est féminin²⁶⁵. A propos des chants, les textes seraient masculins et les mélodies féminines.²⁶⁶

« Selon une théorie de Maewo, les mélodies furent tout d'abord inventées par les femmes, mais les airs seuls étaient "quelque chose de rien du tout" jusqu'à ce que les hommes y donnent du sens en ajoutant les paroles ».²⁶⁷

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 204.

²⁶⁵ Le terme *kava* étant un terme du bislama et non un terme en langue vernaculaire, nous garderons le genre masculin du mot *kava* adapté par les habitants francophones du Vanuatu ainsi que par les chercheurs botanistes français.

²⁶⁶ Dans les traditions orales, les femmes sont à l'origine d'un grand nombre de choses de la vie, (exemple ici de la mélodie). Les hommes par la suite s'approprient ces choses afin de leur donner de l'ordre ou un véritable sens. C'est aussi le cas dans la société des Baruya de la Nouvelle Guinée décrite par Maurice GODELIER, *La Production des Grands Hommes*, Paris, Fayard, 1982, 1996 : Les hommes s'approprient le droit exclusif d'utilisation d'un grand nombre d'éléments (par exemple des flûtes sacrés) qui selon la tradition orale seraient inventés par les femmes. Cette appropriation est à l'origine de la domination masculine dans la société des Baruya.

²⁶⁷ Peter CROWE, livret du disque, *Vanuatu : musiques coutumières*, Genève, AIMP&VDE - Gallo, CD-796, 1994, p. 5.

Les échanges des femmes donnent à première vue une image de femmes subordonnées et inférieures aux hommes, même si certaines explications sont possibles afin d'y valoriser un peu le rôle de la femme. Cependant, dans le Nord de l'île, les femmes ont le pouvoir de transmettre la terre, l'élément le plus important de ces sociétés d'agriculteurs. Dans le Centre, le pouvoir des femmes semble moins essentiel pour le moment. Ces quelques mots sur le rôle des femmes devraient nous permettre par la suite de comprendre le rapport entre les nattes et les femmes, ainsi que l'importance des nattes et de certaines danses dans le statut social de la femme. Nous reviendrons sur la place de la femme à travers la production et le rôle des nattes.

2. Les nattes rouges

Les nattes rouges de l'île de Pentecôte jouent un rôle très important dans les cérémonies de toutes les régions. Cependant, même si les nattes blanches, non teintées, utilisées quotidiennement sont produites par des femmes de toute l'île, les nattes cérémonielles le sont uniquement dans le Centre de l'île.

L'origine du tressage est mal connue. On sait cependant que son expansion est liée aux échanges entre les groupes du nord de l'archipel. Voici une légende du centre de Pentecôte :

Un jour, dans un village du Nord de l'île, un esprit apprit à une femme à tresser en rêve. En se réveillant, elle se mit au travail, mais dans son village, les gens aimaient danser, et en les regardant, elle ne put se concentrer sur le tressage. Elle demanda au chef d'arrêter les danses pendant quelque temps, mais il refusa, car la coutume leur imposait de danser. Elle partit alors, et après un long chemin, trouva enfin un village en face de Namaram, où elle put tisser tranquillement et apprendre ce travail aux autres femmes. Mais un jour elle entendit parler d'un village où les gens teignaient leur nattes. Elle partit donc dans ce village qui se trouve dans la région de la langue Sowa, et teignit toutes ses nattes.²⁶⁸

Dans le Nord de Pentecôte une femme m'a raconté une autre version de cette histoire :

²⁶⁸ Ce récit a été pris dans l'ouvrage manuscrit d'Alfreda MABONLALA, *Les Nattes rouges. Inventaire des motifs teints sur les nattes à Pentecôte (Vanuatu)*, manuscrit, Port-Vila, ORSTOM, 1991, p. 1, 2.

Sur l'île de Maewo, une femme en jouant avec des feuilles de pandanus²⁶⁹ inventa la fabrication des nattes. Cependant en préparant des feuilles pour le tissage (les feuilles doivent être déroulées et « repassées » à plusieurs reprises à l'aide d'un bambou), elle faisait trop de bruit et les gens ne pouvaient pas dormir. De plus, son fils n'arrêtait pas de se battre avec tout le monde. La femme avec son garçon furent alors chassés et partirent sur l'île de Pentecôte. En traversant la mer, les nattes de la femme furent mouillées (allusion à la préparation de la natte pour la teinture). Mais dans le Nord de Pentecôte, la même histoire se produisit et la femme fut encore chassée. Elle voyagea ainsi avec son fils, d'un village à l'autre en direction du sud. Dans plusieurs villages, le même scénario eut lieu. Avant d'arriver au Centre, le jeune garçon alla dans une source qui se trouvait dans un tronc d'arbre et lava son malmal (natte qui sert d'habits aux hommes) du sang de tous les gens qu'il avait battus (allusion à la teinture rouge). Enfin, la femme avec son garçon arrivèrent au sud de la rivière de Melsisi, dans un village où elle trouva refuge dans une grotte (l'endroit correspond effectivement à la région de la langue Sowa). C'est ici qu'elle put enfin tisser ses nattes et les teindre en rouge.

Dans la première version de ce récit, on peut observer une certaine rivalité dans la coutume entre les danses (la musique) et le tressage des nattes. C'est un premier indice culturel, des rapports des nattes et de la musique. Nos deux récits expliquent donc très bien pourquoi dans le Nord les habitants ne fabriquent pas de nattes rouges et doivent par conséquent les acheter aux habitants du Centre de l'île. Dans la deuxième version, il y a deux indices quant à la teinture rouge : l'un quand les nattes sont mouillées dans la mer, l'autre quand le garçon lave le sang des hommes. Les deux versions montrent que les nattes ont pris naissance au nord, à Maewo.²⁷⁰

Le tressage est une occupation quotidienne de toutes les femmes de l'île. Une fille apprend le tressage dès son plus jeune âge et perfectionnera son savoir-faire pendant toute sa vie. C'est un travail très minutieux, qui demande beaucoup de temps et de patience. Les petites nattes nécessitent environ deux semaines de travail, les grandes jusqu'à deux mois de travail. Dans chaque foyer, la maîtresse de maison range toutes ses nattes dans un grand

²⁶⁹ Un arbuste qui pousse au bord de la mer et dont le nom scientifique est *pandanus tectorius* (selon Annie Walter)

²⁷⁰ Similitude ici avec le récit originaire des Raga où un deuxième groupe d'hommes serait venu en pirogue du nord. Voir annexe 1.

panier accroché au plafond.²⁷¹ Les nattes sont tressées avec des feuilles de pandanus²⁷². Chaque femme est propriétaire de ses propres arbres. Les feuilles sont soigneusement préparées pour le tressage. Après avoir cueilli les feuilles vertes, on les attendrit sur le feu, ensuite on les découpe en brins à l'aide d'un petit roseau puis on les attache par tas. Par la suite, on les porte à la rivière, où elles sont trempées dans l'eau durant toute la nuit. Le lendemain, on les sèche au soleil, pendant une semaine jusqu'à ce qu'elles deviennent blanches. Ainsi préparées, les feuilles sont gardées plusieurs mois dans les maisons.²⁷³ Les feuilles sont alors prêtes pour le tressage. Cette technique de tressage utilisant un nombre important de fibres végétales souples et résistantes, après rouissage, se nomme la sparterie. Les nattes sont toutes de forme rectangulaire avec une couture centrale longitudinale. Elles sont fabriquées par la technique²⁷⁴ qui alterne de manières diverses les fibres végétales. Le tressage se fait en diagonale par rapport au corps de la natte. Les fibres qui se croisent perpendiculairement sont combinées d'une façon régulière : l'une des fibres est tenue de manière fixe à la main droite entre le pouce et l'index, la série de fibres qui lui sont perpendiculaires sont passées alternativement au-dessus et au-dessous de cette fibre fixe. Le nombre de fibres placées au-dessous ou au-dessus peut varier entre une et plusieurs, mais la même logique doit être appliquée pour tout le travail d'une même natte.

Les nattes blanches n'ont aucune valeur en dehors de leur utilisation quotidienne pour s'asseoir et pour dormir. Ce sont uniquement les nattes rouges qui ont une valeur très particulière de monnaie d'échange, symbolique et rituelle. Pour les nattes rouges, la technique de tressage ne change rien à la valeur de la natte, pour les nattes d'usage quotidien (nattes blanches) la technique de tressage n'est qu'un critère esthétique. C'est donc uniquement la teinture rouge qui donne à la natte sa vraie valeur.

Les nattes ne sont teintées en rouge que dans le Centre de l'île. Les gens du Nord les achètent aux habitants Apma. La séance de la teinture en rouge a lieu une fois qu'une ou plusieurs femmes d'une même région (un ensemble de deux ou trois villages) ont réuni un certain nombre de nattes blanches, spécialement prévues pour la teinture.²⁷⁵ C'est alors qu'elles organisent une séance de teinture. Le moment de cette séance est souvent lié à une

²⁷¹ Ceci est valable pour le Centre de l'île.

²⁷² Dont le nom scientifique est *pandanus tectorius*.

²⁷³ Cette description se fonde à la fois sur les informations recueillies sur le terrain et sur les descriptions de Annie WALTER, « L'Art féminin de la vannerie : les nattes à Pentecôte », *Vanuatu Océanie, op.cit.*, p. 107, et Alfreda MABONLALA, *Les Nattes rouges, op.cit.*, p. 5.

²⁷⁴ Dans ce travail c'est le rôle que jouent les nattes dans les échanges coutumiers qui nous intéresse. Contrairement à la teinture rouge, la technique de tressage ne joue aucun rôle dans la valeur de la natte.

²⁷⁵ Cette description ne concerne que le pays Apma, car dans le Nord les femmes ne fabriquent pas de nattes rouges.

cérémonie prévue pour bientôt, et pour laquelle les femmes doivent assurer les nattes rouges pour les échanges : passage de grade d'un enfant, mariage, passage de grade d'un homme, funérailles, etc. Une belle-mère doit aussi organiser une séance de teinture jusqu'à un an après le mariage de son fils ; elle teindra alors les nattes blanches que sa belle-fille a apportées avec elle dans le grand panier. Les dessins sont réalisées seulement par certaines femmes qui détiennent ce savoir-faire, d'autres femmes participent au travail ; celles qui ne peuvent pas faire de dessins préparent du matériel, enroulent les nattes sur les bambous, les déroulent après la teinture, s'occupent de la cuisson. Cet événement dure une semaine et plusieurs personnes prennent part à cette activité. L'île de Pentecôte est la seule où les hommes participent à la teinture des grandes nattes. Le droit pour les hommes de réaliser les dessins s'acquiert par une initiation. Certains dessins appartiennent à des personnes précises (femmes pour les petites nattes, hommes pour les grandes). Pour les réaliser il faut en acheter le droit - cela peut être comparé au droit d'auteur. Le droit et le savoir de réaliser les dessins s'achète le plus souvent auprès d'un membre de la famille contre un paiement en nattes. N'importe qui sachant teindre les nattes peut en inventer de nouveaux motifs, il sera alors le propriétaire de son dessin, et pourra vendre son usage en échange d'un paiement.

Les nattes sont préparées à la teinture une semaine à l'avance. Elles sont notamment lavées et couvertes de petites feuilles spécialement préparées, ensuite enroulées par lots, et plongées dans la mer pendant quatre jours. Après les avoir lavées à nouveau dans la rivière, on les sèche au soleil - tout ce procédé permettant ainsi, selon les habitants, une meilleure fixation de la teinture. Les nattes sont alors prêtes pour la teinture à proprement parler.²⁷⁶ La technique de la teinture est très particulière et intéressante, mais sa complexité ne nous permet ici qu'une description très sommaire.²⁷⁷

Une natte préparée à la teinture est tout d'abord enroulée autour d'un bambou, dont la taille est différente selon qu'il s'agisse de petites nattes ou de grandes nattes *sese*. Ensuite, sur les petites nattes, on compose le dessin à l'aide « de baguettes découpées dans les tiges de *bega* »²⁷⁸ qui sont fixées sur la natte avec des cordes végétales. Pour les grandes nattes, on découpe le dessin dans l'écorce d'un bananier puis on le dépose sur toute la longueur de la natte (l'écorce du bananier étant composée de plusieurs bandes), avant d'enrouler le tout avec une corde végétale épaisse qui empêchera l'eau de passer au-dessous de l'écorce. La natte sur le bambou est ensuite plongée dans une cuve en tôle (jadis la cuve était en écorce d'arbres)

²⁷⁶ Pour plus de détails, voir les ouvrages d'Annie Walter et d'Alfreda Mabonlala *op.cit.*

²⁷⁷ Des descriptions détaillées de la teinture des nattes à l'île de Pentecôte sont données dans les deux ouvrages cités dans la note précédente, pour l'article d'Annie Walter, p. 109 et d'Alfreda Mabonlala p. 6 et 7.

²⁷⁸ Alfreda MABONLALA, *Les Nattes rouges, op.cit.*, p. 6.

qui contient de l'eau bouillante dans laquelle a été diluée la « poudre tinctoriale » qui est « obtenue par grattage de l'écorce du *Ventilago neocaledonica* (butsu laba). »²⁷⁹ Au bout de quelques heures (où la natte a été enfermée dans ce récipient), on sort la natte, on l'égoutte et on l'enlève de son bambou. Une fois séchées, les nattes sont ensuite lavées dans la rivière.

Ce sont les motifs teints sur les nattes qui leur donnent leurs vraies valeurs. Certains de ces motifs sont très anciens, mais chaque personne peut en inventer d'autres. On peut déceler quatre thèmes principaux pour l'inspiration des dessins sur les nattes.²⁸⁰ Tout d'abord, les motifs portent le nom de celui qui les a inventés :

« Certains d'entre eux sont des motifs peints sur les épaules et le visage à l'occasion de danse. Leur nom est le même que celui de la danse. Or, les danses portent le nom de celui qui en inventa la chorégraphie (...) »²⁸¹

Cette constatation démontre un lien entre les créations « artistiques », notamment celui des danses et des nattes. D'autres motifs portent des noms d'outils à usage quotidien dans la culture *apma*. Certaines nattes portent des noms d'origine animale et d'autres, d'origine végétale. A Pentecôte on croit qu'un nouveau motif peut être apporté à une femme en rêve par les esprits.

A l'île de Pentecôte, il existe trois catégories de nattes :

- Les nattes *sese* (pour le Centre), *bwana memea* (pour le Nord), qui mesurent 4 mètres de long et 70 centimètres de large. Teintes en rouge sur fond blanc, elles sont ornées de franges sur toute leur longueur. Leurs extrémités sont ajourées et allongées par de petites tresses.
- Les nattes *tsip* ou *malmal* (C)²⁸² et *bari memea* (N) sont petites (1 mètre 20 sur 30 centimètres), elles sont imprimées de motifs teints en blanc sur fond rouge, et servent de vêtements.
- Les nattes *butsuban* (C) *bwana maita* (N) sont blanches et non teintes. Elles mesurent 2 mètres sur 70 centimètres et sont ajourées aux bords et allongées par de petites franges²⁸³

Les nattes de l'île ont plusieurs fonctions pratiques : les nattes les plus simples (*butsuban*) servent dans la vie de tous les jours pour s'asseoir et manger, tresser, discuter, etc.,

²⁷⁹ Annie WALTER, « L'Art féminin de la vannerie », *op.cit.*, p. 109, 110.

²⁸⁰ Les thèmes cités ici sont empruntés à Alfreda MABONLALA, *LesNattes rouges*, *op.cit.*, p. 13.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 13.

²⁸² Nous utilisons la lettre « C » pour le Centre, la lettre « N » pour le Nord.

²⁸³ Ces descriptions sont inspirées de l'article de Annie WALTER, « L'Art féminin de la vannerie », *op.cit.*, p. 105 et 107 et des observations de terrain.

ou pour s'allonger, se reposer ou dormir. Les petites nattes servaient jadis d'habit de tous les jours ; aujourd'hui elles sont revêtues pour les cérémonies, les festivités et les danses. Parfois, elles peuvent être échangées lors des rituels.

« Autrefois, les Apma s'habillaient d'une jupe nattée. Les femmes l'enroulaient autour des hanches (tsip). Les hommes passaient la natte entre les jambes et la fixaient à la taille par un lien. Elle prenait alors le nom de *mamal*. »²⁸⁴

Les nattes rouges ont une importance essentielle dans la coutume de l'île de Pentecôte. Elles servent jusqu'à aujourd'hui de monnaie coutumière, mais elles ont aussi une grande valeur symbolique et rituelle. Les nattes peuvent aussi servir à payer un service, les parures d'un grade, une danse, une amende, etc. Elles sont échangées lors de toutes les grandes cérémonies dans le Centre comme dans le Nord de l'île. Lors d'un mariage dans le Centre de l'île par exemple, la jeune mariée apporte en dot un panier avec des nattes *sese* blanches (celles que sa future belle-mère aura pour rôle de teindre). Dans les deux régions, le garçon offre au père de sa future femme des cochons, alors que la famille de la jeune fille donne les nattes rouges à la famille du garçon.²⁸⁵ Lors des funérailles le corps du mort est couvert de grandes nattes rouges, en outre de nombreuses distributions de nattes suivent l'enterrement.

Les nattes ont un rôle symbolique important. Le symbole est lié au motif imprimé. Ainsi, certains motifs des petites nattes sont réservés à un grade particulier et ne peuvent être portés que par les personnes ayant atteint ce grade. Une femme qui porte une natte qui lui est interdite devra payer une amende et passer le grade auquel correspond le motif : cela coûte beaucoup, et peut « ruiner une femme pour de nombreuses années ». ²⁸⁶

Les nattes *sese* ont bien sûr leurs propres dessins et leurs propres symboles :

« Certains motifs de *sese* ont une signification particulière. Par exemple le motif *kamatkel* (le harpon) est réputé pour attirer à lui d'autres nattes et, pour cette raison, une natte ornée de ce motif est toujours placée en premier dans le large panier où les nattes sont conservées. [...]

D'autres motifs ont valeur de langage. Ainsi le motif *sipbalil* (l'orchidée) symbolise la vanité de celui qui a su mener à bien une entreprise importante généralement réservée à des personnages de plus haut rang que lui. Ce motif rend hommage au succès de l'entreprise, mais réprovoque celui qui s'est permis de la réaliser. »²⁸⁷

L'importance des nattes dans la vie culturelle de l'île de Pentecôte ainsi que la signification que le tressage des nattes représente pour les femmes de cette société, sont donc

²⁸⁴ Annie WALTER, *Les paniers en pandanus du centre Pentecôte*, op.cit., p. 6. Les noms du Nord ont été recueillis directement auprès de mes informateurs sur le terrain.

²⁸⁵ Voir description du mariage, Première partie, chapitre III.

²⁸⁶ Alfreda MABONLALA, *Les Nattes rouges*, op.cit., p. 102.

²⁸⁷ Annie WALTER, « L'Art féminin de la vannerie », op.cit., p. 112.

indéniables. L'importance coutumière qu'ont les nattes est incontestable et ce, aussi bien pour les femmes que pour les hommes. Le travail des nattes étant exclusivement réservé aux femmes, celles-ci détiennent ainsi en quelque sorte la richesse du foyer familial. Dans cette société, ce sont les nattes qui forment la richesse des femmes.²⁸⁸ Le fait que les hommes participent à la teinture des grandes nattes leur donne le sentiment de participer partiellement à la production de cette richesse. Dans le Nord, où les nattes rouges sont acquises par voie commerciale (achats des nattes aux habitants du Centre), ce sont toujours des femmes qui s'en occupent. Les nattes leur appartiennent.

Les hommes se rendent compte de l'importance des nattes et à travers elles, du rôle important des femmes dans leur culture. Par le tressage, ce sont les femmes qui fournissent en quelque sorte la richesse coutumière d'une famille. Dans le Nord, c'est donc essentiellement la transmission de la terre qui donne du pouvoir aux femmes, dans le Centre, où cette transmission est patrilinéaire, la production par les femmes de la monnaie sous forme de nattes rouges leur donne une autre forme du pouvoir. Dans les deux sociétés, les nattes étant « une affaire de femmes » pourtant indispensable aux hommes, celles-ci détiennent ainsi un certain pouvoir politique et social. Les femmes sont maîtresses du foyer familial ; en outre, un homme est dépendant de sa femme en ce qui concerne son évolution dans la hiérarchie sociale. C'est elle qui lui fournira les nattes et nourrira les cochons indispensables pour le passage des grades.

Nous rejoignons donc encore une fois ici l'idée de Joël Bonnemaïson, selon laquelle la femme tient un rôle non négligeable dans la société. C'est elle qui détient la production d'une grande partie de la richesse coutumière. Traditionnellement les hommes doivent un grand respect aux femmes.²⁸⁹

Les nattes constituent par ailleurs une forme d'expression formidable et particulière ; ne peuvent-elles pas représenter, dans une culture considérée comme de tradition orale, une certaine forme d'expression écrite ?²⁹⁰ En effet, ces objets portent en eux des symboliques, des significations et des valeurs de langage.²⁹¹

²⁸⁸ Le rôle des nattes rouges est comparable aux bottes de feuilles et jupes en fibres produites et échangées lors des cérémonies funéraires par les femmes Trobriandaises, décrites par Annette WEINER, *La Richesse des femmes ou comment l'esprit vient aux hommes. Iles Trobriand*, Paris, Seuil, coll. Recherches anthropologiques, 1983.

²⁸⁹ Si aujourd'hui les femmes pâtissent de la diminution de ce respect, notamment dans les villes, cela semble être une influence occidentale qui fait diminuer l'importance des richesses coutumières tout en ne transmettant pas la notion d'égalité des sexes.

²⁹⁰ Cette idée m'a été suggérée par l'ethnomusicologue Raymond Ammann lors d'un entretien au Centre Culturel de Port-Vila.

²⁹¹ Cette question pourra concerner d'autres arts de l'archipel, comme les dessins sur sable ou les peintures corporelles.

3. Production des nattes, des cochons et de la musique

Pour conclure ce chapitre, il est nécessaire d'évoquer rapidement la production des cochons, en raison de la place primordiale qu'ils tiennent dans la vie sociale, politique et économique de l'île et notamment dans les échanges. Toutes les cérémonies coutumières de l'île nécessitent des cochons à sacrifier. Le statut du cochon au Vanuatu est énigmatique, les ethnologues émettent maintes hypothèses sur leur caractère sacré.²⁹² Il est vrai que le comportement des habitants envers les cochons n'a rien de respectueux ; la mort leur est donnée violemment par un coup de massue sur le crâne à plusieurs reprises sans souci de leur éviter des souffrances. Cependant selon certains²⁹³, les cochons ne deviennent sacrés qu'après leur mort. Il existe certainement un rapport entre la mort des hommes et celles des cochons, les *pig killing* étant particulièrement importants lors des passages de grades eux-mêmes liés au décès d'un homme. Plus l'homme décédé était gradé, et plus élevé est le grade pris cent jours après sa mort. Le nombre de cochons augmente aussi selon le grade passé en remplacement du défunt. Un parallèle se forme donc entre l'importance d'un homme décédé et le nombre de cochons sacrifiés dans les cérémonies liées à sa mort.

Après ces quelques mots sur l'importance des cochons dans ces sociétés, il est important de décrire brièvement leur production. Les cochons du Vanuatu ont deux particularités : l'une est l'existence de cochons hermaphrodites (intersexués) ayant une grande valeur pour les habitants ; l'autre caractéristique concerne leurs dents recourbées obtenues par intervention humaine. En effet, les dents recourbées peuvent atteindre un cercle complet, plus rarement deux cercles. Ce sont ces dents qui évaluent la valeur d'un cochon. La technique de la dent recourbée est la suivante : les deux canines supérieures sont arrachées au petit porc d'environ un an, ce qui crée de la place afin que les défenses inférieures se développent. Celles-ci poussent en forme circulaire, en perçant la mâchoire. Il est très difficile d'avoir un cochon aux dents ayant la forme d'un cercle complet : cela demande plusieurs années (jusqu'à dix ans) et le cochon dont les dents sont déjà importantes peut être nécessaire pour marier un fils ou passer des grades. En outre, un cochon dont la dent a percé la mâchoire a des difficultés pour se nourrir et il arrive qu'il meure.

Les cochons de l'île se reproduisent par eux-mêmes ; ils peuvent aussi être obtenus lors des échanges coutumiers ou aujourd'hui ils peuvent être achetés et vendus entre les habitants de l'île ou même d'une île à l'autre. Certains cochons sont domestiqués (les cochons qui ont le

²⁹² William RODMAN, « Les Cochons du Paradis », *Vanuatu Océanie*, op.cit., pp. 167-169.

²⁹³ *Id.*

plus de valeur sont enfermés dans des enclos) ; d'autres sont demi - sauvages, ils sont attachés dans la brousse ou vivent en liberté et ils reviennent près des villages pour être nourris. Nourrir des cochons est la tâche des femmes qui leur donnent essentiellement des noix de coco séchées, mais parfois aussi les restes du taro cuit, des papayes et des bananes qui commencent à se décomposer ou que personne ne veut plus manger. C'est donc encore aux femmes que revient le devoir important de s'occuper des cochons qui sont une richesse coutumière et économique.

Les femmes, productrices des nattes - monnaies et nourricières des cochons, ont ainsi un rôle très important dans la production des biens les plus précieux dans la tradition locale. Les nattes et les cochons sont considérés sur l'île de Pentecôte comme deux richesses et deux valeurs de mesure des richesses. Ces deux objets sont utilisés dans toutes les cérémonies et les échanges coutumiers. Le rapport entre les nattes et les cochons est clairement exprimé par les habitants, les nattes étant plutôt une richesse des femmes mais indispensable pour les cérémonies des hommes, les cochons étant plutôt utilisés par les hommes mais un nombre réduit de cochons est aussi échangé et tué lors des cérémonies de passages de grades féminins. Une valeur d'équivalence existe entre ces deux objets.

Espèce du cochon	Nom en Raga	Nom en Apma	Nombre de nattes rouges ²⁹⁴
Cochon qui commence à marcher	<i>uduruhou</i>	<i>bouduruk</i>	1 grande natte
Les dents commencent à pousser	<i>bololvaha</i>	<i>bolewantesosok</i>	1 grande natte et 2 ou 3 petites
On leur coupe les canines supérieures	<i>bohani</i>	<i>botwud</i>	2 grandes nattes
Les défenses commencent à bien se voir	<i>tawsiri</i>	<i>boliwon temamal</i>	2 grandes nattes et 10 petites
Les défenses commencent à toucher la lèvre supérieure	<i>bobibia</i>	<i>botebibi</i>	3 grandes nattes et 5 petites
Les défenses commencent à s'enfoncer dans la lèvre	<i>livbanban</i>		4 grandes nattes et 10 petites
Les dents coupent la peau de la lèvre supérieure	<i>mambou</i>	<i>mabu</i>	5 grandes nattes et 5 petites
Les défenses coupent l'os de la mâchoire et forment un cercle complet ²⁹⁵	<i>livoala</i>	<i>lipsal</i>	6 grandes nattes et 10 petites

Tableau 70 : Tableau des équivalences des valeurs entre les cochons et les nattes.

²⁹⁴ La valeur en natte m'a été donnée par Philippe, un homme gradé de Lolong (Nord de Pentecôte).

²⁹⁵ D'autres cochons aux dents recourbées plus longues sont assez rares ; leur nom est une combinaison entre le nom du cochon dont les défenses forment un cercle : *livoala* ou *lipsal*, et les noms précédents qui font alors allusion à la longueur de la formation du deuxième cercle.

Les nattes et les cochons, deux objets de valeur de l'île, sont ainsi échangeables. La musique possède cependant un statut différent. Elle n'a pas de valeur établie, et sa place dans les échanges sera analysée dans les chapitres suivants. On peut déjà évoquer quelques caractéristiques communes aux nattes et à la musique. Tout d'abord l'invention même du tressage, mais aussi de nouveaux motifs pour les dessins rouges, sont souvent, selon les traditions orales, apportées par les esprits en rêve aux hommes. Le même cas a été signalé pour la composition des musiques et la chorégraphie des danses. C'est un élément commun important, car il montre la liaison à travers les nattes et la musique avec le monde des esprits. Remarquons que dans notre culture occidentale, les compositeurs créaient une œuvre musicale afin de l'adresser à Dieu (les Messes, les Requiems, etc.). Au Vanuatu, ce sont les esprits qui offrent la musique aux hommes. Celui qui invente (ou rêve) un dessin, un chant ou une danse, en détient les droits d'auteur et, pour avoir le droit de les reproduire, il faut racheter ce droit à son propriétaire. De ce fait, un dessinateur et un compositeur (femme ou homme) ont un statut très proche, celui des propriétaires de dessins ou de chants et de danses.

CHAPITRE II - LA MUSIQUE ET LES NATTES À TRAVERS LES ECHANGES CÉRÉMONIELS

Après la production, c'est la répartition qui entre en jeu dans le domaine économique. La répartition permet l'appropriation mais établit aussi les liens sociaux.

« Les opérations de répartition sont celles qui déterminent au sein d'une société les formes d'appropriation et d'usage des conditions de la production et de son résultat, le produit social. L'appropriation de ces "objets" est soumise, dans toute société, à des règles explicites qui définissent les droits "non écrits ou écrits" que les divers membres de cette société ont sur ces objets. »²⁹⁶

Les formes de répartition qui existent sur l'île sont des échanges marchands et des échanges de dons. Les cérémonies et les événements importants dans les sociétés de Pentecôte donnent lieu à de nombreux échanges. Les nattes et les cochons y jouent un rôle essentiel en comportant une grande valeur économique. La musique s'insère dans ces échanges et tient un rôle particulier qui nous reste à découvrir.

Le phénomène des échanges mélanésiens est très complexe et a déjà été beaucoup étudié par les ethnologues. Après avoir rappelé quelques propos principaux dans un bilan sommaire de ces recherches, nous décrirons deux cérémonies d'échanges féminins sur l'île de Pentecôte où la musique joue un rôle important.

1. Les échanges cérémoniels en Mélanésie

Au Vanuatu et dans de nombreuses sociétés de la Mélanésie, le pouvoir dans le système de la hiérarchie sociale est directement lié à la richesse et automatiquement aux échanges.²⁹⁷ Il dépend à la fois de l'habilité à mener une politique de dons et de contre - dons, et de la capacité de réunir des objets de valeur. Néanmoins, le fait de se trouver dans le besoin

²⁹⁶ Maurice GODELIER, « Rationalité des systèmes économiques », *op.cit.*, p.153.

ou de demander quelque chose d'une façon directe, est dévalorisé. L'accumulation des biens liée à la générosité est un signe de pouvoir et d'honneur.²⁹⁸

Les transactions ponctuent les cérémonies importantes de prise de pouvoir mais aussi d'autres fêtes liées à la naissance, à la circoncision, au mariage, à la mort, etc. Même si dans chaque culture mélanésienne les échanges possèdent des caractéristiques et des monnaies traditionnelles particulières, le principe fondamental est partout le même. Ce commerce permet d'entretenir des relations sociales à l'intérieur d'une famille, d'un village, d'une communauté mais aussi entre les différentes sociétés voisines. Ceci fait que les cultures mélanésiennes sont en changement permanent. En effet les emprunts entre les sociétés ouvrent la possibilité d'innovations constantes à l'intérieur d'une charpente culturelle bien établie. Ces échanges sont régis par des règles très strictes et complexes, souvent implicites et difficiles à découvrir. Ce qui semble universel à toutes ces sociétés, ce sont les obligations de donner, de recevoir et de rendre.²⁹⁹

Les objets échangés semblent être de natures diverses, les Mélanésiens échangent les femmes, les rites, les danses, les chants, les nourritures, les armes, etc. Cependant chaque société a des objets qui ont une valeur particulière, et qui sont parfois considérés comme de la monnaie. Le cochon, bien sûr, est très connu pour représenter une grande valeur dans toute l'Océanie. Par ailleurs, certaines régions produisent des colliers en coquillages, des brassards, des bracelets, des pierres polies ou encore des nattes, qui ont une valeur de véritable monnaie traditionnelle.

« Les échanges coutumiers tarifés par leur référence à la valeur-cochon impliquent donc un peu partout l'existence d'une monnaie de nature diverse, tenue et fabriquée par les femmes dans les îles à filiation matrilinéaire et qui permet de normaliser l'ampleur de la dette en établissant des unités de compte. »³⁰⁰

Mais ces objets échangés sont considérés, dans les traditions locales, contenir une âme, un *mana*. Selon Marcel Mauss, c'est cette chose spirituelle qui rend le contre-don obligatoire.³⁰¹

A la suite d'un don il faut toujours rendre un équivalent en échange.³⁰² Néanmoins cet équivalent ne met pas fin aux transactions. Au contraire, l'échange des femmes par exemple

²⁹⁷ Un cas particulier en Mélanésie est décrit par Maurice GODELIER, *La Production des Grands Hommes*, Paris, Fayard, 1982 et 1996, contrairement aux sociétés à *Big men*, dans cette société des Baruya le pouvoir n'est pas du tout lié à la richesse.

²⁹⁸ Bronislaw MALINOWSKI, *La Vie sexuelle des sauvages*, Paris, Payot, 2000 (première édition : 1929, première traduction 1930) p. 348.

²⁹⁹ Marcel MAUSS, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950, 1995 (première édition *Année Sociologique*, 1923-1924), p. 161.

³⁰⁰ Joël BONNEMAISON, « Gens de pirogue, gens de la terre », *Les Fondements géographiques d'une identité L'archipel du Vanuatu, Essai de géographie culturelle*, Paris, ORSTOM, 1996. p. 276.

³⁰¹ Idéologie critiquée catégoriquement par Claude LEVI-STRAUSS, « Introduction à l'œuvre de M. Mauss », *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, 1950 et 1995, XXXVII - XL.

ouvre la voie à d'autres transactions qui dureront pendant des années, voire toute la vie des individus. Un don suivi d'un contre-don n'est pas annulé, le contre-don crée une dette équivalente.³⁰³ Dans son *Essai sur le don*, Marcel Mauss est l'un des premiers à théoriser le système des échanges dans lequel les biens se déplaceraient selon un schéma circulaire et donc infini. Les échanges sont liés aux croyances, au monde surnaturel. Ainsi quand un homme, lors de son passage de grade, brûle tous les biens d'un homme mort il y a cent jours,³⁰⁴ il lui renvoie en quelque sorte ce qui lui appartient. De même l'histoire de l'origine des repas funéraires explique que les animaux sacrifiés (cochons échangés) lors de ces cérémonies reviendront à l'esprit du mort.³⁰⁵

Cependant il ne faut pas confondre de simples échanges économiques avec les grands cycles d'échanges cérémoniels.³⁰⁶ Maurice Godelier en suivant Marcel Mauss distingue aussi les dons et contre-dons « non agonistiques », des échanges de plus grandes ampleurs qu'ils nomment *potlatch*, et qui entraînent des compétitions entre les participants. Toujours selon Marcel Mauss, les échanges cérémoniels contribuent à la stabilisation des rapports entre les groupes et au remplacement des guerres par les transactions. Mais la guerre n'est pas remplacée définitivement ; en réalité, une alternance constante s'installe entre les batailles et les transactions.³⁰⁷ Les échanges et la guerre sont deux formes de compétition.³⁰⁸

En outre, les habitants de ces sociétés expliquent souvent les échanges comme un fait non intéressé provoqué par la seule générosité.³⁰⁹ En réalité ceci est un « mythe » que les Occidentaux ont longtemps entretenu par leur recherche d'« aimables sauvages ». Ces échanges sont fondés sur la recherche de l'intérêt personnel permettant l'enrichissement et l'accès au pouvoir. Les richesses sont nécessaires dans la vie courante afin de subvenir aux paiements obligatoires et contraignants qu'impose la tradition. Il faut pouvoir payer le prix de la fiancée, le prix du sang, les amendes, les initiations, avoir les richesses pour les fêtes funéraires, etc.³¹⁰ Un homme, en faisant des dons, s'assure un réseau d'alliés qui apporteront des richesses nécessaires lors de son passage de grade.³¹¹ D'autre part, les échanges permettent

³⁰² Marcel MAUSS, « Essai sur le don », *op.cit.*, p. 161

³⁰³ Maurice GODELIER, *La Production des Grands Hommes*, *op.cit.*, p. 51.

³⁰⁴ Voir chapitre sur la mort, première partie.

³⁰⁵ Voir chapitre sur la mort, première partie.

³⁰⁶ Marcel MAUSS, « Essai sur le don », *op.cit.*, p. 176,177.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 277, 278.

³⁰⁸ Joël BONNEMAISON, « Gens de pirogue, gens de la terre », *op.cit.*, p. 238.

³⁰⁹ Annette WEINER, *La Richesse des femmes ou comment l'esprit vient aux hommes. Iles Trobriand*, *op.cit.*, p. 240.

³¹⁰ Alain TESTART, Valérie LECRIVAIN, Nicolas GOVOROFF, « Le Prix de la fiancée », *La Recherche*, 354, juin 2002, p. 36.

³¹¹ Joël BONNEMAISON, « Gens de pirogue, gens de la terre », *op.cit.*, p. 269.

aussi une complémentarité. En effet, certaines sociétés des îles, par exemple celles du centre des terres sont productrices de certains biens comme des cochons, qui peuvent alors être échangés contre des biens différents - entre autres des tortues -, avec des sociétés du rivage.³¹² Des réseaux d'échanges établis à grandes distances existent aussi, ils demandent des déplacements en pirogues. Ainsi par exemple, des nattes rouges sont échangées entre les îles de Maewo, Ambae, Malakula et Pentecôte. Les chants aussi s'échangent à grande distance.³¹³

Les échanges coutumiers sont souvent liés à la musique. Nous avons vu que des cérémonies de passage des grades masculins dans le Nord et dans le Centre de l'île de Pentecôte sont riches en danses diverses. Les hommes qui donnent les cochons au candidat au grade arrivent en dansant sur le *nasara* avant de faire leur offrande. Ce phénomène semble être très répandu au Vanuatu et dans d'autres régions mélanésiennes. Ainsi, lors de grandes cérémonies de passage de grades *suqe* et *kolekole* aux îles Banks, les échanges sont accompagnés de danses.³¹⁴ En se déplaçant vers le sud, nous retrouvons le même phénomène sur l'île de Tanna où la grande fête de *toka* consiste en danses et en échanges coutumiers :

« A la fin de l'après-midi, le groupe du territoire "paie" ceux qui sont venus danser le *toka* : c'est un don gigantesque de cochons, [...] Des dizaines de gros cochons [...] sont ainsi présentés au milieu des chants et des danses ; cinquante à soixante cochons sont tués, puis alignés en files parallèles au milieu de la place de danse. A ce *niel* sont ajoutés des dons de *kava* et d'ignames cérémoniels. Le groupe *toka* défile alors au milieu des offrandes et en prend possession, chacun des danseurs choisissant la bête qu'il rapportera chez lui. Quelques dizaines de jours après la cérémonie, le groupe *toka* viendra rendre, en privé, un nombre de bêtes égal à celui qu'il a reçu ; par cette cérémonie très dépouillée (le *meniük*), se clôt le cycle du *nekowiar* et ses comptes. »³¹⁵

En dehors de l'archipel, en Nouvelle Calédonie, les cérémonies *pilou-pilou* rassemblent à la fois les danses et les échanges.

« Le pilou est la cérémonie qui porte la société à son point culminant, celle où sont renouvelés les contrats sociaux, effectués les échanges, acquittées les dettes, affirmés les prestiges et la puissance du clan paternel. »³¹⁶

³¹² *Ibid.*, p. 235.

³¹³ Darell TRYON, « Chaînes linguistiques et espace géographique », Catalogue *Vanuatu, Océanie. Arts des îles de cendre et de corail*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1996, p. 182.

³¹⁴ Bernard VIENNE, *Gens de Motlav. Idéologie et pratique sociale en Mélanésie*, Paris, Société des Océanistes, N°42, 1984, p. 337.

³¹⁵ Joël BONNEMAISON, *La Dernière île*, Paris, ARLÉA/ORSTOM, 1986, p. 399

³¹⁶ Maurice LEENHARDT, *Le Pilou*, Nouméa, Grain de Sable, 1998, p. 51.

Il semble important d'évoquer ici ces *pilou-pilou* calédoniens, car un certain nombre de caractéristiques des cérémonies de *pig killing* de l'île de Pentecôte s'y retrouvent. Selon Maurice Leenhardt, le *pilou-pilou* marquait la fin de la période de deuil,³¹⁷ comme les cérémonies de passage de grades de l'île de Pentecôte qui ont souvent lieu le centième jour de deuil (souvent la dernière célébration funéraire). Par ailleurs de nombreux échanges coutumiers sont effectués dans ces deux cérémonies.

« L'enjeu principal de ces cérémonies était la rencontre des clans matrilineaires avec les clans patrilinéaires, qui inclut l'échange de vivres et d'objets, combinés avec la célébration de danses. »³¹⁸

Lors de ces fêtes de *pilou-pilou*, mais aussi pour d'autres occasions, les « danses d'échange »³¹⁹ avaient lieu. Ce que Raymond Ammann désigne par les « danses d'échange en intérieur » est absent aujourd'hui sur l'île de Pentecôte et nous ne savons pas si elles ont jadis existé. Cependant « les danses d'échange à l'extérieur » sont très répandues. L'auteur explique que ces danses en Nouvelle Calédonie étaient accompagnées de la présentation d'un ou plusieurs objets à échanger et celui qui voulait se les approprier dansait alors avant de les échanger « avec les siens » toujours en dansant.³²⁰ Cette présentation se déroulait en public. En effet, la présentation publique des richesses lors des cérémonies d'échanges est très répandue en Mélanésie. Elle permet d'avoir des « témoins » des dettes et contre - dettes,³²¹ mais permet surtout la présentation des richesses devant toute la communauté.

Allons maintenant dans une autre région, aux îles Trobriands au temps de Bronislaw Malinowski qui décrit les fêtes organisées à la période de la moisson :

« Pendant toute la durée de ces fêtes, mais plus spécialement pendant leur première partie, la *malimala*, on se rend des visites d'une communauté à l'autre. Parfois, ces visites ont un caractère officiel et cérémoniel, comme lorsqu'une communauté est invitée par une autre à venir admirer une danse nouvellement acquise ou à lui vendre une des siennes. La vente de danses et de deux ou trois autres privilèges et titres est désignée par un terme spécial : *laga*. A cette occasion, toute la communauté, avec son chef et ses meilleurs danseurs, se transporte dans l'autre village où l'on exécute cérémonieusement la danse, en initiant les acheteurs à tous les détails plus ou moins compliqués. La visite est toujours rendue. D'importants cadeaux (*va'otu*), strictement équivalents, sont échangés à l'occasion de ces visites. (...) »³²²

³¹⁷ *Ibid.*, p. 66.

³¹⁸ Raymond AMMANN, *Danses et musiques kanak*, Nouméa, Agence de Développement de la culture Kanak, 1997, p. 59.

³¹⁹ Ce terme utilisé par Raymond Ammann, *ibid.*, p. 65, nous paraît approprié pour qualifier certaines danses et cérémonies de l'île de Pentecôte.

³²⁰ Raymond AMMANN, *ibid.*, p. 68. Cette description rappelle fortement les danses « avec le cochon » de ceux qui donneront des cochons au preneur de grade sur l'île de Pentecôte. Dans la description citée, on signale que les objets à échanger étaient fixés entre deux perches. Le cochon à Pentecôte est, lui, attaché à un poteau.

³²¹ *Ibid.*, p.68.

³²² Bronislaw MALINOWSKI, *La Vie sexuelle des sauvages, op.cit.*, p.185.

On remarque tout de suite les parallèles nombreux avec les cérémonies *toka* de l'île de Tanna. Cependant un nouvel élément apparaît dans cette citation, c'est la musique elle-même qui est échangée : vendue et achetée. En effet, au Vanuatu aussi, la musique est régie par de véritables droits d'auteurs qui entraînent des échanges de chants et de danses.

« Traditionnellement, dans tout l'archipel, droits ou brevets protègent chants, mythes, récits historiques, généalogies, remèdes à base de plantes, motifs artistiques et thèmes de sculpture. Les détenteurs de ces droits sont les seuls à pouvoir utiliser en public les connaissances qui en découlent. [...] Ainsi, à l'occasion d'une fête, tout groupe de danseurs voulant utiliser un chant appartenant à un groupe voisin devra obtenir sa permission. Dans le cas où un individu s'approprie un matériau protégé par des droits [...] les détenteurs de ces droits peuvent manifester leur opposition et demander compensation, c'est-à-dire réclamer une amende en cochons. »³²³

Il est possible de devenir propriétaire d'un chant en l'inventant soi-même (souvent en rêve), en l'achetant à un compositeur ou à d'autres personnes ayant déjà acheté ce droit. Ces échanges de musiques entre les communautés expliquent pourquoi les textes de certains chants ne sont pas compris ni des habitants ni des interprètes. Par ailleurs, pour ces raisons, on retrouve parfois les mêmes danses et les mêmes chants dans différentes régions. Les innovations étant permises, parfois on retrouve juste quelques éléments d'un chant ou d'une danse dans d'autres ensembles de musiques. Souvent c'est la fonction d'une danse qui n'est plus la même.

« L'échelle de ces transactions va de la simple chanson pour le temps des pousses d'ignames, à laquelle on attribue une valeur de magie de beauté, ou de la chanson à sens satirique dans sa langue d'origine, aux complexes cérémonies impliquant de longs mois de préparation matérielle, des interdits particuliers et plusieurs semaines de rites et de festivités.[...]cette transmission quasi-commerciale ouvre la voie à des changements rapides, au moins en ce qui concerne les aspects cérémoniels de la structure sociale, et explique la multiplicité des variations locales de chaque institution[...] »³²⁴

Les droits d'auteur sont parfois liés à des pouvoirs. Ainsi la société *sa* du Sud de Pentecôte est divisée en clans qui possèdent des chants. Certains de ces chants contiennent des pouvoirs surnaturels comme par exemple faire la marée basse, faire le beau temps, etc.³²⁵ Les membres du clan détenteur de ce chant ont le droit exclusif d'interpréter le chant en question et d'user de ce pouvoir. En outre, chaque membre pour être initié doit faire un paiement. Si quelqu'un

³²³ Lamont LINDSTROM, « Représentations matérielles et mentalité locale dans une île sans traditions artistiques importantes : Tanna », Catalogue *Vanuatu, Océanie, op.cit.*, p. 128. La même remarque sur les droits d'auteurs et les achats des danses est faite par Bronislaw MALINOWSKI, *Les Argonautes du Pacifique occidental*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1963 et 1989, p.247.

³²⁴ Jean GUIART, « Unité culturelle et variations locales dans le centre-nord des Nouvelles Hébrides », *Journal de la Société des Océanistes*, vol.12, 1956, p. 219, 220.

³²⁵ Elie TATTEVIN, « Organisation sociale du Sud de l'île de Pentecôte (Nouvelles Hébrides) », *Anthropos*, 1928.

d'étranger au clan désire faire appel à ce pouvoir, il peut le demander à l'un des initiés et le récompenser sous forme d'une natte ou de pièces de monnaie (depuis l'arrivée des Occidentaux).

Dans certaines sociétés de la Mélanésie les femmes non seulement participent à des échanges cérémoniels, mais parfois les transactions leur sont exclusivement réservées. Ainsi lors des cérémonies mortuaires, des rivalités publiques entre les femmes trobriandaises s'installent quand elles échangent des bottes en feuilles de bananier et des jupes en fibres colorées.³²⁶ Par ailleurs, par le mariage, la femme peut enfin exercer son rôle de productrice de richesses à part entière. Comme dans les échanges masculins, les transactions entre les femmes s'effectuent dans certaines sociétés lors des passages de grades des femmes, parfois lors de ceux des hommes. Ces échanges qui se déroulent en public, démontrent la richesse d'une femme et de sa famille. Certaines formes de ces échanges se font en musique. Ainsi les femmes kanak lors de leur marché dansaient :

« (...) les femmes étaient assises à terre, partagées en deux groupes alignés l'un vis-à-vis de l'autre, chaque femme se tenant derrière ses produits. L'échange lui-même se faisait en dansant. Une femme se mettait debout, et tout en dansant s'avançait vers l'autre groupe en essayant d'échanger ses produits. »³²⁷

Lors des cérémonies de *toka* sur l'île de Tanna, une danse de nuit est réservée aux femmes. C'est la danse *napien-napien* où les femmes, le visage peint et en habits de fête, chantent et dansent en s'accompagnant de frappements sur des paniers de feuilles contenant les pierres magiques. Autour d'elles, tous ceux qui le désirent forment une ronde. Ces danses durent jusqu'à l'aube.³²⁸ Même si, dans ce cas, les femmes ne participent pas directement aux échanges qui leur seraient exclusifs, elles tiennent un rôle très important musicalement dans cette cérémonie d'échanges, car toute la nuit leur est réservée.

Après une explication sur la notion mélanésienne d'échanges, nous avons exposé le rôle de la musique lors de ces échanges puis celui des danses d'échanges réservées aux femmes. Nous espérons avoir démontré à travers les recherches déjà effectuées un certain lien existant entre les échanges et la musique d'une part et entre les échanges, les femmes et la musique d'autre part.

³²⁶ Annette WEINER, *op.cit.*, p.110.

³²⁷ Raymond AMMANN, *Danses et musiques kanak, op.cit.*, p. 67, 68. Malheureusement, ces traditions de danses d'échange ont disparu, sans aucune description de ces musiques.

³²⁸ Joël BONNEMAISON, *La Dernière île, op.cit.*, p. 398.

Les structures musicales et celles des échanges ont été comparées par Hugo Zemp et Daniel De Coppet dans leur ouvrage commun.³²⁹ Leur conclusion est la suivante :

« Les modes particuliers qui gouvernent une société ont toute chance de se retrouver dans la musique. Mais les 'Are'are font preuve d'un double souci : dominer leur destin dans tous les compartiments de la vie sociale, et imposer par là une même cohérence à tous les niveaux d'expression. Cela nous vaut de pouvoir admirer et interroger les fondements mêmes d'une société humaine. »³³⁰

Dans l'introduction à cette troisième partie, nous avons évoqué la difficulté pour démontrer des liens structurels communs à deux systèmes différents d'une même société. La difficulté réside dans l'absence d'une valeur commune aux deux systèmes différents. De ce fait, les rapports de structure entre deux éléments d'une société ne peuvent ni être confirmés, ni être démentis. La musique étant présente dans les échanges cérémoniels, il serait intéressant alors d'en analyser le rôle. C'est à travers les échanges que la musique pourra être comparée à d'autres éléments de cette société.

« Dans un grand nombre de cas, on paie pour danser telle danse, la danse est une valeur économique dont il faudra noter la nature, le mode de paiement, etc. »³³¹

La suite de ce travail aura pour but d'étudier la fonction de la musique dans ces échanges à travers les exemples précis des danses féminines d'échanges et des danses échangées sur l'île de Pentecôte.

2. Havwa et kau - les danses féminines et les échanges

En Mélanésie les échanges coutumiers sont donc au cœur des traditions. Les formes les plus diverses se combinent à travers les différentes régions. Souvent, la musique est étroitement liée à ces cérémonies d'échange. En outre, les danses d'échange sont parfois réservées aux femmes. Sur l'île de Pentecôte, deux grands événements de ce genre ont lieu et méritent d'être analysés en détails. En effet, les danses *havwa* du Nord et les danses *kau* du Centre de l'île sont des phénomènes d'échanges très particuliers qui font appel à nos trois éléments : les nattes, les femmes et la musique.

³²⁹ Voir cette démarche dans Daniel de COPPET et Hugo ZEMP, *'Are'are, un peuple mélanésien et sa musique*, Paris, Le Seuil, 1978, pp.117 - 119.

³³⁰ *Ibid.*, p. 119.

³³¹ Marcel MAUSS, *Manuel de l'ethnographie*, Paris, Payot, coll. Petite Bibliothèque Payot, 1967, p. 126.

3. *Havwa*, la danse des échanges des femmes Raga.

De nombreux ethnologues ont étudié et étudient encore le système de grades et les échanges qui y sont liés, néanmoins le rôle qu'y jouent les femmes est souvent au second plan dans ces travaux.³³²

Dans la cérémonie de *tungoro*, l'un des plus hauts grades du *bolololi* masculin, les femmes augmentent le prestige des festivités en effectuant la danse *havwa*. Cependant, *havwa* n'est pas uniquement une danse : la cérémonie donne l'occasion aux femmes d'effectuer un nombre considérable d'échanges coutumiers. Les hommes peuvent y participer tout en restant à l'arrière-plan. La différence majeure entre les échanges masculins et les échanges féminins se trouve dans la nature des objets échangés ; les hommes échangent essentiellement les cochons ; les nattes rouges, très importantes, tiennent néanmoins une place secondaire par rapport aux cochons. Les femmes, quant à elles, échangent un nombre considérable de nattes rouges et un nombre limité de cochons.

Une danse *havwa* est préparée longtemps à l'avance ; après plusieurs répétitions de la danse, deux cérémonies suivent : l'une possède un aspect d'échange coutumier, l'autre est la véritable présentation de la danse *havwa*.

Tout d'abord, un homme qui veut passer un haut grade de *tungoro* doit demander la danse *havwa* à l'une de ses filles (fille biologique ou l'une des filles de ses frères qu'il nomme cependant par le même terme de parenté : *nituku*). La fille demandée doit être gradée et avoir payé préalablement tous les attributs féminins. C'est pourquoi un homme désirant avoir une danse *havwa* lors de son passage de grade doit le planifier plusieurs années à l'avance et faire passer tout d'abord les grades à l'une de ses filles. La somme de ces paiements est égale à huit grandes nattes rouges et deux cochons, soit neuf nattes et un cochon (voir tableau ci-dessous). Une fois la demande faite, la fille³³³ qui sera maintenant responsable de l'organisation de la danse doit tout d'abord trouver une femme ayant une bonne connaissance des danses *havwa*, puis un grand nombre de femmes qui effectueront cette danse avec elle. Celles-ci répéteront les chants et la chorégraphie pendant plusieurs jours. Lors de la dernière répétition (sorte de répétition générale), une cérémonie de paiements

³³² Certaines ethnologues anglophones femmes ont réalisé des thèses qui comportent l'étude des systèmes de grades féminins, voir en particulier : Lissant Mary BOLTON, *Dancing in Mats - Extending Kastom to Women in Vanuatu*, Thesis, University of Manchester, 1993. Lynne HUME, *Making Lengwasa-Analysis of a Women's Pig-killing Ritual of Maewo, Vanuatu*, Thesis, The University of Calgary Faculty of Graduate Studies, Calgary, Alberta, 1982 ; Margaret JOLLY, *Men, Women and Rank in South Pentecost*, Thesis, Sydney University, 1979. Cependant dans cette description il s'agit d'un élément féminin qui s'insère dans un système de grades masculins.

coutumiers ou d'échanges entre les femmes est organisée à quelques jours de la grande cérémonie de *bolololi*.

Liste des attributs nécessaires pour avoir le droit d'organiser une danse <i>havwa</i>	
avec leur prix³³⁴ :	
1.	une plume de coq - payée par une grande natte rouge ou deux plumes de coq - payées par un cochon <i>tawsiri</i> ³³⁵
2.	<i>bari</i>, une natte rouge - payée par une grande natte rouge
3.	<i>bahafi</i>, le dessin de la natte - réservé aux femmes gradées, payé par une grande natte rouge
4.	<i>bunbune</i>, le « parapluie » en feuille - payé par une grande natte rouge
5.	<i>hom talbavai</i>, colliers en perles de coquillages cassés - payés par une grande natte rouge
6.	une ceinture en perles de coquillages cassées - payée par une grande natte rouge
7.	<i>bwatibani</i>, un brassard - payé par un cochon <i>bobibia</i>
8.	<i>lifo</i>, bracelet en dents de cochon - payé par une grande natte rouge
9.	peinture orange pour le visage - payé par trois grandes nattes rouges
10.	<i>langa</i>, un peigne traditionnel en fougère - payé par une grande natte rouge

Tableau 71 : Tableau des attributs nécessaires pour organiser une danse *havwa*

La description qui suit raconte le déroulement d'une cérémonie d'échanges liée à la *havwa* que j'ai pu observer le 23 janvier 2002 au village de Biribirisul. La particularité de cette cérémonie était que la danse *havwa* n'était pas organisée par une seule fille, mais par deux sœurs dont le père et le frère allaient passer leur grade.

Le jour même où les dernières répétitions ont lieu, après une pause-repas, la cérémonie commence par la sortie d'un grand *lap-lap* du four traditionnel en pierres chaudes. Le *lap-lap* peut être préparé et manipulé uniquement par des femmes qui ont déjà organisé dans le passé leurs propres *havwa*³³⁶. Il est ensuite apporté et posé sur la place de danse - le *nasara*, alors

³³³ Il s'agit souvent d'une jeune fille ; cependant parfois elle peut être déjà mariée et un peu plus âgée.

³³⁴ L'ordre n'est pas significatif.

³³⁵ Pour la valeur des cochons voir tableau 68.

³³⁶ On dit de ces femmes qu'elles ont leur *havwa*.

que les femmes qui participent à la danse sont assises à même sol, regroupées autour de la place. L'une des deux sœurs qui organisent la danse tue symboliquement un cochon en touchant la carcasse d'une mâchoire de cochon à l'aide d'un bâton.³³⁷ Les premiers échanges commencent alors à ce moment - ce sont les parents des organisatrices qui leur offrent les grandes nattes rouges. L'une des filles étant mariée, c'est le tour de son mari de lui offrir les nattes. Il témoigne ainsi son soutien à sa femme et à la famille de celle-ci. Ensuite, les dons sont effectués par d'autres membres de la famille. Ces dons se font essentiellement sous forme de grandes nattes rouges, mais aussi de petites nattes rouges. En outre, un certain nombre de cochons peut aussi être échangé. Lors de la cérémonie observée, les cochons étaient représentés sous forme de petits bâtons en bois, les dons effectifs en cochons devaient se faire ultérieurement. Aujourd'hui on ajoute à ces offrandes les tissus et un peu d'argent liquide. Une fois ces dons préalables effectués, les deux sœurs, organisatrices de la *havwa* étalent tous ces dons - ceux qu'elles viennent de recevoir ainsi que ceux qu'elles ont apportés avec elles (produits et reçus longtemps à l'avance par elles-mêmes et par leurs familles). Elles sont aidées pendant la distribution par d'autres femmes, uniquement celles qui ont déjà organisé des *havwa* pour leur père. Elles commencent par étaler les grandes nattes, tout d'abord sur le *lap-lap* déposé dans ses feuilles sur le *nasara*, puis sur les côtés de manière à former un grand étalage. Après les grandes nattes, elles plantent les bâtons représentant les cochons. Ensuite elles étalent les petites nattes rouges, les tissus puis un peu d'argent liquide. Tous ces objets ainsi étalés représentent une grande richesse coutumière et les échanges *havwa* montrent aux yeux de tous la richesse et le prestige de la femme qui l'organise, de sa famille et surtout de son père qui fera le *bolololi* quelques jours après. Un chef de la lignée des filles organisatrices se met debout au milieu de ces offrandes et fait alors un discours. Il commence par les remerciements à toutes les personnes présentes en énumérant les plus importantes et les plus concernées par les événements, puis énumère le nombre de tous les objets présentés.³³⁸

Le discours se poursuit par une réflexion sur la cérémonie de la danse *havwa*. Le chef souligne son importance dans la coutume des femmes et la compare aux *bolololi* des

³³⁷ Selon les habitants, les femmes tuent parfois véritablement un cochon vivant lors de cette cérémonie.

³³⁸ Dans la cérémonie observée, il y avait 23 grandes nattes rouges, 83 petites nattes rouges, 12 cochons, 8660 Vatu (monnaie nationale du Vanuatu), et 35 pièces de tissus.

hommes. Après ce discours, les deux sœurs commencent la distribution des offrandes. Elles ramassent une par une les nattes, puis vont murmurer au chef le nom de la femme à laquelle le don s'adresse (elles sont aidées par une liste préparée à l'avance par leur famille). Le chef appelle alors ce nom en recommandant à la femme interpellée de bien danser lors de la cérémonie de *bolololi* à venir, puis l'une des femmes distributrices portera le don jusqu'à la femme à qui la natte est destinée. Ainsi, les grandes nattes et les cochons sont donnés aux femmes qui dansent devant, les petites nattes, des tissus et un peu d'argent, aux femmes qui dansent derrière. Ces dernières ne sont pas appelées, mais plusieurs femmes leurs apportent ces offrandes directement à la fin des distributions. Après ce paiement, le *lap-lap* cérémoniel qui se trouve toujours sur la place de danse sera ouvert. Cette ouverture contient un langage codé. En effet, la fille qui ouvre les feuilles couvrant le *lap-lap* est celle dont le père a demandé d'effectuer une *havwa* lors de l'une des prochaines cérémonies de *bolololi*. Si la jeune femme entrouvre seulement le *lap-lap* en s'asseyant les pieds devant elle, cela veut dire que sa *havwa* aura lieu dans longtemps (plusieurs années) ; si en revanche elle se met accroupie et l'ouvre complètement, cela montre qu'elle organisera une danse *havwa* bientôt (jusqu'à un an). Cette ouverture du *lap-lap* est donc une annonce explicite des prochaines danses et cérémonies de la *havwa*. Après cette ouverture, les deux filles dont c'est la cérémonie offrent encore les grandes nattes à leurs oncles (frères du père qu'elles appellent par le même terme de parenté que leur père : *tata*) et à leurs tantes paternelles (*fafa*) pour que ceux-ci les encouragent en les suivant pendant la danse. La répétition est alors terminée par une dernière danse, puis le *lap-lap* est ensuite mangé par toutes les femmes présentes pour clore cette séance d'échanges et de paiements coutumiers.

Un dernier paiement pour la danse *havwa* sera cependant effectué lors de la cérémonie de *bolololi*. Après ou pendant le premier chant, le père de la fille qui organise la danse *havwa* lui offrira publiquement un cochon *livoala* afin de la remercier pour la danse.

Les sujets de ces chants sont diversifiés, ils peuvent faire allusion aux éléments naturels comme à une plante, un animal ou une rivière, ils peuvent aussi parler de la coutume ou encore de la vie d'un homme.

Havwa est une danse exclusivement féminine réunissant un grand nombre de femmes (plus il y a de participants et plus la danse est prestigieuse).

Une danse *havwa* dure environ une heure et est composée de six chants dont chacun correspondent à un mouvement précis de la danse. Elle s'insère dans une cérémonie masculine très importante et elle est interprétée après les danses des hommes accompagnés par un ensemble de grands tambours en bois. Les danseuses de la *havwa* peuvent commencer

leur danse seulement après que le père de l'organisatrice a déjà reçu un cochon de la part de trois hommes différents. Lui-même vient ensuite danser pour présenter le cochon qu'il offrira à sa fille en échange de la danse. C'est à ce moment que les femmes arrivent en dansant, le son de leurs petits tambours se mêle aux tambours de la danse des hommes. Après la danse *havwa*, les danses masculines avec accompagnement de grands tambours reprennent et d'autres hommes viennent danser avec les cochons qu'ils offriront au preneur de grade.

Les danseuses portent les petites nattes rouges en guise de jupette. Jadis cette natte constituait l'unique habit des femmes, aujourd'hui elles cachent leur poitrine avec les habits occidentaux. Ceci est, d'après les témoignages des habitants, l'influence des missionnaires. Les danses *havwa* sont aussi l'occasion pour les femmes de montrer leur rang social. En effet, les attributs et certaines décorations peuvent être portés uniquement par les femmes qui les ont payés lors de leurs passages de grades. Ainsi, on peut observer les femmes gradées ou non-gradées lors des danses.

La danse *havwa* présente de très nombreux aspects de la coutume du Nord de l'île de Pentecôte. Rien qu'à travers cette danse, il est possible d'étudier maints éléments socio-culturels. Tout d'abord, cette danse, qui apporte un grand prestige à une cérémonie masculine, montre que les femmes tiennent un rôle important dans les coutumes des hommes. En effet, le moment de la danse *havwa* est très attendu de tous. Les hommes (même les grands chefs) la regardent avec grand intérêt et grand respect. Ce moment réservé aux femmes est donc l'un des aspects du rôle que celles-ci jouent dans la société. En outre, nous avons évoqué tout un langage codé à travers les gestes et les parures de la danse. Soulignons encore le prestige très important que cette danse apporte à la cérémonie, mais encore à la femme qui l'organise. En effet, une femme qui organise une danse *havwa* pour son père gagne du prestige et du respect pour toute sa vie. Elle jouera un rôle important lors des *havwa* qui seront organisées ultérieurement par d'autres femmes. Même si explicitement la cérémonie *havwa* n'appartient pas au système des grades féminins, on peut la considérer comme telle, car elle donne un grand prestige et certains droits particuliers aux femmes qui l'ont organisée. Elle est peut être dans le système hiérarchique le but essentiel de toute femme, le point culminant de sa vie. La réputation d'une femme possédant une danse *havwa* est valable toute sa vie. Quand elle meurt, le rythme frappé sur les tambours annonçant sa mort est suivi par le rythme de la *havwa* afin de marquer l'importance de la défunte. Comme le soulignent les chefs lors de leur discours, la cérémonie *havwa* est l'équivalent féminin du *bolololi* des hommes.

Dressons à présent un schéma des échanges *havwa*, afin de mieux les analyser :

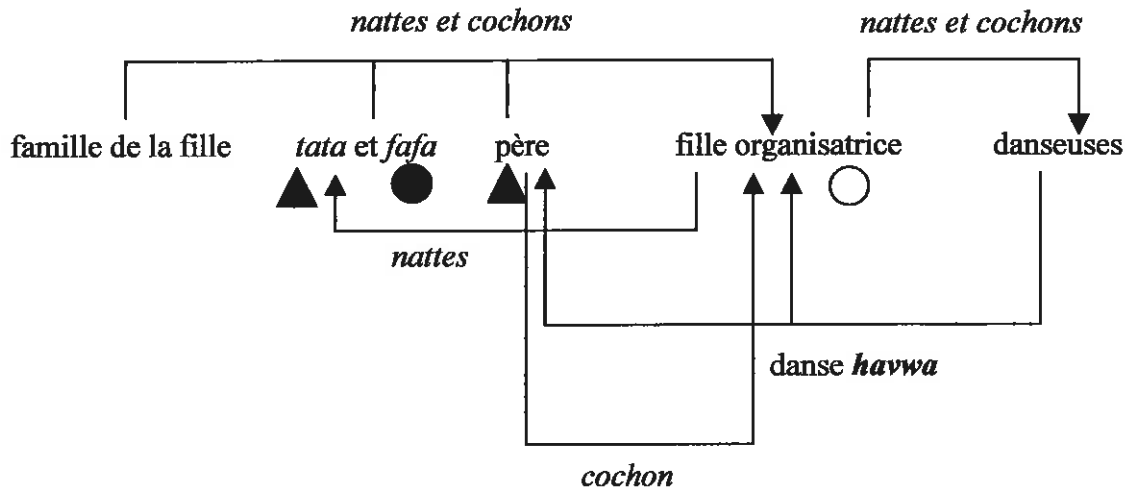


Schéma 14 :

Les cercles et triangles blancs ou noirs montrent l'appartenance des individus à l'une ou l'autre moitié des structures de la parenté. L'absence de ces signes signifie que dans le groupe indiqué, les deux moitiés sont présentes.

Afin de pouvoir réaliser une danse *havwa*, la jeune fille doit avoir assez de richesses pour pouvoir récompenser toutes les danseuses. Dans le Nord, les femmes ne produisant pas elles-mêmes les nattes rouges, tout le foyer familial devra faire des efforts considérables et mener une politique d'échange afin de réunir les richesses nécessaires. Une fois ces biens réunis, un certain nombre d'échanges sont effectués afin que la jeune fille puisse payer les danseuses. Nous remarquons que la structure de ces échanges prend une forme circulaire. Un don de la part de la moitié opposée est toujours rendu immédiatement. Les dons de sa propre moitié ne sont pas rendus lors de la cérémonie. Les échanges sont donc majoritairement fondés sur l'opposition des moitiés. La danse cependant est interprétée par toutes les femmes qui le désirent indifféremment de leur appartenance à la moitié du père ou de la fille. Il semble que le point culminant de ces échanges soit la réalisation même de la danse *havwa*. La fille n'aura pas le droit de la revendre, la danse ne procure aucune richesse ni à la fille ni à son père, mais son but est d'apporter à la jeune fille du prestige et un haut rang social dans la hiérarchie des femmes. Par ailleurs, un prestige important est aussi conféré à son père lors de la cérémonie de *bolololi* où la fille et des femmes dansent la *havwa*. Dans ce cas, la musique serait le but même des échanges, et formerait un énorme prestige qu'il faut obtenir grâce aux richesses traditionnelles. La danse est en elle-même un rang en dehors du système des grades mais elle offre à la jeune fille le plus haut statut hiérarchique possible.

4. *Kau* - danse avec des nattes des femmes Apma

Le *kau* est une cérémonie liée à la hiérarchie des grades féminins du Centre de l'île, sans pour autant former un véritable grade. En effet, c'est une grande cérémonie organisée par la mère d'une jeune fille (plus rarement un garçon faisant son paiement du four *wodo*) qui passe son premier grade : le *ban kamel*. La mère, quant à elle, doit obligatoirement avoir son grade *ban kamel*. Le *kau* doit être préparé longtemps à l'avance en raison de la nécessité de réunir un très grand nombre de nattes rouges et une quantité importante de nourriture. Il doit y avoir au moins une centaine de nattes, et pour les plus belles cérémonies, le nombre atteint deux ou trois cents. Les nattes sont en grande partie tissées et teintées par la femme elle-même, mais certaines d'entre elles sont reçues dans les échanges préalables à la cérémonie. Nous décrivons ici une cérémonie précise, observée le 19 février 02 au village Sasanadam.

Les transactions commencent avec l'échange *wu*³³⁹ entre le mari de la femme qui organise le *kau* et les frères de celle-ci. En effet, quelques temps avant, l'homme offre un cochon à ses beaux-frères. Le jour de la cérémonie, avant la danse, les mêmes frères de la femme viennent offrir les nattes au mari. Les offrandes se font d'une manière solennelle, entrecoupées de discours et de frappalements de tambours. Une fois ces offrandes terminées, les femmes se préparent pour la danse *kau*. En dehors des nattes échangées ce jour-là, la femme a aussi reçu les nattes de ses sœurs et cousines (*kisak*) (chacune lui en a offert une dizaine) et les sœurs du père, les *wawa* de la jeune fille qui passe son grade *ban kamel*, participent obligatoirement à cet échange (elles n'offrent pas plus de quatre nattes). Une fois prêtes, les femmes arrivent sur la place de danse, au son des tambours frappés par les femmes.

C'est l'unique cérémonie de l'île où les femmes ont le droit de frapper l'ensemble des tambours en bois habituellement réservés aux seuls hommes.³⁴⁰ En effet, partout ailleurs dans l'archipel (même dans le Nord et dans le Sud de Pentecôte) les tambours en bois sont strictement tabous pour les femmes. Elles ne peuvent pas en jouer, bien sûr, mais elles ne peuvent pas non plus s'asseoir dessus, ni les enjamber. Les fabricants des tambours ne doivent pas être vus dans leur travail par les femmes. Ils doivent aussi suivre des restrictions alimentaires et ne pas avoir de rapports sexuels pendant le temps de fabrication des tambours.

³³⁹ Cet échange m'a été expliqué par les habitants présents à la cérémonie observée sans être nommé, le nom *wu* est indiqué par Annie WALTER, *Prestige et savoirs des femmes : un aspect de la médecine populaire à Vanuatu*, Thèse de doctorat nouveau régime, Université d'Aix - Marseille, soutenue le 28 février 1991, p. 225.

A la fin du travail, un charme magique est donné aux tambours à l'aide de feuilles spéciales pour qu'ils aient une bonne sonorité. La tradition selon laquelle les femmes frappent les tambours juste dans une région et lors d'une cérémonie est très ambiguë et certainement très importante dans l'analyse des rapports entre les femmes et la musique.³⁴¹

Les danseuses arrivent donc sur le *nasara*, d'une manière très solennelle. Une femme est à la tête du cortège. C'est une femme haut-gradée ayant déjà fait un *kau* pour elle, et qui tient maintenant le rôle de leader. Elle porte tous ses attributs de femme gradée. Derrière elles se tiennent trois femmes, les mères des filles qui ont passé le *ban kamel* le matin même. Ce sont elles qui organisent ce *kau*. Elles portent aussi les attributs du *ban kamel* et chacune tient à la main une conque marine. Elles sont suivies par des femmes portant des bambous sur lesquels les petites et les grandes nattes rouges ont été suspendues. Ces femmes ont toutes déjà présenté auparavant des cérémonies *kau*. Les bambous sont très longs, chacun est porté par deux femmes qui le tiennent par les extrémités. Ce jour-là, il y en avait trois, formant ainsi trois rangées. Tout d'abord, tout le groupe fait des allers et des retours sur la place de danse. Puis toutes s'arrêtent près des tambours, les femmes portant des nattes sur des bambous dansent alors sur place, les quatre femmes qui étaient à la tête du cortège dansent alors en faisant des serpentins entre les bambous avec des nattes. Elles étirent les bras en signe de contentement en les balançant du haut vers le bas³⁴². La musique qui accompagne ces danses est composée par les rythmes de l'ensemble de cinq (ou plus) tambours et par les chants responsoriaux où une femme placée sur le côté interprète des parties solistes.³⁴³ Ensuite, la danse s'arrête et alors les femmes organisatrices du *kau* offrent de grandes nattes à leur *kisak* et aux sœurs de leurs maris, qui ont déjà effectué les cérémonies *kau* antérieurement. C'est le paiement du *kau*. A ce moment, les joueuses des tambours reçoivent aussi chacune une petite natte. La danse reprend, puis les femmes quittent la place de danse. Quand elles reviennent, cette fois sans les nattes, c'est pour effectuer une autre danse *tik* en l'honneur des jeunes filles

³⁴⁰ Les femmes frappent aussi les tambours pour les danses *tik* et *boilaba* mais ces deux danses ont très souvent lieu le jour même de la cérémonie de *kau*.

³⁴¹ D'après les témoignages que j'ai pu recueillir, les tambours en bois semblent soumis à des tabous stricts envers les femmes dans toutes les îles de l'archipel.

³⁴² Ce geste est fréquent dans les danses de Pentecôte, ce sont les habitants de l'île qui l'expliquent comme un signe de contentement, de joie.

³⁴³ Malheureusement, ce jour-là, plus aucune femme ne connaissait les chants des danses *kau*. En effet, ayant déjà observé la première partie d'une telle cérémonie en 1998, j'ai pu enregistrer des chants *kau* interprétés par une femme. Lors de mon dernier voyage, j'ai appris la mort de cette chanteuse qui n'a pas transmis son savoir. Lors de la cérémonie décrite ci-dessus, plus aucune femme ne savait interpréter ces chants, c'est pourquoi la danse était accompagnée par les tambours seuls. Certains informateurs m'ont dit qu'aujourd'hui, puisqu'ils ne connaissent plus ces chants, d'autres chants faisant partie de cérémonies différentes sont parfois réadaptés lors du *kau*. Par ailleurs, les femmes sachant frapper les rythmes des tambours se font aussi de plus en plus rares, parfois

ayant passé le *ban kamel* le même jour. Enfin, on redistribue les nattes. Certaines sont rendues au double de leur valeur aux *wawa* des jeunes filles, d'autres sont offertes aux *tadat* (frères du père). Les sœurs de la mère récupéreront leurs dons seulement ultérieurement.

Le *kau* est donc à la fois une danse et une cérémonie d'échanges. Il est en quelque sorte l'équivalent du *leleutan* masculin. Les échanges, la présentation des richesses élèvent la femme dans la hiérarchie sociale, comme c'est le cas pour un homme lors d'un *leleutan*. Même si la cérémonie du *kau* ne fait pas partie du système des grades féminins du pays Apma, par sa forme très spectaculaire, elle forme peut être le point culminant qu'une femme peut atteindre dans la hiérarchie. Elle donne un grand prestige à la femme qui, avec son mari, commence à élever son enfant dans la hiérarchie sociale. Par ailleurs, à travers les gestes cérémoniels de *kau*, c'est un événement qui réunit à la fois la moitié maternelle et la moitié paternelle de la jeune fille qui passe alors son *ban kamel*.

Analysons maintenant les échanges réalisés lors de la cérémonie de *kau* :

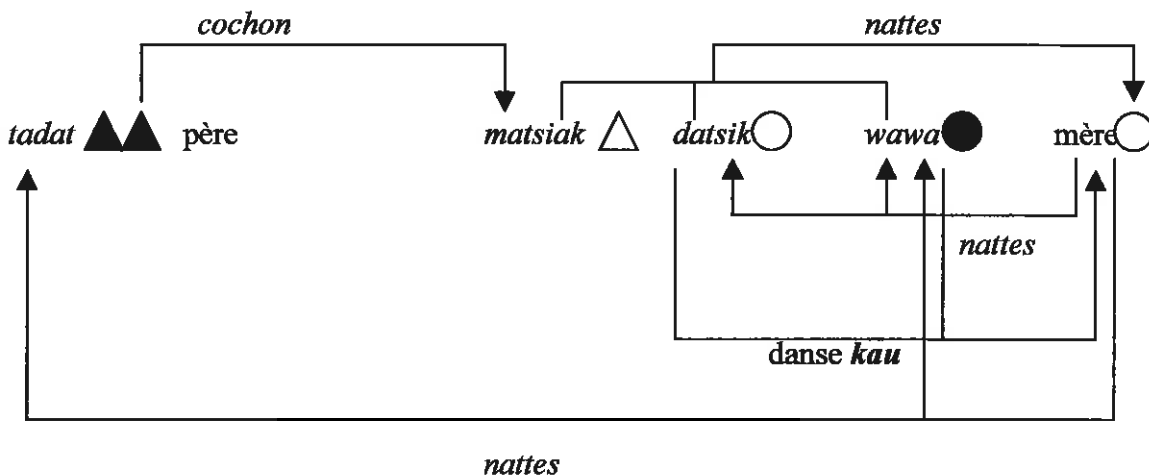


Schéma 15 : Pour des raisons pratiques nous utilisons dans ce schéma les termes de parenté du point de vue de la jeune fille qui passe son *ban kamel*.

on fait même appel aux hommes afin qu'ils frappent l'une des parties des tambours. Ces rythmes tambourinés sont donc aussi en danger de disparaître bientôt.

Les échanges *kau* ont eux-aussi une structure de forme circulaire. Ils impliquent le même nombre de participants de la moitié du père et de la moitié de la mère de la jeune fille. Celle-ci ne participe pas directement à ces échanges, mais comme il est organisé par ses deux parents le jour de son *ban kamel*, le *kau* est explicitement lié à la jeune fille. Afin de réaliser le *kau*, la mère aidée de son mari doivent accumuler un grand nombre de richesses. Cette fois, les femmes qui effectuent la danse et qui doivent être payées sont peu nombreuses, mais un grand-nombre de nattes est nécessaire pour être exposé lors de la danse. Cette accumulation de biens se fait à l'aide des membres des familles de l'homme et de la femme. Le but de ces échanges semble encore être la danse *kau* qui est acquise pour le prestige qu'elle donne à la cérémonie de la jeune fille, à sa mère mais aussi indirectement à son père qui participe à la réalisation des paiements pour cette danse. La musique est manifestement le but final de ces échanges. Elle apporte à la fois du prestige à l'ensemble père - mère - fille, mais permet aussi à la femme qui effectue sa danse *kau* d'être invitée ultérieurement lors des *kau* de ses sœurs et de ses belles-sœurs, et d'être payée pour sa participation à la danse.

Ceci montre le rôle important qu'on attribue dans ces sociétés à la musique. La musique donne prétexte à la formation de tout un système d'échanges autour d'elle. Elle est, de ce point de vue comparable aux femmes. En effet, musique et femmes sont échangées mais donnent aussi lieu à d'autres échanges. Soulignons aussi une liaison qui se forme cette fois entre la musique, les échanges et la parenté.

Nous présentons ci-dessous un tableau comparant ces deux cérémonies afin de pouvoir analyser en quoi elles peuvent être considérées comme équivalentes.

	<i>Havwa</i>	<i>Kau</i>
Attaché au cycle masculin	<i>Bololoi.</i>	<i>Leleutan.</i>
Quand	- quelques jours avant le <i>bolololi</i> - le jour même	quelques jours avant le <i>leleutan.</i>
Qui organise	La fille du candidat au grade <i>tungoro</i> du <i>bolololi</i> .	La femme du candidat à l'un des grades de <i>leleutan</i> , c'est aussi la mère de la fille qui passe le <i>ban kamel</i> le même jour.
Qui participe à la danse	Toutes les femmes qui le désirent. Celles qui ont déjà leur <i>havwa</i> ont des rôles essentiels.	Les femmes de la famille de l'organisatrice et de celle de son mari, qui ont déjà fait leur propre <i>kau</i> .
Quand et qui tue le cochon	La fille organisatrice lors de la cérémonie des échanges féminins <i>havwa</i> .	La fille qui passe son <i>ban kamel</i> lors de la cérémonie <i>leleutan</i> de son père.
Présentation des richesses	Etalage sur le <i>nasara</i> lors des échanges féminins.	Présentation sur les bambous lors de la danse elle-même.
Discours	Lors des échanges	Lors des échanges
Premiers échanges	La fille organisatrice reçoit de la part des membres de sa famille les nattes et les cochons.	- Le père donne un cochon aux frères de sa femme - Les frères, les sœurs et les cousines de sa femme (les <i>matsiak</i> et les <i>datsik</i> de la jeune fille) donnent des nattes à la femme organisatrice (mère de la jeune fille) - Les sœurs du père (<i>wawa</i> de la jeune fille) donnent des nattes à la femme organisatrice.

Deuxième échange	La fille organisatrice de la danse <i>havwa</i> offre les nattes et les cochons à toutes les femmes qui vont participer à la danse.	Femme organisatrice du <i>kau</i> donne des nattes à ses sœurs et aux sœurs du mari (<i>datsik</i> et <i>wawa</i> de sa fille) qui ont déjà fait leur propres <i>kau</i> et qui participent à sa danse.
Troisième échange	La jeune fille offre des nattes aux frères et aux sœurs de son père (ses <i>tata</i> et ses <i>fafa</i>)	La femme organisatrice offre des nattes aux frères et sœurs de son mari (les <i>tadat</i> et les <i>wawa</i> de leur fille).
Quatrième échange	Le père donne un cochon à sa fille lors de la cérémonie de <i>bolololi</i> .	Le père paie en cochons le grade <i>ban kamel</i> de sa fille aux <i>wawa</i> et <i>kisak</i> de cette dernière, lors de la cérémonie de <i>leleutan</i> .
Les instruments	- L'ensemble des tambours frappés uniquement au début de la danse par les hommes. - Petits tambours en bambous	L'ensemble des tambours frappés tout au long de la danse par les femmes.
La chorégraphie	Complexe demandant des répétitions.	Simple, sans répétition.
Les parures	Celles des femmes gradées.	Celles des femmes gradées
Le prestige de la cérémonie	A la jeune fille et à son père essentiellement, mais aussi à toute la famille.	A la mère, à sa fille et au père de cette dernière.

Tableau 72 : Tableau comparatif entre les cérémonies de *havwa* et de *kau*

Plusieurs éléments semblables se retrouvent dans ces deux cérémonies de *havwa* du Nord et de *kau* du Centre de l'île. Les observations révèlent que ces deux événements sont liés au passage de grade d'un homme, mais les acteurs principaux sont : sa fille dans les deux régions et sa femme pour le Centre de l'île. Dans les deux cas, une cérémonie réservée aux femmes a lieu quelques jours avant la cérémonie de passage de grades masculins. Cette fête est organisée dans un cas par la fille de l'homme, dans une autre par sa femme. Au pays Apma où c'est l'épouse du candidat au grade qui organise le *kau*, la cérémonie est étroitement liée au premier grade de leur fille. Les événements du *ban kamel* et du *kau* s'enclavent en quelque sorte l'un dans l'autre. Dans le Nord comme dans le Centre le rôle des femmes qui avaient déjà organisé leur propre cérémonie est particulièrement important. Celles-ci se distinguent clairement des autres. Toutes les femmes participant à la danse sont payées. Les quatre moments des échanges semblent être équivalents à la *havwa* et au *kau*. En effet, la femme (ou la jeune fille) organisatrice reçoit dans les deux cas les richesses de la part de sa famille la plus proche. Lors de la cérémonie elle-même, elle redistribue ses propres nattes avec celles

reçues de sa famille aux femmes qui participent à la danse. Dans l'échange suivant, ce sont les tantes et les oncles paternels de la fille qui organise sa *havwa* ou qui passe son *ban kamel* qui reçoivent les nattes. Enfin, dans les deux régions, le père offre à sa fille un ou plusieurs cochons, dans le Nord c'est le paiement pour la danse, dans le Centre c'est le paiement final de son premier grade. En outre, pour les deux occasions, la fille du candidat au grade doit tuer un cochon lors de la cérémonie féminine dans le Nord et lors du *leleutan* dans le Centre. D'autres éléments importants et communs à ces deux cérémonies sont les parures portées par les femmes gradées lors de la danse et la présentation publique des richesses. Enfin, la cérémonie apporte un énorme prestige à la jeune fille dans le Nord, à la mère au centre de l'île, mais aussi, dans les deux régions, à tout le noyau familial : fille - père - mère. Tous ces éléments démontrent bien que la danse *havwa* et le *kau* sont deux cérémonies équivalentes dans deux sociétés différentes.

Cependant, il serait aussi intéressant de remarquer quelques petites divergences entre ces deux cérémonies. Tout d'abord la danse *havwa* est composée de deux événements distincts : l'un sous la forme d'échanges féminins, l'autre le jour de *bolololi* sous la forme de la danse elle-même. Le *kau* se passe au cours d'une même journée, enchaînant les échanges avec la danse. De ce fait, l'exhibition des richesses se fait au moment de la danse, liant ainsi encore plus explicitement la musique aux échanges et aux nattes. La danse *havwa* ne permet pas à l'organisatrice de s'enrichir lors des *havwa* organisées plus tard, mais une organisatrice *kau* pourra participer à d'autres danses et sera payée contre cette danse. Par ailleurs on remarque la présence de l'ensemble des tambours dans les deux régions, néanmoins dans le Nord les instruments frappés par les hommes ne retentissent qu'au début de la danse, quand le père offre le cochon à sa fille. Le rôle des tambours est donc plus lié à la cérémonie de *bolololi* qu'à la *havwa* des femmes. Pour le *kau*, les tambours forment le seul accompagnement instrumental tout au long de la danse des femmes, et ils sont frappés par elles-mêmes. De ce fait, les femmes Apma détiennent un pouvoir unique pour cette région, celui de frapper les tambours, instruments exclusivement masculins partout ailleurs. En dernier lieu, il est intéressant d'observer que dans le Nord de l'île c'est le couple fille - père qui joue un rôle essentiel dans la cérémonie de la *havwa*. La mère, même si elle participe à la réunion des richesses, tient un rôle caché et le prestige ne lui revient pas directement. Contrairement au Nord, dans le Centre de l'île, c'est la mère qui organise le *kau*, c'est elle qui danse avec les richesses et obtient par cette danse la place la plus haute dans la hiérarchie des femmes. La danse est effectuée en quelque sorte en honneur de sa fille avec l'aide du père qui permettra à cette dernière de tuer le cochon pour son *ban kamel*. Le prestige du *kau* revient

donc à tout l'ensemble : mère - fille - père. Il est remarquable à travers ces deux cérémonies de constater la liaison père - mère - fille, dans les deux sociétés matrilineaires. Signalons aussi que c'est dans le Centre, là où la terre se transmet en ligne patrilinéaire, que la mère joue un rôle très important lors du *kau*. Les cérémonies *havwa* et *kau* confirment à la fois la diversité et l'affinité de ces deux sociétés.

Les descriptions de ces deux danses d'échanges, les théories sur les échanges mélanésiens évoquées dans ce chapitre ainsi que certains éléments de la première partie descriptive de ce travail nous permettront à présent d'analyser la place de la musique dans le domaine économique de l'île et ses rapports avec les nattes. Pour cela il est nécessaire tout d'abord, d'analyser la notion de consommation.

CHAPITRE III - LA CONSOMMATION ET LE RÔLE DE LA MUSIQUE DANS LE DOMAINE ÉCONOMIQUE

Selon la définition du domaine économique, la dernière des trois étapes est la consommation. Celle-ci se confond plus ou moins avec les deux premières étapes : la production et la répartition.

« La consommation des facteurs de production, ressources, équipement, travail n'est autre que le processus même de production dont elle assure l'existence et la continuité. Elle est donc soumise aux règles techniques de la production et aux règles sociales de l'appropriation des facteurs de production. »³⁴⁴

La consommation n'est pas seulement liée à la production et à la répartition, mais c'est elle qui permet l'existence de ces deux facteurs. Elle est en quelque sorte le dernier maillon du cercle économique. C'est pourquoi il est nécessaire d'introduire ce dernier maillon afin de pouvoir analyser le rôle des autres faits sociaux dans le domaine économique.

Nous avons déjà montré que les nattes rouges forment la monnaie traditionnelle dans les échanges cérémoniels de l'île. Ce rôle nous a été révélé explicitement par la société étudiée. A travers les descriptions des cérémonies, il apparaît que l'aspect économique de la musique tient aussi une place importante dans ces sociétés. Il faut donc analyser les règles afin de comprendre pourquoi et comment la musique est liée au domaine économique et quelle est sa place par rapport aux autres objets explicitement économiques : les nattes et les cochons.

1. Natures économiques différentes des objets

En analysant l'idée de Marcel Mauss selon laquelle l'obligation de rendre serait liée à une âme que posséderait l'objet donné, Maurice Godelier expose sa propre théorie. Il classe les objets en trois catégories. Ainsi certains objets sont marchands, d'autres sont précieux et d'autres encore sont sacrés.³⁴⁵ Les objets marchands sont aliénables, ils se vendent ou s'échangent comme la monnaie. Les objets précieux sont aliénables et inaliénables à la fois.

³⁴⁴ Maurice GODELIER, « Rationalité des systèmes économiques », *op.cit.*, p. 163.

³⁴⁵ Maurice GODELIER, *L'Enigme du don*, Paris, Fayard, 1996, p. 132.

Les objets sacrés sont inaliénables. De quelle manière dans cette théorie les objets précieux sont-ils aliénables et inaliénables en même temps ? L'auteur donne plusieurs exemples dont celui d'une femme donnée en mariage. En réalité celle-ci n'est pas donnée puisqu'elle restera toute sa vie membre de son propre lignage. Ce sont seulement les droits sur elle qui sont donnés à son époux. La situation est la même avec la terre.³⁴⁶ Dans ce type de société, la terre ne peut être ni vendue ni cédée, c'est seulement le droit d'usage qui est donné contre une récompense d'une autre nature. Revenons un moment sur les objets sacrés qui sont gardés, jamais aliénés. Il s'agit des objets liés aux croyances qui se transmettent de génération en génération à l'intérieur d'une même famille. Ces objets sont la propriété exclusive de cette famille et doivent y rester, ils sont donnés aux hommes par les esprits, et à travers ces objets les esprits agissent sur les humains.³⁴⁷ Mais il y a un rapport étroit entre les « objets sacrés » et les « objets précieux » :

« Les objets précieux qui circulent dans les échanges de dons ne peuvent le faire que parce qu'ils sont des doubles substituts, des substituts des objets sacrés et des substituts des être humains. Comme les premiers ils sont inaliénables, mais à la différence des objets sacrés qui ne circulent pas, eux circulent ».³⁴⁸

Cependant un même objet peut selon le cas appartenir aux différentes catégories. Ainsi les nattes et les cochons dans un contexte cérémoniel sont des objets précieux. Selon qu'ils s'agisse d'une cérémonie de type « kula » ou d'échange non agonistique de don-contre-don, leur nature change.

« L'objet kula est un bien personnel inaliénable dont on garde la propriété tant qu'un autre objet équivalent ne l'a pas remplacé mais c'est un bien inaliénable que l'on peut à la fois garder et donner »³⁴⁹

Pour l'île de Pentecôte il s'agirait ici des échanges liés aux passages de grades où un cochon ou une natte sont rendus avec les intérêts lors d'une cérémonie ultérieure en annulant ainsi la dette. Comme exemple de don - contre - don on peut évoquer le mariage, où une femme reste toujours le membre de sa famille malgré les présents sous forme de nattes et de cochons qui sont échangés contre elle. La femme n'est pas aliénée, et ces dons réciproques de cochons et de nattes confirment une dépendance mutuelle entre les deux familles des jeunes époux. Les contre dons en cochons et en nattes n'annulent pas la dette, mais en créent une nouvelle. Les dons entretiennent aussi les rapports sociaux :

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 62, 64.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 84.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 101.

« Le don (...) C'est aussi, plus profondément, la condition de la production et de la reproduction des rapports sociaux qui constituent l'armature spécifique d'une société et caractérisent les liens qui se tissent entre les individus et les groupes. »³⁵⁰

Les nattes et les cochons font aussi aujourd'hui partie d'un type marchand des échanges. En effet, un cochon peut parfois être vendu contre de l'argent (le plus souvent à l'habitant d'une autre île). Les nattes rouges sont aussi vendues aux commerçants de la ville propriétaires des boutiques pour les touristes. Ce dernier échange purement marchand n'entraîne aucune obligation : une fois l'objet payé, celui-ci est aliéné. Où se place la musique par rapport à cette catégorisation ?

2. Les aspects économiques de la musique

La première partie de ce travail montrait comment sont composés les chants et les danses, comment ils pouvaient se transmettre et à quelles occasions ils étaient représentés et en échange de quels biens. La musique comporte les droits d'auteur et se transmet. Analysons à présent les aspects économiques de la musique dans leur ensemble, c'est-à-dire -, en prenant en compte à la fois la production, la répartition et la consommation.

Nous savons déjà qu'il y a trois manières de « produire » de la musique. Pour les grandes danses représentées lors des cérémonies communautaires, ce sont les esprits qui les apportent en rêve aux hommes. La musique de ces danses est donnée au compositeur qui la « vend en l'oubliant » à celui qui avait rêvé la danse et c'est ce dernier qui en devient le propriétaire. Les danses *sawagoro* et *barate* sont inventées par certains hommes qui possèdent les capacités de composition. Ces chants leur appartiennent. D'autres répertoires sont formés par les musiques très anciennes, dont les mélodies sont parfois reprises afin d'y greffer de nouvelles paroles. Ces chants anciens avec des paroles anciennes ou récentes appartiennent à ceux qui les connaissent et qui, ayant un statut semi - professionnel de musiciens, savent les interpréter. Analysons à présent les différentes répartitions des musiques et leur « consommation ».

³⁴⁹ *Ibid.*, p.131.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 69.

2.1.L'achat d'une représentation musicale

Tout d'abord, la forme la plus simple des échanges impliquant la musique est le paiement pour la représentation d'un chant ou d'une danse. C'est un paiement immédiat et unique n'entraînant aucune dette ni à ^{court} ni à long terme. Le service est rendu et le paiement est effectué tout de suite après. Ainsi, les joueurs de tambours sont payés pendant la cérémonie même. Chacune des femmes qui frappe les tambours lors du *kau* recevra en échange une natte rouge. Des chanteuses qui mènent les chants et les danses des femmes lors du mariage (*barate* dans le Centre et *sawagoro* dans le Nord de l'île) reçoivent en paiement une natte rouge ou (plus rarement) un repas. Lors des grades masculins, au moment des offrandes des cochons, les hommes venus avec des offrandes dansent. Certains d'entre eux sont suivis dans la danse par leur *wawa* qui ainsi les encouragent. Ces femmes seront payées pour ce soutien public. Les danses de groupe sont aussi récompensées par des nattes, par exemple la danse *sowahavin* des femmes Apma. Dans le cas où la danse est interprétée non pas pour une cérémonie purement communautaire mais en l'honneur des enfants passant leur baptême ou leur communion, les parents de ces derniers offrent une grande natte à l'organisatrice de la danse. Ceci se passe souvent pendant la représentation, juste après le premier chant. Cependant, l'organisatrice avait auparavant acheté le droit de la représentation au propriétaire (compositeur) à moins qu'elle n'ait déjà acheté le droit d'auteur. Si une danse appartient à quelqu'un, celui-ci doit recevoir un paiement à chaque représentation de sa danse ou de son chant. Ces échanges sont momentanés et n'entraînent aucune conséquence ni positive ni négative pour les deux acteurs de la transaction. En outre, cette forme d'échange ne contient en général aucune règle de parenté, sauf pour le mariage, où la chanteuse doit être (ou représenter) une tante paternelle de la jeune mariée. Remarquons au passage que la jeune fille et ses *wawa* font partie des moitiés opposées dans les structures de parenté. L'échange se fait donc, comme le mariage même, entre deux moitiés différentes (entre les Tabi et les Bule).

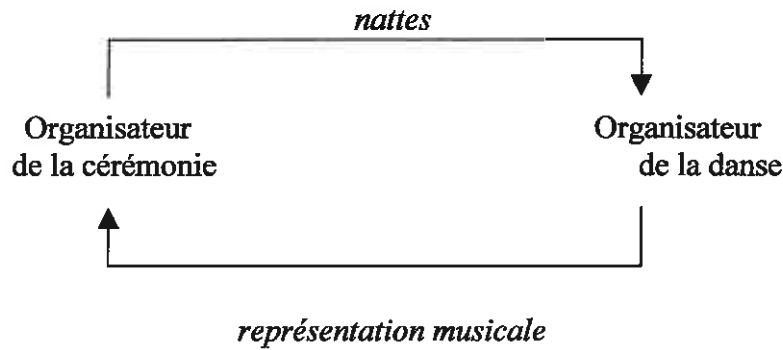


Schéma 16

Dans les sociétés mélanésiennes, rien n'est donné sans l'attente d'un retour (sauf dans certains cas très précis, au sein de la famille proche). Tout service, tout don doit, à un moment donné, être récompensé par un contre-don équivalent. Dans les échanges de ce genre, la musique ou plutôt la représentation de la musique (ici danse) n'est qu'un service payant. L'acheteur a acquis seulement une représentation qu'il a consommée immédiatement avec tout le public participant à sa cérémonie ; le musicien quant à lui a rendu un service payant sans perdre la danse (si elle lui appartenait). La cérémonie de l'organisateur a gagné du prestige grâce aux danses, le musicien/danseur, (si sa représentation a été réussie) a confirmé son statut et a aussi gagné du prestige.

2.2. Acquisition des droits d'auteur

Voyons à présent une autre forme de transaction impliquant la musique mais dont l'essence est tout à fait différente. Il s'agit d'une danse dont le compositeur cède ses droits d'auteur. Il peut s'agir dans ce cas d'une danse qui a été entièrement apportée par les esprits au compositeur ; quelqu'un qui veut se l'approprier paye les droits d'auteur et de représentation en échange. Il peut aussi s'agir d'une commande ; quelqu'un qui aurait rêvé une chorégraphie demande au compositeur de lui composer la musique pour cette danse. Les esprits apportent la musique en rêve à ce dernier, qui la cède à celui qui la lui a commandée. Dans les deux cas, le compositeur perd tous les droits de représentation de cette danse et ne peut plus la revendre, il l'oublie. L'acquéreur devient le propriétaire de la danse en question, peut la représenter autant de fois qu'il le désire et peut aussi revendre ses droits.

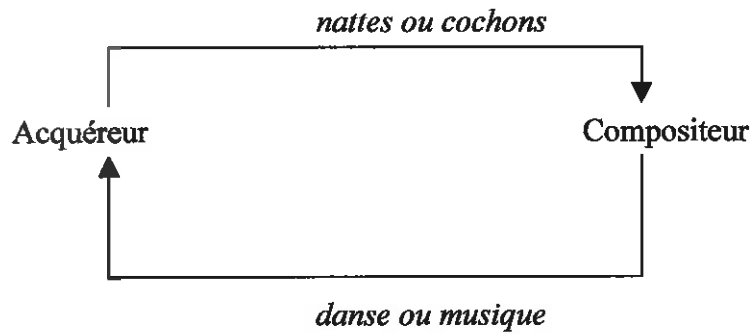


Schéma 17

2.3. Musiques données et gardées à la fois

Une autre forme d'échange en rapport avec la musique existe. Elle diffère tout à fait de celles que nous venons d'analyser. Nous pouvons évoquer deux exemples de ces transactions que nous appellerons « échanges pyramidaux ». Ces exemples renversent les idées de Marcel Mauss et d'autres ethnologues pour qui tous les échanges auraient une logique circulaire.

Notre premier exemple concerne l'apprentissage d'un chant (en général chant des danses sawagoro, sawako ou barate). N'importe qui peut s'adresser à un chanteur (de statut semi-professionnel) afin d'apprendre un chant. Cependant, une personne ne sachant pas chanter n'a aucun intérêt à acquérir un chant (si ce n'est pas pour une seule représentation). C'est donc en général un chanteur ou un apprenti chanteur qui achète des chants ou plutôt le droit d'interpréter des chants. Celui-ci s'adresse à quelqu'un ayant la connaissance du chant ou des chants en question, le paye en nattes ou encore s'installe chez lui pendant quelques temps pour l'aider dans les travaux quotidiens. En échange le chanteur sollicité lui apprend un ou plusieurs chants. Cependant le donneur ne perd aucun droit sur le répertoire en question, il peut le revendre à maintes reprises et ne perd jamais le droit de l'interpréter. Il donne donc tout en gardant. L'acquéreur, quant à lui, aura à partir de ce moment les mêmes droits que le donneur.

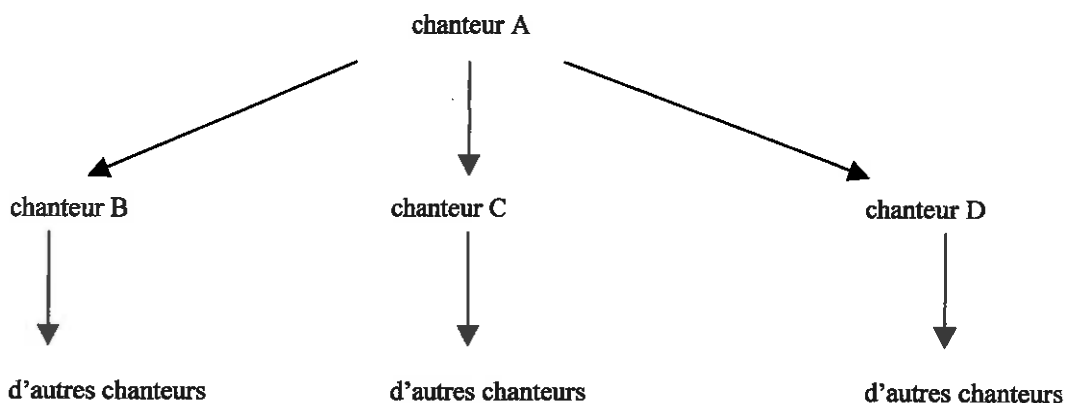


Schéma 18

Dans ce cas, il n'y a pas vraiment de consommation, les représentations ne détruisent pas le chant qui continue à vivre. Ce qui met une limite à ces transactions est le talent des chanteurs. En effet, n'importe qui ne peut pas être chanteur ni acquérir de chants. En outre, celui qui est sollicité peut refuser, s'il considère que le demandeur n'est pas capable de chanter ou qu'il n'a pas de bons rapports avec lui. En effet, le donneur est ici en situation de domination, c'est lui le « professeur » et celui qui accepte d'apprendre et de donner un ou plusieurs chants.

Le deuxième exemple concerne les musiques de grades masculins et féminins. Comme nous l'avons vu,³⁵¹ lors de certains grades hiérarchiques, le ou la candidat(e) achète un certain nombre de parures mais aussi les musiques nécessaires pour l'acquisition du grade en question. Cette musique est, selon le cas, sous forme d'un rythme ou d'un chant avec la danse. Elle permettra au candidat, ainsi que d'autres éléments achetés, non seulement d'accéder au rang social plus élevé, mais lui donnera aussi la possibilité de s'enrichir en vendant à son tour ces parures et des musiques lors des cérémonies de passages de grades des membres de sa famille. Pour plus de clarté, prenons l'exemple des musiques achetées dans le Centre de l'île lors du *raka*, deuxième grade des femmes. Pour acquérir ce titre, une jeune fille doit acheter un certain nombre de parures ainsi que la danse *sawan*. Ce sont ses tantes paternelles (*wawa*) et ses cousines paternelles (*kisak*) qui ont déjà « acheté » ces objets lors de leurs propres cérémonies, qui les lui vendront en échange des nattes et des cochons. Une fois l'échange réalisé et le grade acquis, la jeune fille détient un certain prestige et un certain pouvoir et elle pourra à son tour assister ses nièces (filles des frères - *nutsuk*) et ses cousines paternelles (*kisak*), leur vendre la danse *sawan* et de cette manière s'enrichir en cochons et en nattes. Non

³⁵¹ Première partie, chapitre II.

seulement la candidate acquiert à son tour le pouvoir de donner sa danse à plusieurs reprises, mais les femmes qui la lui donnent ne perdent aucun droit sur ce chant et peuvent continuer à le donner. C'est donc un échange en forme pyramidale, infini, mais non circulaire.

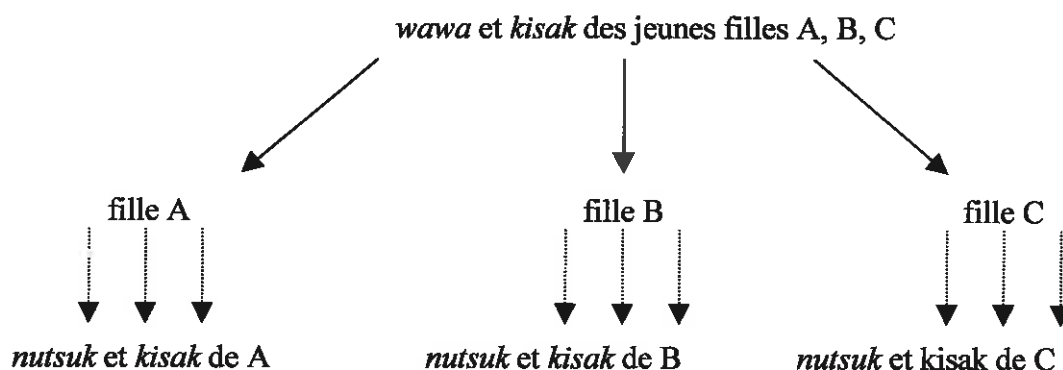


Schéma 19

Il est important de rappeler que l'interprétation des chants et des danses sawan est strictement tabou pour toutes les femmes qui n'ont pas payée lors de leur passage de grade. Le rôle que semble tenir la musique dans ces types d'échanges est à la fois celui du prestige, de la différenciation sociale, mais aussi celui d'un moyen d'accéder à la richesse. Pour ce qui est de la consommation, celle-ci ne semble pas exister. La valeur du chant reste stable car n'importe qui ne peut pas y accéder. Le chant s'acquiert d'une part, il s'acquiert en même temps que d'autres richesses afin d'accéder au dernier grade féminin, ce qui n'est pas dans les moyens de tout le monde puisque cela demande des richesses très importantes. L'acquisition de la danse *sawan* séparément ne se fait pas : ceci est réservé aux femmes gradées. D'autre part, personne ne peut atteindre ce deuxième grade ni avoir la danse *sawan* s'il n'a pas assez de tantes et de cousines paternelles haut-gradées, c'est-à-dire qui possèdent déjà ce grade. Ce qui évite donc la perte de valeur de la danse *sawan*, est l'appartenance de celle-ci à une série de richesses très coûteuses et la nécessité de la transmission selon des règles de parenté très strictes.

CONCLUSION DE LA TROISIEME PARTIE

La musique de l'île de Pentecôte joue un rôle très important lors des échanges coutumiers. Par les droits d'auteur qui la régissent et les paiements nécessaires à son acquisition, elle comporte des aspects économiques. Elle est porteuse de valeurs qui donnent du prestige à ceux qui la possèdent, à ceux qui l'interprètent ou encore à ceux qui achètent sa représentation. La musique est convoitée comme des biens précieux et a de la valeur puisqu'elle n'est pas facile à obtenir. Celui qui est en position de donneur est en position de supériorité.

A travers nos analyses, nous avons pu dégager trois formes de transactions impliquant la musique. La première était l'échange simple d'une représentation contre des biens matériels (nattes ou cochons). La deuxième possède un caractère marchand, c'est un achat de droits d'auteur contre des richesses matérielles. Enfin la dernière forme est une transaction de nature très particulière en forme pyramidale, où le donneur ne perd rien *de ses droits* en même temps que l'acquéreur obtient tous les droits. Remarquons que cette dernière forme d'échange existe aussi pour les motifs rouges des nattes. Le donneur d'un motif ne perd pas celui-ci, tout en donnant des droits à une tierce personne. Ces trois formes de transaction donnent à la musique différents aspects en tant qu'objet d'échange. C'est à la fois un objet marchand (deux premières formes d'échange), et un objet précieux (donné et gardé à la fois). Cependant la différence avec d'autres objets précieux est qu'un cochon ou qu'une natte en tant qu'objet précieux est donné en attente d'un objet équivalent en retour qui le remplacera. La musique est payée immédiatement, mais ce don ne remplace pas la musique donnée, puisque le donneur comme l'acquéreur gardent tous les deux les mêmes droits sur cette musique. C'est donc un objet gardé et donné mais dans un sens différent de tous les autres objets précieux (épouse, terre, natte, cochon, etc.) Par ailleurs, de par son caractère inaliénable, il est possible que la musique possède aussi les caractéristiques d'un objet sacré. Elle est donnée aux hommes par les esprits et elle ne se donne pas réellement. Dans le Sud de l'île, chaque clan possède des chants qui détiennent des pouvoirs surnaturels et qui peuvent être transmis

uniquement aux membres de ce clan.³⁵² De ce fait la musique est aussi un objet sacré. La musique pourrait ainsi avoir les trois caractéristiques des objets échangés : caractère marchand, caractère d'objet précieux et d'objet sacré.

Comparons à présent la musique aux nattes et aux cochons du point de vue de leur consommation. Les cochons peuvent avoir une durée de vie très courte, ils peuvent être sacrifiés et consommés à n'importe quel moment de leur vie. Les nattes ont une durée de vie différente selon les conditions dans lesquelles elles sont conservées. Elles peuvent durer des années, être mangées par les rats ou s'user avec le temps. La véritable consommation des nattes existe dans un seul cas : au moment des cérémonies funéraires, le corps du mort est enterré avec un certain nombre de nattes rouges. Ce nombre varie selon le grade du défunt. Ce qui donne de la valeur aux nattes est le temps important de travail nécessaire pour les produire. C'est la musique qui peut avoir le temps de vie le plus long. Elle ne se consomme pas, les représentations sont une forme de consommation, mais qui ne l'usent pas. Le seul moyen d'user une musique est d'oublier un chant ou une danse. C'est ici qu'on peut déceler l'importance de l'aspect économique de la musique. En effet, les échanges ne permettent pas seulement comme le dit Maurice Godelier³⁵³ la reproduction des relations sociales, mais ils favorisent aussi la transmission des traditions. Ils ont le rôle de sauvegarde. C'est parce qu'une musique apporte du prestige, parce qu'elle est convoitée et qu'elle peut être acquise lors des échanges qu'elle se transmet de génération en génération.

³⁵² Elie TATTEVIN, *op.cit.*

³⁵³ Maurice GODELIER, *L'enigme du don, op.cit.*, p. 69.

CONCLUSION

Le choix du sujet ethnomusicologique sur l'île de Pentecôte pose deux problèmes paradoxalement opposés. D'une part, il s'agit de travailler sur une musique jamais étudiée jusqu'ici ; d'autre part, il est question de la région mélanésienne, qui a fait l'objet de recherches des plus grands ethnologues. Il n'est pas facile en effet d'entreprendre un travail sur une musique jamais étudiée ni enregistrée. Il faut tout d'abord recueillir des matériaux sonores, chercher ce qui est pertinent, transcrire, trouver des méthodes d'étude et analyser sans l'aide de travaux antérieurs. Il n'est pas non plus facile de décrire ni de réfléchir sur un sujet déjà étudié par les plus grands chercheurs en ethnologie. Même si l'île de Pentecôte n'a pas fait en elle-même l'objet d'études des grands ethnologues, beaucoup d'éléments des régions voisines s'y retrouvent. Il faut alors avoir un esprit assez critique et se débarrasser de toutes les idées reçues afin de réaliser sa propre observation. Ce qui est important, c'est de se découvrir soi-même à travers la société étudiée. Un même sujet ne peut heureusement jamais être traité de la même façon par deux personnes différentes. Chacune a une personnalité unique qui lui fait voir des choses d'un point de vue particulier. C'est aussi ces points de vue divergents qui permettent à la recherche d'avancer. Le chercheur est conditionné par sa propre culture, par

les hasards rencontrés lors de la recherche, par le temps présent et passé, par ses rencontres. L'objectivité est certes le but recherché, mais l'objectivité absolue n'existe pas : elle est humainement impossible. En ethnologie, on parle souvent du point de vue « émique » inspiré par la linguistique structurale. Cependant, même s'il est très important de le prendre en compte, il ne doit pas former le but final d'une recherche. Il peut aider à découvrir les règles d'une société, mais pas les lois, souvent implicites et inconnues des habitants mêmes. Le but d'une recherche est de découvrir et d'explicitier ces lois³⁵⁴

Une étude ethnomusicologique nécessite des *recherches* de terrain : la musique fait partie d'un tout qu'il est impossible de cerner à travers les seules recherches en bibliothèque. Le travail réalisé ici n'aurait jamais pu exister sans séjours sur place. C'est le seul moyen de comprendre une musique et son contexte socioculturel. C'est seulement en participant à la vie d'un village, en rencontrant des personnes différentes, en observant, qu'il est possible de vraiment comprendre les éléments d'une société et la place qu'occupe chacun d'eux.

A travers le sujet « Les femmes, les nattes et la musique », nous avons voulu décrire une musique et sa place dans la société. Pour ce faire, il fallait tout d'abord décrire cette culture, avoir une image de la vie des habitants. La société de Pentecôte est en constante mutation, la recherche des innovations fait partie des traditions et avec l'arrivée des Occidentaux, les changements sont devenus plus marqués. Aujourd'hui l'île est à un stade de développement industriel qui apporte beaucoup de changements au niveau social et culturel. Les bateaux commerciaux y circulent, le tourisme (encore très réduit) fait son apparition³⁵⁵, les habitants commencent à faire du commerce en ouvrant des *stores* : petits magasins construits dans des cabanes en tôle. Cependant, la vie est encore majoritairement régie par les lois de la coutume. La hiérarchie traditionnelle est respectée, les règles de mariage, la circulation de la nourriture, des nattes et des cochons n'ont rien perdu de leur valeur aux yeux des habitants. Les croyances traditionnelles cohabitent avec les religions chrétiennes. Bien que l'argent sous la forme des billets de banque existe, très peu d'habitants en possèdent assez pour survivre en achetant des vivres. Les habitants vivent encore en majorité de leurs propres récoltes et de leur propre élevage, ils ont encore une certaine autonomie par rapport à l'extérieur. La vie des villages est construite autour des lois de la coutume, avec des obligations et des tabous hérités des ancêtres. La situation est semblable au niveau de la musique. Tout en créant des groupes de *string band*, en achetant des postes de radio qui diffusent des musiques occidentales ou

³⁵⁴ Maurice GODELIER, « Rationalité des systèmes économiques », *op.cit.*, p. 141.

³⁵⁵ Dans le Nord et dans le Centre de l'île de Pentecôte, les touristes visitent seulement les côtes, ils voyagent majoritairement en voilier et ne restent pas dans un village plus de quelques jours.

d'inspiration occidentale, les habitants continuent à chanter et à transmettre les musiques traditionnelles selon les règles anciennes qui impliquent les droits d'auteur. Comme dans les autres domaines, les musiques anciennes et modernes cohabitent. Certaines passerelles se sont formées entre ces deux catégories de musiques. D'une part, les groupes de *string band* ou de *reggae* reprennent souvent les chansons traditionnelles ; d'autre part, dans les chants traditionnels monodiques, les habitants ajoutent parfois des voix en formant des polyphonies.

Cependant il ne suffit pas de décrire une musique dans son contexte pour la connaître vraiment. Le seul moyen pour comprendre les logiques sous-jacentes d'une musique dont la théorie n'est pas explicite, comme c'est le cas sur l'île de Pentecôte, est l'analyse musicale. Un certain nombre de problèmes se posent alors au moment des analyses. Tout d'abord les problèmes de transcription : on utilise en effet un système d'écriture musicale occidentale, pas toujours bien adapté aux musiques des autres cultures. C'est pourquoi la transcription n'est qu'un outil et l'analyste ne doit pas se fonder sur elle seule. Il doit garder en esprit le document sonore. Dans nos analyses, nous avons choisi de partir d'un point de vue neutre, puis d'adapter les méthodes d'analyse aux caractéristiques qui nous semblaient les plus pertinentes dans cette musique. Les analyses se sont ainsi concentrées sur les échelles, les intervalles, la structure puis le rythme. Après avoir analysé un corpus de différents extraits musicaux, il s'est avéré que cette musique est à la fois simple et complexe. Bien qu'utilisant un nombre limité de moyens, c'est-à-dire peu de notes, un nombre d'intervalles limité, des valeurs de durée en nombre restreint, cette musique s'est montrée très diversifiée par les combinaisons multiples de ces éléments. La complexité vient donc de la multiplicité. Partant de ce niveau neutre, sans savoir dans quel système musical nous nous trouvions, il s'est révélé, après les analyses, qu'il s'agit d'un système multiple, faisant cohabiter le système par tierces, le pentatonique anhémitonique et des échelles hémitoniques. Cette cohabitation des systèmes a déjà été signalée dans d'autres régions de la Mélanésie.³⁵⁶ Une autre particularité propre à cette musique se trouve au niveau des intervalles majoritairement conjoints. Les intervalles disjoints sont beaucoup plus rares et ne dépassent jamais une quinte. Par ailleurs, les symétries au niveau de la courbe mélodique de certains chants sont assez surprenantes. La diversité musicale semble correspondre à la diversité des occasions : chaque cérémonie comporte ses propres musiques souvent reconnaissables par l'instrumentation. En effet, les danses pour les grades sont accompagnées par les tambours en bois (sauf la danse *Sawan*), les danses de mariages par les frappements de mains et de pieds, les danses communautaires par divers idiophones en bambou.

Les analyses musicales nous ont aidée à comprendre un peu plus le système musical utilisé dans cette musique jusqu'ici inconnue dans le monde occidental. Cependant les habitants de l'île ne l'expriment pas, ils ne théorisent pas leur musique, ceci semble culturellement dénué de sens. C'est seulement au niveau des textes des chants que certaines règles sont exprimées. Le texte semble en effet primordial pour les habitants de Pentecôte. Ils jugent un bon chanteur à sa manière de marier texte et musique, les improvisations se font aussi au niveau des paroles renouvelées en permanence. Il semble qu'un chanteur de Pentecôte doit aussi être poète. La distinction entre deux chants ne se fait apparemment pas par la mélodie, mais par les paroles. Il est alors paradoxal que les habitants qui mettent l'essence d'un chant dans ses paroles interprètent aussi des chants empruntés aux autres îles ou des chants en langues anciennes, sans comprendre leurs textes et sans se soucier de cette incompréhension. Il semblerait aussi que jadis certains chants comportaient des paroles dans une langue spéciale que seuls certains individus pouvaient comprendre. Ainsi la compréhension d'un chant serait, comme son interprétation, un privilège.

Puisque l'aspect musicologique de cette musique n'existe pas explicitement sur l'île, nous devons rechercher le véritable sens de cette musique à un autre niveau. C'est seulement en remettant la musique dans l'ensemble du « fait social total » qu'il était possible de comprendre comment les habitants considéraient la musique.

La dernière partie de ce travail avait pour but de découvrir la place de la musique dans cette société. Notre hypothèse de début, selon laquelle il y aurait des éléments structurels communs entre les dessins sur les nattes rouges et la musique, se révélait difficile à étudier scientifiquement. Bien que certaines caractéristiques communes aient été trouvées et nous semblent intéressantes, il est difficile de démontrer scientifiquement des éléments communs à un fait visuel (nattes) et à un fait auditif (la musique). Cette impossibilité vient probablement de l'absence d'une valeur de mesure commune à ces deux faits sociaux. Néanmoins, nous avons trouvé un aspect commun à ces deux domaines qui nous a permis de faire une analyse comparative. Il semblerait que tous les éléments qui composent ces sociétés possèdent en commun un aspect économique. Tous les éléments participent ou donnent lieu à des échanges cérémoniels. C'est à travers ces échanges que nous avons pu étudier l'une des particularités de la musique dans cette société. Il s'est avéré en effet, que la musique circule ou se transmet selon certaines règles très précises. Elle comporte ainsi trois natures économiques : marchande, celle des objets précieux qu'on échange et sacrée. Dans les deux premiers cas, la musique circule selon les règles déjà décrites par les ethnologues. Elle est échangée contre un

³⁵⁶ Hugo ZEMP, « 'Are'are classification of musical types and instruments », *op.cit.*, p.45, 46.

bien matériel. Nous avons trouvé cependant, grâce à la musique, une forme d'échange particulière où l'on donne une musique et les droits d'auteur tout en les conservant. C'est une forme d'échange que nous avons appelée forme pyramidale et qui s'oppose à l'idée des échanges circulaires de Marcel Mauss. Cette forme d'échange concerne aussi les dessins sur les nattes rouges et certaines histoires coutumières. Tous ces savoirs se transmettent en échange d'un paiement, mais celui qui donne un savoir peut le donner à plusieurs reprises, car tout en le donnant, il garde les droits sur lui. La musique, comme les nattes et les cochons, est porteuse d'une valeur précieuse qui donne du prestige à celui qui la possède et celui qui la donne se trouve en position de supériorité. En outre, la musique n'est jamais consommée ou encore, si nous considérons la représentation d'une danse comme une consommation, celle-ci ne l'use pas, la danse pouvant être interprétée un nombre indéfini de fois, tant que les habitants ne l'ont pas oubliée. La musique, les nattes et les cochons font donc tous les trois partie d'un système d'échanges bien défini, mais leur transmission est régie par des règles différentes. Signalons aussi qu'une natte peut servir à l'achat d'un chant ou d'une danse : ces biens sont donc échangeables. Mais la natte donnée est aliénée et ne peut être donnée qu'une seule fois, alors que le chant peut être aliéné et à la fois gardé.

Ce travail avait donc pour but scientifique d'apporter des conclusions, d'après les analyses d'une société et de sa musique, mais il avait aussi le rôle de témoignage sur une tradition en voie de mutation. Nous avons réalisé un certain nombre de recherches, mais certains points mériteraient des travaux approfondis qui nécessitent plusieurs années de travail. Ainsi par exemple, une étude linguistique et musicologique menée en parallèle serait très intéressante en raison de l'importance des textes des chants. Quels sont les critères des habitants pour émettre un jugement sur la façon dont la musique s'assemble au texte ? Pour cela il est nécessaire d'axer les recherches sur une seule région, apprendre la langue vernaculaire et faire une collecte de chants qui pourront être ensuite analysés. En raison des différents degrés de signification des chants, à l'instar des histoires coutumières, il serait aussi intéressant de traduire ceux-ci et de faire une analyse qui permettrait peut-être de mieux comprendre cette société et même son histoire. Ces études pourraient ensuite être mises en parallèle avec la musique. Les problèmes qui pourraient se poser pour une telle recherche sont justement les droits d'auteur sur les chants et les histoires, et l'accès à ces informations.

Une autre piste pour la continuation des recherches concerne les autres îles du Vanuatu. D'une part il est important de les étudier avant qu'elles ne se transforment ou se perdent sous l'influence occidentale ; d'autre part, il serait intéressant de chercher les parallèles dans les musiques des îles voisines, observer si les mêmes chants s'y retrouvent,

dans quelles circonstances, avec quelles différences, si la langue est gardée, transformée ou traduite, etc. Cette étude pourrait donner des pistes afin de découvrir des « routes » des échanges de la musique entre les îles. Cependant, une telle étude demande plusieurs années et une collaboration étroite entre les ethnomusicologues et les ethnolinguistes.

Par ailleurs, les danses de groupes sont aussi intéressantes à étudier. D'une part, leurs symboliques pourraient aider à comprendre encore mieux cette société et peut-être pourraient former un moyen de découvrir les croyances traditionnelles ; d'autre part, le caractère visuel des danses permet une meilleure comparaison que la musique avec les dessins sur les nattes rouges. Pour revenir à la comparaison entre les nattes et la musique, il est possible que certaines informations puissent être découvertes en apprenant la langue vernaculaire : le vocabulaire pourrait peut-être nous indiquer certaines caractéristiques communes entre les nattes et la musique.³⁵⁷

En ce qui concerne les analyses musicales, elles pourront être développées à l'avenir, dans la mesure où elles n'étaient pas un but en soi ici : elles devaient seulement nous faire comprendre l'organisation de cette musique afin de mieux la décrire. Lors d'un véritable travail d'analyse, il serait intéressant de récolter plusieurs versions d'un même chant avec des interprétations diverses et de les comparer. Ceci pourrait montrer quelle est la part de l'improvisation dans cette musique et dans quels éléments musicaux (en dehors du texte) elle se trouve.

Ce travail est donc le résultat de quelques années de recherches sur le terrain et en bibliothèque. Il comporte certes, comme tous les travaux, des lacunes, mais il ne forme pas une fin en soi. Il pourrait servir à l'avenir d'aide à d'autres recherches qui pourraient le développer ou le compléter. En attendant, il forme l'un des rares témoignages ethnographiques de l'île de Pentecôte et le seul document ethnomusicologique. Des études ethnomusicologiques sont nécessaires et urgentes dans ces régions où le patrimoine musical est à un moment critique de son histoire puisqu'il est soumis à des changements très rapides et violents. Les recherches et surtout les enregistrements musicaux sont nécessaires afin d'éviter le drame musical de la Polynésie, où les musiques traditionnelles ont disparu sous l'influence occidentale avant qu'elles aient pu être enregistrées.

Le renouveau musical du Vanuatu est certes un moyen pour les habitants d'exprimer leur identité, et ceux-ci recourent souvent aux éléments traditionnels qu'ils insèrent dans les

³⁵⁷ J'avais essayé de commencer une enquête sur le vocabulaire musical et le vocabulaire lié au travail des nattes, mais elle s'est révélée infructueuse, certainement parce que je ne connaissais pas personnellement la langue vernaculaire.

musiques modernes ; il est néanmoins important pour l'histoire du pays, mais aussi pour l'histoire des musiques du monde, d'avoir des traces des musiques traditionnelles telles qu'elles existent encore aujourd'hui et risquent de ne plus exister demain.

BIBLIOGRAPHIE

Sources Primaires

- BOLTON, Lissant, *Dancing with mats : extending kastom to women in Vanuatu*, thèse de doctorat en anthropologie, Université de Manchester, 1993.
- CHEMILLIER, Marc, *Ethnomusicologie, ethnomathématique. Les logiques sous-jacentes aux pratiques artistiques transmises oralement*, colloque Diderot, Société Mathématique Européenne - IRCAM, 1999 (<http://www.info.unicaen.fr/marc/publi/diderot>).
- CROWE, Peter, "Style musical : d'un arc mélanésien - Vanikoro - Vanuatu du Nord Fidji", polycopie, Préliminaires Musée de l'Homme, 17 février 1986, 24 p.
- GUIART, Jean, *Preliminary considerations of Pentecost kinship*, manuscrit non daté.
- JOLLY, Margaret, *Men, Women and Rank in South Pentecost*, thèse de doctorat, Sydney, 1979, 367 p.
- MABONLALA, Alfreda, *Les nattes rouges, Inventaire des motifs teints sur les nattes de Pentecôte (Vanuatu)*, manuscrit, Port-Vila, ORSTOM, 1991, 158 p.
- MOLINO, Jean, intervention lors des journées d'étude de la Société Française d'Ethnomusicologie, « Analyse musicale », 18 au 20 mai 2001, Les tourelles, Normandie.
- MULLER, Karl, *A Rum Dance in North Ambrym*, Unpublished manuscript, 1970, 13 p.
- PICARD, François, « Echelles et modes, pour une musicologie généralisée » (p. 1 - 3) et « Rythmes et durées, pour une musicologie généralisée » (p. 1 - 2), Groupe de recherche en ethnomusicologie, Paris IV - Sorbonne, 21 mai 2002.
- ROE, David, REGENVANU, Ralph, *The Anthropology and Archaeology of Vanuatu, A Preliminary Bibliography*, Port-Vila, A Working Paper of the VCHSS, The Vanuatu Cultural and Historic Sites Survey, 1994.
- WALTER, Annie, *Les paniers en pandanus du centre Pentecôte*, manuscrit, Port-Vila, ORSTOM, 1984.

WALTER, Annie, *Prestige et savoirs des femmes : un aspect de la médecine populaire du Vanuatu*, Thèse de doctorat nouveau régime, Université d'Aix-Marseille, soutenue le 28 février 1991.

WINCH, C., *Dances of the New Hebrides*, (manuscrit), (Les danses décrits ont été présentées au premier Festival des Arts de Nouvelles Hébrides, 1 à 8 décembre 1978), 1980, p. 18 (Pentecost, dance 1).

Sources secondaires

Ethnologie, géographie et histoire du Vanuatu

Ouvrages :

BONNEMAISON, Joël, *La dernière île*, Paris, ARLÉA/ORSTOM, 1986, 405 p.

BONNEMAISON, Joël, *Les fondements géographiques d'une identité L'archipel du Vanuatu*, Paris, ORSTOM, Livre I (« Gens de pirogue et gens de la terre », 1996, 460 p.) et Livre II (« Les gens des lieux », 1997, 562 p.).

BOUGAINVILLE (de), Louis Antoine, *Voyage autour du monde par la frégate La Boudeuse et la flûte l'Étoile*, Paris, La découverte, 1997, 336 p.

CABANE, Jean-Pierre, *Ululan les sables de la mémoire*, Nouméa, Editions Grain de Sable, 1997, 77 p.

Catalogue de l'exposition *Vanuatu Océanie Arts des îles de cendre et de corail*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1996, 365 p.

CODRINGTON, Robert Henry, *The Melanesians : studies in their anthropology and folklore*, Oxford, Clarendon Press, 1891, 419 p.

COOK, James, *Voyage dans l'hémisphère austral et autour du Monde*, La découverte, 1998, 456 p.

DEACON, Arthur Bernard, *Malekula : a vanishing people in the New Hebrides*, London, G. Routledge, 1934, 789 p.

DICK, Paul, JOHN, Joseph, e.a., *Contes et Légendes du Vanuatu*, Paris, Centre de relations internationales du Vanuatu, Agence de Coopération Culturelle et technique, 1985.

HERMANN, Bernard et BONNEMAISON, Joël, *Vanuatu*, Singapour, Les Editions du Pacifique, 1986, 128 p.

LAYARD, John, *Stone Men of Malekula, Vao*, Londres, Chatto&Windus, 1942, 816 p.

MABONLALA, Alfreda, *Contes Apma*, Port-Vila, ORSTOM, 1986.

MABONLALA, Alfreda, *Contes et jeux d'enfants (Pentecôte)*, Port-Vila, ORSTOM, 1986.

MESCAM, Genevieve, COULOMBIER, Denis, *Pentecost An Island in Vanuatu*, Port-Vila, University of the South Pacific, 1989, 59 p.

SPEISER, Felix, « Pentecoste », *Ethnology of Vanuatu. An early twentieth century study*, (1^e édition en allemand 1923), Bathurst (Australie), Crawford House Press, 1991, Ch. XII, pp. 224 - 240.

Womens Unit, Vanuatu Cultural Centre, *Ol mat blong Ambae (Ambae Mats May 1992)*, Port-Vila, Blackstone Publishing and Womens Unit of the Vanuatu Cultural Centre, 1995.

Articles :

FRANÇOIS, Alexandre, « Comment les amours meurent et comment les nuits tombent. Promenade ethno-linguistique à Motalava (Vanuatu, Mélanésie) », *La mandragore*, 5, 2001, pp. 149 - 183.

GUIART, Jean, « Unité culturelle et variations locales dans le centre-nord des Nouvelles-Hébrides », *Journal de la Société des Océanistes*, vol. 12, 1956, pp. 217 - 225.

MULLER, Karl, « Le saut du Gol dans le sud de l'île Pentecôte aux Nouvelles-Hébrides », *Journal de la Société des Océanistes*, n° 32, T. XXVI, sept. 1971.

TATTEVIN, le P. Elie, « Sur les bords de la mer sauvage : notes ethnologiques sur la tribu des Ponorwol (île de Pentecôte - Nouvelles Hébrides) », *Revue d'histoire des missions*, t. 3 ; n° 3-t. 4 ; n° 1, 3, 4, 1926-1927, 108 p.

TATTEVIN, le P. Elie, « Organisation sociale du Sud de l'île de Pentecôte, (Nouvelles Hébrides) », *Anthropos*, 1928, pp. 448 - 463.

« Vanuatu, Océanie, Arts des îles de cendre et de corail » *Le Petit Journal des grandes expositions*, n° 291, Réunion des Musées Nationaux, octobre 1997 / février 1998, 15 p.

La musique et danses du Vanuatu

ANTHONIOZ, Pierre, « La danse du Gaul », *Etudes Mélanésiennes*, n° 8, déc. 1954, pp. 92 - 95.

CROWE, Peter, « Polyphony in Vanuatu », *Ethnomusicology*, n° 25 (3), 1981a, pp. 419 - 432.

CROWE, Peter, « "Pince son ombilic et le mien vibrera" : chant muet, kava et rêves dans la musique mélanésienne », *Anuario Musical*, n° 39 / 40, 1986, pp. 217 - 238.

CROWE, Peter, « Dancing Backwards ? », *The World of Music*, n° 32 (1), 1990a, pp. 84 - 98.

- CROWE, Peter, « Tagaro seeks Mamalu : Maewo Song and Migration Traditions », *Rongorongo Studies*, n° I (1 -2), 1991, p. 14 - 21, pp. 35 - 42.
- CROWE, Peter, « La naissance du chant à Maewo (Vanuatu) », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 5, 1992, pp. 183 - 204.
- CROWE, Peter, CHENOWETH, Vida, LINDSTROM, Lamont, « Vanuatu », *The Garland Encyclopedia of World Music*, Volume 9 : Australia and the Pacific Islands, 1998, pp. 688 - 709.
- LAYARD, John, « Song and dance in Malekula », *Man*, 97, 1944, pp. 121 - 122.
- RAWCLIFFE, Rt. Rev., Derek, CROWE, Peter, « Melanesia : New Hebrides », *The New Grove*, (VI. Ed. S. Sadie), Londres, Macmillan, 1980, vol. 12, pp. 86 - 88.
- SIBA, Walter, « The Vinveveo dance Pentecost », *Pacific Rituals : living or dying ?*, Fiji, G. Deverell and B. Deverell (eds.), University of the South Pacific and Pacific Theological College, 1986, p. 103 - 106.
- STERN, Monika, « La permanence du changement ou les métissages musicaux au Vanuatu », *Cahiers de Musiques traditionnelles*, 13, 2000, pp. 179 - 202

Ethnologie :

Ouvrages :

- GHASARIAN, Christian, *Introduction à l'étude de la parenté*, Editions du Seuil, 1996, 276 p.
- GODELIER, Maurice, *La Production des Grands Hommes*, Paris, Fayard, (1982), 1996, 389 p.
- GODELIER, Maurice, *L'Enigme du don*, Paris, Fayard, 1996, 315 p.
- GUIART, Jean, "L'Océanie", in *Mythes et croyances du monde*, vol .III "Afrique noire, Amérique, Océanie", Brepols, 1991, pp. 463 - 547.
- GUILLEBAUD, Jean-Claude, *Un Voyage en Océanie*, Paris, Seuil, coll. Points Actuels, 1980, 196 p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Race et histoire*, Paris, Gallimard, coll. Folio / Essais, (1952), 1987, 127 p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, coll. Terre Humaine, 1955, 504 p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, coll. Agora, (1958), 1974, 480 p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, coll. Agora, 1962, 347 p.

- LÉVI- STRAUSS, Claude, *Le Totémisme aujourd'hui*, Paris, PUF, (1962), 1996, 159 p.
- MALINOWSKI, Bronislaw, *Les Argonautes du Pacifique occidental*, (1^e édition originale 1922, 1^e traduction 1963), Paris, Gallimard, coll. Tel, 1989, 606 p.
- MALINOWSKI, Bronislaw, *La Vie sexuelle des sauvages du nord-ouest de la Mélanésie*, (1^e édition originale 1929), Paris, Payot & Rivages, coll. Petite Bibliothèque Payot, 2000, 405 p.
- MALINOWSKI, Bronislaw, *La Sexualité et sa répression dans les sociétés primitives*, (1^e édition française 1932), Paris, Payot & Rivages, coll. Petite Bibliothèque Payot, 2001, 297 p.
- MALINOWSKI, Bronislaw, *Journal d'ethnographie*, (1^e édition originale 1967) Paris, Seuil, coll. Recherches anthropologiques, 1985, 302 p.
- MAUSS, Marcel, *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, coll. Petite Bibliothèque Payot, (1947), 1967, 264 p.
- MEAD, Margaret, *Mœurs et sexualité en Océanie*, Paris, Plon, coll. Terre Humaine, 1963, 606 p.
- MIKLOUKHO-MAKLAÏ, Nikolaï, *Le Papou blanc*, Paris, 10/18, coll. Odyssées, 1994, 477 p.
- SPERBER, Dan, *Le Savoir des anthropologues*, Paris, Hermann, coll. Savoir, 1982, 141 p.
- TAUSIE, Vilsoni, *Art du Pacifique, La question de l'art dans un Pacifique en pleine évolution*, traduit de l'anglais par Eric Le Moal, Port Vila, Institut des Etudes du Pacifique, Centre de Port-Vila au Vanuatu, Université du Pacifique Sud, 1981, 148 p.
- WEINER, Annette, *La richesse des femmes ou comment l'esprit vient aux hommes. Iles Trobriand*, Paris, Seuil, coll. Recherches anthropologiques, 1983, 280 p.

Articles :

- COPPET, Daniel de, « Pour une étude des échanges cérémoniels en Mélanésie », *L'Homme*, VIII(4), 1968, pp. 45 - 57.
- COPPET, Daniel de, « Cycles de meurtres et cycles funéraires. Esquisse de deux structures d'échange », *Echanges et communications. Mélanges offerts à Claude Lévi- Strauss*, The Hague - Paris, Mouton, T.II, 1970, pp. 759 - 781.
- COPPET, Daniel de, « 1,4,8 ; 9,7. La monnaie : présence des morts et mesure du temps », *L'Homme*, X(1), 1970, pp. 17 - 39.
- COPPET, Daniel de, « Premier troc, double illusion », *L'Homme*, XIII(1-2), 1973, pp.10 - 22.

- GODELIER, Maurice, « Rationalité des systèmes économiques », *Rationalité & irrationalité en économie - II*, Paris, Maspero, FM/petite collection Maspero 82, 1969, pp. 125 - 209.
- LÉVI- STRAUSS, Claude, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », *Sociologie et Anthropologie*, Paris, Quadrige/PUF, (1950), 1995, pp. IX - LII.
- MAUSS, Marcel, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », (1^e publication dans l'*Année sociologique*, 1923 - 1924, t.1), *Sociologie et Anthropologie*, Paris, Quadrige/PUF, 1995, pp.143 - 279.
- MAUSS, Marcel, « Esquisse d'une théorie générale de la magie », (1^e publication dans l'*Année sociologique*, 1902 - 1903), *Sociologie et Anthropologie*, Paris, Quadrige/PUF, 1995, pp. 1 - 141.
- TESTART, Alain, LECRIVAIN Valérie, GOVOROFF, Nicolas, « Le Prix de la fiancée », *La Recherche*, 354, juin 2002, pp. 34 - 40.

Ethnomusicologie

Ouvrages :

- AMMANN, Raymond, *Danses et musiques kanak*, Nouméa, Agence de Développement de la Culture Kanak, 1997, 289 p.
- BLACKING, John, *Le sens musical*, (édition originale intitulée *How musical is man ?*, 1973), Paris, Les éditions de minuit, coll. Le sens commun, 1980, 129 p.
- BRĂILOIU, Constantin, *Problèmes d'ethnomusicologie*, Genève, Minkoff Reprint, 1973, 466 p.
- CHENOWETH, Vida, *Melodic Perception and Analysis : A Manual on Ethnic Melody*, Ukarumpa (Papua New Guinea), Summer Institute of linguistics, 1972, 134 p.
- COPPET (de), Daniel et ZEMP, Hugo, '*Aré 'Aré : Un peuple mélanésien et sa musique*', Paris, Seuil, 1978, 126 p.
- KELKEL, Manfred, *A la découverte de la musique polynésienne traditionnelle*, Paris, Publications Orientalistes de France, 1981, 143 p.
- LEENHARDT, Maurice, *Le pilou*, Nouméa, Grain de Sable, 1998, 73 p.
- LORTAT - JACOB, Bernard, *Indiens chanteurs de la Sierra Madre L'oreille de l'ethnologue*, Paris, Hermann éditeurs des sciences et des arts, coll. Savoir : Lettres, 1994, 169 p.
- McLEAN, Mervyn E., *An Annotated Bibliography of Oceanic Music and Dance*, Auckland, The Polynesian Society (Incorporated), 1977, 252 p. et son supplément de 1981, 74 p.

ROUGET, Gilbert, *La musique et la transe*, (1^o édition 1980), Paris, Gallimard, coll. Tel, 1990, 621 p.

SACHS, Curt, *The Wellsprings of music*, (1^o édition, 1962), New York, Da Capo Press, 1977, 228 p.

SACHS, Curt, *The rise of music in the Ancient World*, New York, W.W.Norton, 1943, 324 p.

SEGALEN, Victor, *Voix Mortes : Musiques Maories*, (1^o parution dans le *Mercure musical*, 15 oct.1907), Éditions Novetlé, coll. Un monde sonore, 1995, 57 p.

ZEMP, Hugo, *Musique Dan*, Paris, La Haye, Mouton, coll. Cahiers de l'Homme, 1971, 320 p.

ZEMP, Hugo, *Ecoute le bambou qui pleure*, Paris, Gallimard, coll. L'aube des peuples, 1995, 213 p.

Articles :

ALVAREZ-PEREYRE, Franck, « De la matière sonore à l'analyse musicale : les cheminements de l'ethnomusicologue », *Analyse musicale*, n° 11, avril 1988, pp. 22 - 29.

AROM, Simha, « Essai d'une notation des monodies à des fins d'analyse », *Revue de Musicologie*, 55 (2), 1969, pp. 172 - 216.

AROM, Simha, DELIÈGE, Célestin, MOLINO, Jean, « Musicologie et ethnomusicologie : vers un renouvellement des questions et une unification des méthodes » (table ronde), *Analyse musicale*, n° 11, avril 1988, pp. 9 - 15.

AROM, Simha, « Le "syndrome" du pentatonisme africain », *Mosicæ Scientæ*, Vol.1, n°2, 1997, pp. 139 - 163.

BOILÈS, Charles, « Les chants instrumentaux des Tepehuas », *Musique en jeu*, 12, octobre 1973, pp. 81 - 99.

CHAILLEY, Jacques, « Ethnomusicologie et philologie musicale », *Analyse musicale*, n° 11, avril 1988, p. 17, 18.

CHENOWETH, Vida, « Song structure of a New Guinea Highlands Tribe », *Ethnomusicology*, 10, 1966, pp. 285 - 297.

CHENOWETH, Vida, « Managalasi Mourning Songs », *Ethnomusicology*, 12 (3), 1968, pp. 415 - 418.

CHENOWETH, Vida, « An Investigation of the Singing Styles of the Dunas », *Oceania*, 39, 1969, pp. 218 - 230.

CHENOWETH, Vida et BEE Darlene « Comparative - Generative Models of a New Guinea Melodic Structure », *American Anthropologist*, 73/3, 1971, pp. 773 - 782.

- HOOD, Mantle, « Transcription and Notation », *The Ethnomusicologist*, New York, McGraw-Hill, 1971, p. 50 - 122.
- LORTAT-JACOB, Bernard, « La berceuse et l'épopée : question de genre », *Revue de Musicologie*, 78 (1), 1992, pp. 5 - 23.
- McLEAN, Mervyn, « A New Method Of Melodic Interval Analysis As Applied To Maori Chant », *Ethnomusicology*, 10, 1966, pp. 174 - 190.
- McLEAN, Mervyn, « Towards the Differentiation of Music Areas in Oceania », *Anthropos*, 74(5/6), 1979, pp. 717 - 736.
- McLEAN, Mervyn, "Use of Music in Oceania", polycopie, Symposium on Traditional Music in Asia and the Pacific as a Source of Inspiration Contemporary Musical Development, Pékin, 15 - 19 juin, 1987, 16 p.
- McLEAN, Mervyn, « Musicales traditions, Musiques de l'Océanie », *Encyclopædia Universalis*, 1996, corpus 15, pp. 960 - 966.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, « Quelques remarques sur les rapports entre musicologie et ethnomusicologie », *Analyse musicale*, n° 11, avril 1988, p. 7, 8.
- NETTL, Bruno, « Ethnomusicology Today », *The World of Music*, n° 4, 1975, pp. 11 - 15.
- PICARD, François, « Modalité et pentatonisme : deux univers musicaux à ne pas confondre », *Analyse musicale*, n°39, mai 2001, pp. 37 - 46.
- ROUGET, Gilbert, « Ethnomusicologie et représentations de la musique », *Le Courrier du CNRS*, Hors série du n°42, 1981, p. 4,5.
- SEEGER, Charles, « Notation prescriptible et notation descriptive », *Analyse musicale*, juin 1991, pp. 6 - 12.
- TRAN VAN KHÊ, « Musicales Traditions. Musiques d'inspiration chinoise », *Encyclopædia Universalis*, 1996, corpus 15, pp. 949 - 956.
- ZEMP, Hugo et KAUFMANN, Christian, « Pour une transcription automatique des "langages tambourinés" mélanésiens. Un exemple Kwoma, Nouvelle-Guinée », *L'Homme*, 9 (2), 1969, pp. 38 - 88.
- ZEMP, Hugo, « Instruments de musique de Malaita », *Journal de la Société des Océanistes*, 30, 1971, pp. 31 - 53.
- ZEMP, Hugo, « Echelles équiheptaphoniques des flûtes de Pan chez les 'Are'are (Malaita, Iles Salomon) », *Yearbook of the International Folk Music Council*, 5, 1973, pp. 85 - 121.

ZEMP, Hugo, « 'Are'are Classification of Musical Types and Instruments », *Ethnomusicology*, 22 (1), 1978, pp. 37 - 67

ZEMP, Hugo, « Aspects of 'Are 'Are musical theory », *Ethnomusicology - Journal of the Society for ethnomusicology*, Vol.XXIII n°1, january 1979, pp. 5 - 48.

Musicologie - analyses et méthodologie

Ouvrages :

BENT, Ian, *L'analyse musicale. Histoire et Méthodes*, (édition originale 1980), Editions main d'œuvre, Nice, 1998, 306 p.

NATTIEZ, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, 10 / 18, 1975, 448 p.

Articles :

MOLINO, Jean, « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu*, n° 17, 1975, pp. 37 - 62.

NATTIEZ, Jean-Jacques, « Analyse musicale et sémiologie (le structuralisme de Lévi-Strauss) », *Musique en jeu*, 12, octobre 1973, pp. 59 - 79.

NATTIEZ, Jean-Jacques, « Rencontre avec Lévi-Strauss (le plaisir et la structure) », *Musique en jeu*, 12, octobre 1973, pp. 3 - 10.

NATTIEZ, Jean-Jacques, « Trois modèles linguistiques pour l'analyse musicale », *Musique en jeu*, n° 10, 1973, pp. 3 - 11.

NATTIEZ, Jean-Jacques, « Analyse et sémiologie musicales », *Encyclopædia Universalis*, 1996, corpus 2, pp. 263 - 267.

RUWET, Nicolas, « Méthodes d'analyse en musicologie » et « Quelques remarques sur le rôle de la répétition dans la syntaxe musicale », *Langage, musique poésie*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1972, pp. 100 - 148.

* Cette bibliographie comporte 125 titres

DISCOGRAPHIE

- AMMANN, Raymond, *Oi Voes blong Vanuatu (Les Voix du Vanuatu)*, Port-Vila, Vanuatu Nasonal Kaljoral Kaonsel (Centre Culturel du Vanuatu), CD008, 2001.
- BEAUDET, Jean-Michel, *Chants kanaks : cérémonies et berceuses*, Coll. du CNRS et du Musée de l'homme, Le Chant du monde, LDX 274909, 1990.
- CROWE, Peter, *Vanuatu : musiques coutumières*, Genève, AIMP&VDE - Gallo, CD-796, 1994.
- FANSHAWE, David, *Tahiti, Samoa, Fidji... Musiques des îles du Pacifique Sud*, Elektra/Asylum/Nonesuch Records, 1981.
- GOMES, Manuel, *Musiques de Papouasie Nouvelle Guinée*, Musique du Monde, ADE 670, 1992 et 1993.
- Musique traditionnelle de Vanuatu*, Port-Vila, Centre culturel, CCC-1, 1980.
- THOMAS, Allan et KUATOGA, Takaroga, *Vanuatu, la musique traditionnelle de Futuna occidentale*, Wellington, coll. UNESCO, Auvidis, D 8274, 1997.
- ZEMP, Hugo, *Polyphonies des îles Salomon (Guadalcanal et Savo)*, Coll. du CNRS et du Musée de l'homme, Le Chant du monde, LDX 274663, 1990.
- ZEMP, Hugo, *Iles Salomon, Musique de Guadalcanal*, OCORA, C 580049, 1994.
- ZEMP, Hugo, *Iles Salomon, Musiques intimes et rituelles 'Aré 'Aré*, Coll. du CNRS et du Musée de l'homme, Le Chant du monde CNR 274963, 1995.

INDEX DES NOMS

- AMMANN, Raymond 9, 24, 25, 361, 369, 371
 AROM, Simha 127
 BEAUDET, Jean-Michel 15, 16, 25, 129
 BEE, Darlene 123
 BOLTON, Lissant 373
 BONNEMAISON, Joël 17, 23, 30, 31, 32, 33, 35, 45, 46, 48, 60, 69, 73, 74, 352, 353, 366, 367, 368, 371, 419
 BOUGAINVILLE (de), Louis Antoine 23, 31
 BRĂILOIU, Constantin 123, 136, 171, 173, 179, 180, 188
 CHARPENTIER, Jean Michel 31
 CHENOWETH, Vida 123, 129, 136, 331, 332, 343
 CODRINGTON, Robert Henry 23
 COOK, James 23, 31
 COPPET (de), Daniel 25, 46, 372
 CROWE, Peter 9, 16, 24, 25, 30, 35, 36, 129, 131, 132, 346, 354
 DEACON, Arthur Bernard 23
 GARANGER, José 30, 31
 GODELIER, Maurice 7, 97, 121, 347, 348, 349, 351, 354, 365, 366, 367, 387, 396, 398
 GOVOROFF, Nicolas 97, 367
 GUIART, Jean 23, 131, 370
 GUILLEBAUD, Jean Claude 17
 HERMANN, Bernard 30
 HUFFMAN, Kirk 47, 84, 351, 352
 HUME, Lynne 24
 ITURBE (de), Juan 23
 JOLLY, Margaret 24, 71, 97, 373
 KAUFMANN, Christian 16, 346
 KUATOGA, Takaroga 24
 LECRIVAIN, Valérie 97, 367
 LEENHARDT, Maurice 368, 369
 LEONA, Richard 8, 77, 102
 LÉVI-STRAUSS, Claude 46, 122, 346, 347, 366
 LAYARD, John 23, 85, 188
 LEZA (de), Gonzales 23
 LINDSTROM, Lamont 370
 LORTAT-JACOB, Bernard 43
 MABONLALA, Alfreda 16, 55, 56, 346, 355, 357, 358, 359, 360
 MALINOWSKI, Bronislaw 15, 72, 73, 85, 97, 366, 369, 370
 MAURICE du village de Vanwalecaro 297
 MAUSS, Marcel 16, 28, 347, 366, 367, 372, 387, 392, 401
 MC LEAN, Mervyn 85
 MEAD, Margaret 15
 MOLINO, Jean 28, 120
 MUNDORO, Nelly 20, 22, 96, 194
 MUNILLA (de), Martin 23
 NATTIEZ, Jean Jacques 120
 PICARD, François 339
 PRADO (de), Don Diego 23
 QUIROS (de), Pedro-Fernandez 23, 31
 REGENVANU, Ralph 19, 23
 RIVERS, William Halse 15, 23
 RODMAN, Margaret 24
 RODMAN, William 362
 ROE, David 23
 RUWET, Nicolas 127
 SAHLINS, Marshall 15
 SELIGMAN, Charles Gabriel 15
 SIABAN, Dennison 56, 90, 227, 260
 SPEISER, Felix 23
 TANMONOK, Maurice 20, 54
 TATTEVIN, Elie 370, 396
 TESTART, Alain 97, 367
 THOMAS, Allan 24
 TJIBAOU, Jean Marie 130
 TORQUEMADA, le frère 23
 TRYON, Darrell 23
 VIENNE, Bernard 24, 60, 70, 368
 WALTER, Annie 24, 33, 35, 36, 48, 49, 50, 53, 55, 57, 60, 61, 73, 75, 90, 94, 97, 106, 356, 357
 WEINER, Annette 361, 367, 371
 ZEMP, Hugo 15, 16, 25, 129, 330, 331, 372, 400

GLOSSAIRE

Principaux termes en langues vernaculaires et en bislama apparaissant dans le texte³⁵⁸

Apma - région du Centre de l'île de Pentecôte et sa langue.

Ban kamel - premier grade des femmes apma.

Barate - jeux, plaisanteries et danses des femmes effectués lors des mariages.

Baratoa - jeux et plaisanteries entre les femmes lors des cérémonies des mariages.

Bislama - pidgin anglais devenu langue véhiculaire commune à toutes les îles du Vanuatu. Elle comporte un vocabulaire assez réduit, on y trouve d'une part des mots d'origine anglaise, française et espagnole, d'autre part des mots des langues vernaculaires locales.

Bolololi - système des grades masculins du pays Raga.

Buluk - bétail

Fafa - tante paternelle

Fieldworker - informateurs de terrain désignés par le Centre Culturel de Vanuatu.

Havwa - danse des femmes Raga pour les grades masculins, donnant lieu à une cérémonie d'échanges entre les femmes.

Iboi - chanson

Kastom - coutume

Kastom music - musique coutumière

Kau - cérémonie et danse des femmes apma

Kava - une boisson typique du Vanuatu, extraite de la racine d'un poivrier. Ses vertus sont narcotiques, apaisantes. Jadis réservée aux chefs lors des moments importants d'un village (l'arrivée d'un visiteur, les négociations entre les chefs, les cérémonies, etc.), aujourd'hui elle est consommée par tous les hommes adultes d'un village, tous les jours après le coucher du soleil. Une personne à qui on veut faire honneur est invitée au *nakamal* pour boire du *kava*. Le moment de la préparation de la boisson (broyage de la

³⁵⁸ Les termes en langue apma sont en gras, les termes en raga sont en italique, les termes en bislama sont en italique et gras.

racine mélangée ensuite avec de l'eau, puis filtrée à l'aide d'une passoire en écorce), suivi de sa consommation est très spécifique et important dans la coutume. L'île de Pentecôte est connue dans tout l'archipel pour la qualité de son *kava*.

Lap-lap - c'est un plat traditionnel qu'on trouve dans tout l'archipel. Il est préparé à base de tubercules (igname, taro, manioc) ou de bananes râpées. La pâte ainsi obtenue est placée dans des feuilles afin de la cuire dans le four traditionnel en pierres. Parfois, la pâte est placée dans des bambous et cuite au dessus du feu.

Leleutan - système des grades masculins du pays Apma

Longo - voir *lap-lap*.

Longo - voir *lap-lap*.

Nakamal - est ce qu'on appelle généralement en ethnologie « la maison des hommes ». C'est une maison communautaire où se déroulent tous les événements importants d'une communauté locale, aussi bien les festivités que les réunions. Jadis, ce lieu était interdit aux femmes (il l'est encore dans certains villages). Selon la tradition, les jeunes garçons dorment au *nakamal*, ceci est encore de rigueur dans le Centre de l'île mais a disparu dans le Nord. C'est aussi l'endroit où, après le coucher du soleil, les hommes consomment le *kava*.

Namwele - plante symbolique (*Cyca*) dont les feuilles sont souvent utilisées dans la vie traditionnelle pour marquer certains grades, certains tabous, pour indiquer le nombre de jours jusqu'au le mariage, ou le nombre de personnes présents lors d'une cérémonie.

Nasara - la place de danse

Navara - les noix de cocos germées.

ni-Vanuatu - nom par lequel les habitants du Vanuatu se nommèrent au moment de l'indépendance, en 1980.

Pig killing - cérémonies de tueries de cochons

Raga - région du Nord de l'île de Pentecôte et sa langue.

Raka - deuxième grade des femmes apma.

Sawako - danse de nuit mixte, effectuée le plus souvent lors des mariages mais aussi parfois pour d'autres cérémonies.

Sawagoro - équivalent raga du **Sawako**.

Sawagoro longo - danse que les femmes effectuent la nuit, lors des cérémonies du mariage.

Sawan - danse pour le deuxième grade des femmes apma, mais aussi prénom féminin.

Sese - une grande natte rouge

Sowahavin - danse des femmes pour les cérémonies communautaires.

String band - un groupe composé en général de jeunes garçons, jouant des instruments à cordes (guitares et *ukulele*). Cette forme de musique est née pendant la colonisation, elle comporte de fortes influences polynésiennes et modernes. Son développement est encouragé par le secteur touristique.

Talangalanga - chants pour pleurer ; certains sont d'amour, d'autres sont funéraires.

Tanis - danse

Tanis wetem pig - danse avec les cochons

Tanmonok - l'un des plus hauts grades masculins du pays Apma

Tik - danse des femmes effectuée lors de la cérémonie de **ban kamel**

Tsip - une petite natte rouge

Tungoro - l'un des plus hauts grades masculins du pays Raga

Wawa - tante paternelle.

TABLE DES EXEMPLES MUSICAUX³⁵⁹

Transcription 1 : Air pour la flûte en bambou 1	p. 79
Transcription 2 : Air pour la flûte en bambou 2	p. 81
Transcription 3 : Air pour la flûte en bambou 3	p. 83
Transcription 20 : Berceuse 1	p. 135
Transcription 50 : Berceuse 2	p. 138
Transcription 54 : Berceuse 3	p. 144
Transcription 22 : Berceuse 4	p. 147
Transcription 65 : jeu chanté 1 (Nord) <i>Wehi, wehi bwero</i>	p. 151
Transcription 71 : jeu chanté 2 (Nord) <i>Manbona</i>	p. 154
Transcription 68 : jeu chanté 3 (Nord) <i>Tango rere</i>	p. 157
Transcription 72 : jeu chanté 4 (Nord) <i>Manbon tierieri</i>	p. 160
Transcription 69 : jeu chanté 5 (Nord) <i>Tu tui bao</i>	p. 162
Transcription 44 : jeu chanté 6 (Centre) <i>Baclol</i>	p. 168
Transcription 28 : jeu chanté 7 (Centre) <i>Siri longo</i>	p. 169
Transcription 24 : jeu chanté 8 (Centre) <i>Sawan</i>	p. 173
Transcription 23 : jeu chanté 9 (Centre) <i>Sawan leleo</i>	p. 177
Transcription 45 : jeu chanté 10 (Centre) <i>Tutu maiharo</i>	p. 180
Transcription 93 : chant pour la naissance	p. 185
Transcription 59 : <i>havwa</i> , chant 1 <i>Hamalinguwe</i>	p. 195
Transcription 60 : <i>havwa</i> , chant 2 <i>Yele Yele</i>	p. 199
Transcription 61 : <i>havwa</i> , chant 3 <i>Yele Yele</i>	p. 203
Transcription 62 : <i>havwa</i> , chant 4 <i>Bol na ling havwa</i>	p. 210
Transcription 63 : <i>havwa</i> , chant 5 <i>Randahala</i>	p. 214
Transcription 64 : <i>havwa</i> , chant 6 <i>Rengu mare rua</i>	p. 218
Transcription 101 : rythmes des danses <i>havwa</i>	p. 222
Transcription 10 : <i>sawan</i> 1	p. 227
Transcription 11 : <i>sawan</i> 2	p. 232
Transcription 4 : <i>talangalanga</i> d'amour 1	p. 240
Transcription 5 : <i>talangalanga</i> d'amour 2	p. 244
Transcription 6 : <i>talangalanga</i> d'amour 3	p. 247
Transcription 7 : chant du serpent (Nord) <i>Teltele</i>	p. 252
Transcription 8 : chant du serpent (Centre) <i>Tarimerarab</i>	p. 255
Transcription 83 : <i>barate</i> chant du <i>lap-lap (longo)</i>	p. 260
Transcription 84 : <i>barate</i> chant des noix de coco	p. 264
Transcription 85 : <i>barate</i> chant pour pleurer le départ de la fille	p. 268
Transcription 94 : <i>sawagoro longo</i> , chant 1	p. 272
Transcription 95 : <i>sawagoro longo</i> , chant 2	p. 275

³⁵⁹ Les numéros des transcriptions ne correspondent pas à une logique précise dans ce travail, car elles font partie d'un corpus plus large des transcriptions réalisées d'après les enregistrements de terrain.

Transcription 96 : <i>sawagoro longo</i> , chant 3	p. 278
Transcription 29 : <i>talangalanga</i> pour la mort 1	p. 283
Transcription 30 : <i>talangalanga</i> pour la mort 2	p. 287
Transcription 31 : <i>talangalanga</i> pour la mort 3	p. 291
Transcription 35 : <i>sawahavin</i> , chant ancien 1	p. 298
Transcription 37 : <i>sawahavin</i> , chant ancien 2	p. 301
Transcription 39 : <i>sawahavin</i> , chant ancien 3	p. 305
Transcription 97 : <i>sawahavin</i> , chant récent 1	p. 308
Transcription 98 : <i>sawahavin</i> , chant récent 2	p. 311
Transcription 100 : <i>sawahavin</i> , chant récent 3	p. 314

TABLE DES TABLEAUX

Tableau 1 : patrimoine musical dans le Nord de l'île	p. 116
Tableau 2 : patrimoine musical dans le Centre de l'île	p. 117
Tableau 3 : tableau des intervalles - division en deux champs	p. 124
Tableau 4 : tableau des intervalles - division en quatre zones	p. 125
Tableau 5 : tableau des intervalles - division en diagonales	p. 126
Tableau 6 : tableau des intervalles, berceuse 1	p. 137
Tableau 7 : tableau des intervalles, berceuse 2	p. 139
Tableau 8 : tableau des intervalles, berceuse 3	p. 146
Tableau 9 : tableau des intervalles, berceuse 4	p. 147
Tableau 10 : tableau des intervalles commun à toutes les berceuses	p. 149
Tableau 11 : tableau des intervalles, jeu chanté 1 (Nord), <i>Wehi wehi bwero</i>	p. 153
Tableau 12 : tableau des intervalles, jeu chanté 2 (Nord), <i>Manbona</i>	p. 155
Tableau 13 : tableau des intervalles, jeu chanté 3 (Nord), <i>Tango rere</i>	p. 158
Tableau 14 : tableau des intervalles, jeu chanté 4 (Nord), <i>Mabon tierieri</i>	p. 161
Tableau 15 : tableau des intervalles, jeu chanté 5 (Nord), <i>Tu tui bao</i>	p. 163
Tableau 16 : tableau des intervalles commun à tous les jeux chantés du Nord	p. 167
Tableau 17 : tableau des intervalles, jeu chanté 6 (Centre), <i>Baclol</i>	p. 169
Tableau 18 : tableau des intervalles, jeu chanté 7 (Centre), <i>Siri longo</i>	p. 170
Tableau 19 : tableau des intervalles, jeu chanté 8 (Centre), <i>Sawan</i>	p. 173
Tableau 20 : tableau des intervalles, jeu chanté 9 (Centre), <i>Sawan leleo</i>	p. 179
Tableau 21 : tableau des intervalles, jeu chanté 10 (Centre), <i>Tutu maiharo</i>	p. 181
Tableau 22 : tableau des intervalles commun à tous les jeux chantés du Centre	p. 184
Tableau 23 : tableau des intervalles du chant pour la naissance	p. 186
Tableau 24 : tableau analytique commun au répertoire de l'enfance	p. 189
Tableau 25 : tableau des intervalles commun au répertoire de l'enfance	p. 190
Tableau 26 : tableau des intervalles, <i>havwa</i> , chant 1 <i>Hamalinguwe</i>	p. 196
Tableau 27 : tableau des intervalles, <i>havwa</i> , chant 2 <i>Yele Yele</i>	p. 201
Tableau 28 : tableau des intervalles, <i>havwa</i> , chant 3 <i>Yele Yele</i>	p. 204
Tableau 29 : tableau des intervalles, <i>havwa</i> , chant 4 <i>Bol na ling havwa</i>	p. 211
Tableau 30 : tableau des intervalles, <i>havwa</i> , chant 5 <i>Randahala</i>	p. 215
Tableau 31 : tableau des intervalles, <i>havwa</i> , chant 6 <i>Rengu mare rua</i>	p. 219
Tableau 32 : tableau des intervalles, <i>sawan</i> 1	p. 228
Tableau 33 : tableau des intervalles, <i>sawan</i> 2	p. 233
Tableau 34 : tableau analytique commun au répertoire des grades	p. 236
Tableau 35 : tableau des intervalles commun au répertoire des grades	p. 237
Tableau 36 : tableau des accompagnements de danses de grades	p. 238
Tableau 37 : tableau des intervalles, <i>talangalanga</i> d'amour 1	p. 241
Tableau 38 : tableau des intervalles, <i>talangalanga</i> d'amour 2	p. 245
Tableau 39 : tableau des intervalles, <i>talangalanga</i> d'amour 3	p. 248

Tableau 40 : tableau des intervalles, chant de serpent (Nord)	p. 252
Tableau 41 : tableau des intervalles, chant de serpent (Centre)	p. 255
Tableau 42 : tableau des intervalles, <i>barate</i> chant du <i>lap-lap (longo)</i>	p. 261
Tableau 43 : tableau des intervalles, <i>barate</i> chant des noix de coco	p. 265
Tableau 44 : tableau des intervalles, <i>barate</i> chant pour pleurer le départ de la fille	p. 268
Tableau 45 : tableau de classification des chants pour danses <i>sawagoro</i>	p. 271
Tableau 46 : tableau des intervalles, <i>sawagoro longo</i> , chant 1	p. 272
Tableau 47 : tableau des intervalles, <i>sawagoro longo</i> , chant 2	p. 275
Tableau 48 : tableau des intervalles, <i>sawagoro longo</i> , chant 3	p. 278
Tableau 49 : tableau analytique commun au répertoire du mariage	p. 281
Tableau 50 : tableau des intervalles commun au répertoire du mariage	p. 281
Tableau 51 : tableau des intervalles, <i>talangalanga</i> pour la mort 1	p. 284
Tableau 52 : tableau des intervalles, <i>talangalanga</i> pour la mort 2	p. 288
Tableau 53 : tableau des intervalles, <i>talangalanga</i> pour la mort 3	p. 292
Tableau 54 : tableau analytique commun au répertoire funéraire	p. 294
Tableau 55 : tableau des intervalles commun au répertoire funéraire	p. 294
Tableau 56 : tableau des intervalles, <i>sawahavin</i> , chant ancien 1	p. 299
Tableau 57 : tableau des intervalles, <i>sawahavin</i> , chant ancien 2	p. 302
Tableau 58 : tableau des intervalles, <i>sawahavin</i> , chant ancien 3	p. 305
Tableau 59 : tableau des intervalles, <i>sawahavin</i> , chant récent 1	p. 309
Tableau 60 : tableau des intervalles, <i>sawahavin</i> , chant récent 2	p. 312
Tableau 61 : tableau des intervalles, <i>sawahavin</i> , chant récent 3	p. 315
Tableau 62 : tableau analytique commun au répertoire des <i>sawahavin</i>	p. 318
Tableau 63 : tableau des intervalles commun au répertoire des <i>sawahavin</i>	p. 319
Tableau 64 : tableau des échelles trié par genre musical	p. 323-324
Tableau 65 : tableau des échelles trié par genre d'échelle	p. 326
Tableau 66 : tableau des notes finales	p. 329
Tableau 67 : tableau récapitulatif des intervalles conjoints et disjoints	p. 334-335
Tableau 68 : tableau formel	p. 337
Tableau 69 : tableau des accompagnements rythmiques	p. 339
Tableau 70 : tableau des équivalences des valeurs entre les cochons et les nattes	p. 363
Tableau 71 : tableau des attributs nécessaires pour organiser une <i>havwa</i>	p. 374
Tableau 72 : tableau comparatif entre les cérémonies de <i>havwa</i> et de <i>kau</i>	p. 383-384

TABLE DES GRAPHIQUES

Graphique 1 : superposition des berceuses 1 et 2	p. 141
Graphique 2 : superposition des berceuses 1 et 2 (sans notes répétées)	p. 142
Graphique 3 : berceuse 3	p. 145
Graphique 4 : jeu chanté 1 (Nord) <i>Wehi, wehi bwero</i>	p. 152
Graphique 5 : jeu chanté 2 (Nord) <i>Manbona</i>	p. 156
Graphique 6 : jeu chanté 3 (Nord) <i>Tango rere</i>	p. 159
Graphique 7 : jeu chanté 5 (Nord) <i>Tu tui bao</i>	p. 165
Graphique 8 : jeu chanté 5 (Nord) <i>Tu tui bao</i> (sans notes répétées)	p. 166
Graphique 9 : jeu chanté 7 (Centre) <i>Siri longo</i>	p. 172
Graphique 10 : jeu chanté 8 (Centre) <i>Sawan</i>	p. 175
Graphique 11 : jeu chanté 8 (Centre) <i>Sawan</i> (sans notes répétées)	p. 176
Graphique 12 : jeu chanté 9 (Centre) <i>Sawan leleo</i>	p. 178
Graphique 13 : jeu chanté 10 (Centre) <i>Tutu maiharo</i>	p. 182
Graphique 14 : jeu chanté 10 (Centre) <i>Tutu maiharo</i> (sans notes répétées)	p. 183
Graphique 15 : chant pour la naissance	p. 187
Graphique 16 : <i>havwa</i> , chant 1 <i>Hamalinguwe</i>	p. 197
Graphique 17 : <i>havwa</i> , chant 2 <i>Yele Yele</i>	p. 200
Graphique 18 : <i>havwa</i> , chant 3 <i>Yele Yele</i>	p. 205
Graphique 19 : superposition des deux chants <i>Yele Yele</i>	p. 207
Graphique 20 : superposition des deux chants <i>Yele Yele</i> (sans notes répétées)	p. 208
Graphique 21 : <i>havwa</i> , chant 4 <i>Boi na ling havwa</i>	p. 212
Graphique 22 : <i>havwa</i> , chant 5 <i>Randahala</i>	p. 216
Graphique 23 : <i>havwa</i> , chant 6 <i>Rengu mare rua</i>	p. 220
Graphique 24 : <i>sawan</i> 1	p. 230
Graphique 25 : <i>sawan</i> 1 (sans notes répétées)	p. 231
Graphique 26 : <i>sawan</i> 2	p. 234
Graphique 27 : <i>talangalanga</i> d'amour 1	p. 243
Graphique 28 : <i>talangalanga</i> d'amour 2	p. 246
Graphique 29 : <i>talangalanga</i> d'amour 3	p. 250
Graphique 30 : chant du serpent (Nord) <i>Teltele</i>	p. 253
Graphique 31 : chant du serpent (Centre) <i>Tarimerarab</i>	p. 257
Graphique 32 : superposition du chant de serpent du Nord avec celui du Centre	p. 258
Graphique 33 : <i>barate</i> chant du <i>lap-lap</i> (<i>longo</i>)	p. 263
Graphique 34 : <i>barate</i> chant des noix de coco	p. 267
Graphique 35 : <i>barate</i> chant pour pleurer le départ de la fille	p. 269
Graphique 36 : <i>sawagoro longo</i> , chant 1	p. 273
Graphique 37 : <i>sawagoro longo</i> , chant 2	p. 277
Graphique 38 : <i>sawagoro longo</i> , chant 3	p. 279
Graphique 39 : <i>talangalanga</i> pour la mort 1	p. 286

Graphique 40 : <i>talangalanga</i> pour la mort 2	p. 290
Graphique 41 : <i>talangalanga</i> pour la mort 3	p. 293
Graphique 42 : <i>sawahavin</i> , chant ancien 1	p. 300
Graphique 43 : <i>sawahavin</i> , chant ancien 2	p. 304
Graphique 44 : <i>sawahavin</i> , chant ancien 3	p. 307
Graphique 45 : <i>sawahavin</i> , chant récent 1	p. 310
Graphique 46 : <i>sawahavin</i> , chant récent 2	p. 313
Graphique 47 : <i>sawahavin</i> , chant récent 3	p. 317

TABLE DES SCHEMAS

Schéma 1 : <i>havwa</i> , figure 1 : <i>Mandalisia</i>	p. 63
Schéma 2 : <i>havwa</i> , figure 2 : <i>Mangori</i>	p. 64
Schéma 3a : <i>havwa</i> figure 3a : <i>Mamwalue</i>	p. 64
Schéma 3b : <i>havwa</i> , figure 3b : <i>Mamwalue</i>	p. 65
Schéma 4 : <i>havwa</i> , figure 4 : <i>Mabileahi</i>	p. 66
Schéma 5 : <i>havwa</i> , figure 5 : <i>Mandali</i>	p. 66
Schéma 6a : <i>havwa</i> , figure 6a : <i>Bolo Mambwena</i>	p. 67
Schéma 6b : <i>havwa</i> , figure 6b : <i>Bolo Mambwena</i>	p. 67
Schéma 7 : parenté, division dualiste	p. 74
Schéma 8 : danse du serpent	p. 89
Schéma 9 : <i>sawahavin</i> , figure 1	p. 110
Schéma 10 : <i>sawahavin</i> , figure 2	p. 111
Schéma 11 : <i>sawahavin</i> , figure 3	p. 111
Schéma 12 : <i>sawahavin</i> , figure 4	p. 111
Schéma 13 : <i>sawahavin</i> , figure 5	p. 112
Schéma 14 : échanges <i>havwa</i>	p. 378
Schéma 15 : échanges <i>kau</i>	p. 381
Schéma 16 : achat d'une représentation musicale	p. 391
Schéma 17 : achat d'une musique avec les droit d'auteur	p. 392
Schéma 18 : la transmission et l'apprentissage d'un chant	p. 393
Schéma 19 : la transmission d'une danse <i>sawan</i>	p. 394

TABLE DES CARTES

- Carte 1 :** Carte du Vanuatu p. 29
(« Vanuatu », *Pacific Ocean*, Logan City, Australia, Hema maps, *Mapping the Pacific*, 3rd edition, 1999)
- Carte 2 :** Carte de l'île de Pentecôte p. 34
(« Pentecost », Vanuatu, Logan City, p. Australia, Hema maps, *Mapping the Pacific*, 3rd^{edition}, 1995)

LISTE DES EXEMPLES MUSICAUX ENREGISTRÉS

PI	Titre	Temps	PI	Titre	Temps
1	Berceuse 1	0 : 26	25	<i>Sawan 2</i>	1 : 05
2	Berceuse 2	0 : 23	26	Danse <i>boilaba</i>	2 : 24
3	Berceuse 3	0 : 18	27	<i>Talangalanga</i> d'amour 1	1 : 29
4	Berceuse 4	0 : 14	28	<i>Talangalanga</i> d'amour 2	1 : 44
5	Jeu chanté 1 (Nord)	0 : 21	29	<i>Talangalanga</i> d'amour 3	2 : 01
6	Jeu chanté 2 (Nord)	0 : 48	30	Chant du serpent (Nord)	0 : 46
7	Jeu chanté 3 (Nord)	0 : 33	31	Chant du serpent (Centre)	1 : 45
8	Jeu chanté 4 (Nord)	0 : 26	32	<i>Barate</i> , chant 1a	0 : 27
9	Jeu chanté 5 (Nord)	0 : 33	33	<i>Barate</i> , chant 1b	1 : 33
10	Jeu chanté 6 (Centre)	0 : 16	34	<i>Barate</i> , chant 2	0 : 59
11	Jeu chanté 7 (Centre)	0 : 24	35	<i>Barate</i> , chant 3	1 : 44
12	Jeu chanté 8 (Centre)	0 : 37	36	<i>Sawagoro longo</i> , chant 1	1 : 20
13	Jeu chanté 9 (Centre)	0 : 47	37	<i>Sawagoro longo</i> , chant 2	1 : 24
14	Jeu chanté 10 (Centre)	0 : 35	38	<i>Sawagoro longo</i> , chant 3	2 : 07
15	Chant pour la naissance	0 : 16	39	<i>Talangalanga</i> mortuaire 1	1 : 18
16	Havwa, chant 1	0 : 34	40	<i>Talangalanga</i> mortuaire 2	1 : 52
17	<i>Havwa</i> , chant 2	0 : 49	41	<i>Talangalanga</i> mortuaire 3	2 : 00
18	<i>Havwa</i> , chant 3	0 : 48	42	<i>Sawahavin</i> ancienne 1	2 : 16
19	<i>Havwa</i> , chant 4	0 : 48	43	<i>Sawahavin</i> ancienne 2	3 : 22
20	<i>Havwa</i> , chant 5	0 : 42	44	<i>Sawahavin</i> ancienne 3	1 : 06
21	<i>Havwa</i> , chant 6	0 : 42	45	<i>Sawahavin</i> récente 1	2 : 42
22	<i>Havva - Mandalisia</i>	1 : 55	46	<i>Sawahavin</i> récente 2	2 : 21
23	<i>Havwa - Mamwalue</i>	1 : 57	47	<i>Sawahavin</i> récente 3	3 : 15
24	<i>Sawan 1</i>	0 : 55			

ANNEXES

ANNEXE 1 - Le mythe d'origine du pays Raga

par Joël BONNEMAISON³⁶⁰

« Maewo fut la première des îles à surgir de la mer. Lorsque cette île eut émergé, de la fumée s'échappa encore de la mer. Cela dura trois jours. Au troisième, une nouvelle et immense masse en forme de pierre apparut qui s'élevait verticalement au-dessus des flots. Elle était tellement haute qu'un coup de vent la fit basculer de toutes sa hauteur, lui donnant une forme basse et longue. L'île qui venait d'apparaître était encore molle et sans formes fixes, de la fumée s'en échappait, elle rayonnait de chaleur. C'était Raga (Pentecôte).

Le vent qui s'éleva modela les contours de cette terre qui ne cessait de se déformer sous son souffle. Les pointes et les caps surgirent mais aussi les baies entre les pointes. Au centre et au sud de l'île, des montagnes plus hautes existaient qui arrêtaient les vents, si bien que les côtes ouest sont dans cette partie de l'île moins échanrées qu'elles ne le sont au nord.

Peu à peu l'île pierre refroidit et se durcit. Les arbres commencèrent à pousser. Pentecôte avait alors pris sa forme définitive, avec sa succession de pointes qui durcissent les contours de la frange nord.

De la fumée jaillit à nouveau de la mer pendant trois jours et une autre pierre surgit des eaux, puis se renversa elle-aussi : Ambae venait d'apparaître. L'histoire est la même, mais là les vents ne souffleraient pas et ne déformèrent pas la pierre : aussi n'y a-t-il pas de pointes sur cette île comme il en existe tant en pays Raga. La seule vraie pointe d'Ambae est celle de Vatu Anbani (Nanghire) qui sépare les pays de l'ouest de ceux de l'est³⁶¹.

En s'élevant au-dessus des flots, la terre qui émergeait avait entraîné avec elle des coquillages de mer. L'un, le talaï (bénitier) était une femme, l'autre, un coquillage blanc de type troca, appelé balevatu, était un homme. Enfin un dernier, garitabua, était une espèce d'huître plate. Retenus au sec par l'élévation de la terre, ces coquillages secrétèrent des larmes et de la salive pour reconstituer le milieu humide auquel ils étaient habitués. Ce ne fut pas suffisant pour refaire la mer, mais de ce mélange de larmes, de salive (mansira) et de terre sont nés les premiers être humains³⁶².

³⁶⁰ Joël BONNEMAISON, « Gens de pirogue, gens de la terre », *Les Fondements géographiques d'une identité L'Archipel du Vanuatu, Essai de géographie culturelle*, Paris, ORSTOM, 1996, Livre I, pp. 189 - 191, récit recueilli par l'auteur auprès de Robert Bule Ala, *Ratahigi vanua* (version Tagaro).

³⁶¹ Note de l'auteur, *ibid.*, p. 190 : « Le mythe fait état ainsi de la pointe la plus significative dans le pays d'Ambae. Mais à cette coupure physique correspond également la coupure culturelle qui sépare les peuples patrilinéaires de l'ouest de l'île (Mweraibeo) des peuples matrilinéaires de l'est (Mweraulu). (...) L'espace reconnu et de relations du pays Raga s'arrêtait à la pointe Vatu Anbani, c'est-à-dire à la fin du "pays matrilinéaire" ».

³⁶² Note de l'auteur, *ibid.*, p. 190 : « On a vu que le talaï ou bénitier est considéré par les Gilaho comme leur animal totémique. En lui donnant la primauté dans le mythe, les conteurs affirment par là la noblesse et la primordialité de leur vara. Il s'agit là d'une inflexion locale donnée au mythe par les conteurs Gilaho. La salive et les larmes sont par ailleurs considérées comme des liquides magiques. Ce sont les substances des êtres primordiaux. L'Homme dans le mythe est surgi du mélange des liquides sacrés des héros avec la substance de la Terre.

Du bénitier qui avait été soulevé de la mer à un endroit de l'île appelé Narovatwal, à l'extrême nord de l'île (pointe Ahivo), surgit Talaihivuisi, du troca surgit Tamahuta et enfin de l'huître plate une femme du nom Mumata. Tous trois eurent des enfants qui eux-mêmes se marièrent. Très vite la population s'accrut, la pointe nord du pays Raga ne tarda pas à être très peuplée.

Les Ratahigi vanua devinrent inquiets, car ils ne savaient pas si l'île sur laquelle ils se trouvaient était suffisamment vaste pour nourrir tous leurs enfants présents et à venir et si d'autre part une autre population ne se trouvait pas plus loin vers le sud qui pourrait un jour venir leur disputer le territoire de la pointe Ahivo. On décida donc d'envoyer trois hommes faire le tour de l'île pour explorer les parties du centre et du sud qui restaient encore mystérieuses.

Le premier, Tamahuta, partit en suivant la côte ouest, le second, Tahahivuisi, prit par le milieu le chemin de la montagne et des lignes de crête, le dernier, Tagarosul (le dernier fils de Mumata), partit par la route de la côte Est. Ils marchèrent très longtemps et prudemment, des années, raconte-t-on, jusqu'à ce que leurs routes respectives se joignent enfin sur la dernière pointe du sud de l'île.

Tous trois avaient vu que l'île était grande, qu'elle était déserte et qu'un grand nombre d'hommes pouvaient encore l'habiter. Ils "redescendirent" vers le nord³⁶³ jusqu'à leur lieu de départ appelé Nagatava, un peu au-dessus de la baie de Laone.

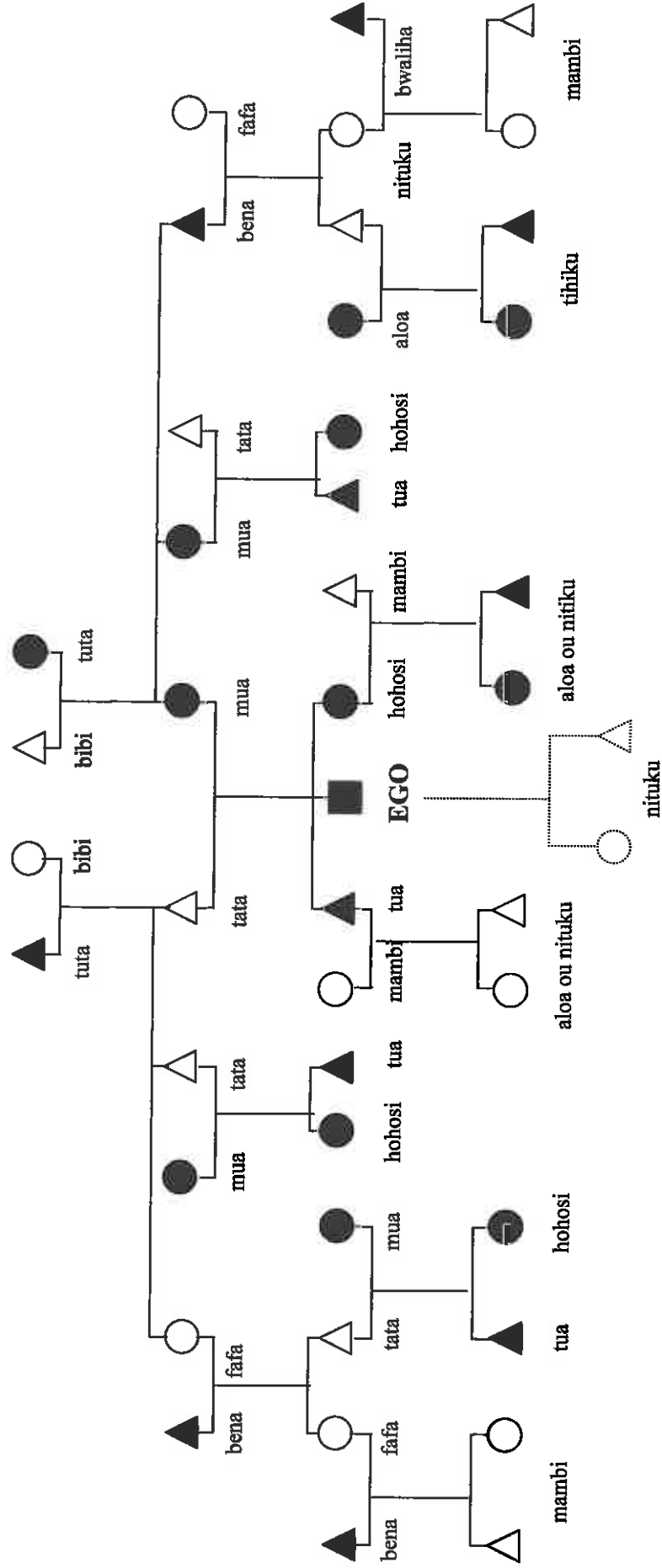
Ils trouvèrent là beaucoup de changements. Un grand tumulte régnait sur tout le pays. Des pirogues venues du nord avaient en effet amené un autre peuple qui s'était répandu partout dans le pays. Les premiers arrivés, le peuple qui descendait des coquillages de la mer et de la terre de l'île ne voulait pas de cet autre peuple marin et le craignait : des deux côtés, on s'apprêtait à se faire la guerre. De ce tumulte vien le nom Raga qui, dans la vieille langue locale, signifie un "endroit de bruit et de fureur".

Au moment où les deux camps étaient prêts à combattre, les trois voyageurs survinrent. Comme ils avaient vu que l'île était grande, ils s'interposèrent et s'écrièrent :

- "Pourquoi nous combattre ? L'île est vaste, au lieu de nous battre, nous allons nous unir et sceller notre entente en échangeant nos enfants. Désormais et afin de mieux nous reconnaître, nous porterons des noms différents : nous, premiers arrivés, seront les Tagaro et les autres les Malaho. Un Tagaro devra toujours épouser une Malaho et un Malaho devra épouser une Tagaro. Nos propres enfants seront des Malaho et les enfants des Malaho seront des Tagaro. Il ne pourra ainsi plus y avoir de guerre entre nous et nous peuplerons l'île entière dans la paix ».

³⁶³ *Ibid.*, p. 190 : « Dans les langues de Pentecôte, à l'inverse des nôtres, on dit descendre pour aller vers le nord et monter pour aller vers le sud. »

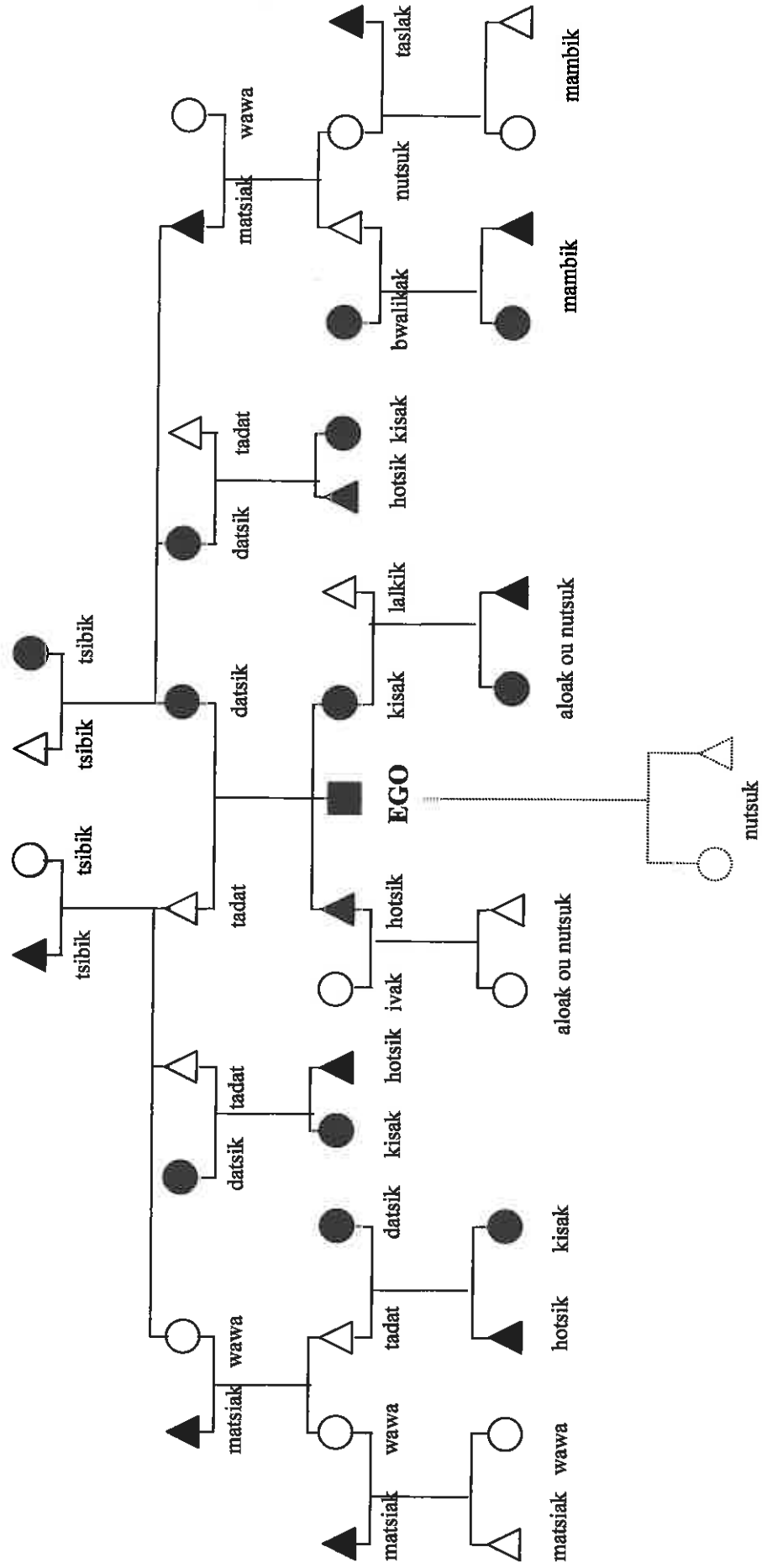
SCHEMA DE PARENTE (Raga)



La division duliste (deux moitiés) exogames de cette société (Tabi et Bule) est traduite ici par les figures blanches et noires.

³⁶⁴ Ces informations ont été recueillies sur le terrain auprès des habitants.

SCHEMA DE PARENTE (Apma)



Liste des termes de parenté (Raga)

Parents de sang

Bibi - Grand-père ou grand-mère faisant partie du lignage du père

Tuta - Grand-père ou grand-mère faisant partie du lignage de la mère

Mua - mère, sœur de la mère, femme du frère du père, femme du fils de la sœur du père

Tata - père, frère du père, mari de la sœur de la mère, fils de la sœur du père

Bena - frère de la mère, mari de la sœur du père

Fafa - sœur du père, femme du frère de la mère, fille de la sœur du père

Hohosi - sœur, fille du frère du père, fille de la sœur de la mère, fille du fils de la sœur du père

Tua - frère, fils du frère du père, fils de la sœur de la mère, fils du fils de la sœur du père

Nituku - enfants d'ego, enfants des frères (seulement si ego est un homme), enfants des sœurs (seulement si ego est une femme), enfants du frère de la mère

Aloa - enfants des sœurs, (seulement si ego est un homme), enfants des frères (seulement si ego est une femme)

Tihiku - cadet

Parents par le mariage

Taslaku - épouse

Ahoaku - époux

Parents par alliance

Bibi - belle mère (si ego est une femme)

Nituku ou **Fafa** - belle-mère (si ego est un homme)

Tuta - beau-père (si ego est une femme)

Bwaliha ou **Bena** - beau-père (si ego est un homme)

Mambi ou **Buluana** celui qu'on peut épouser, sœur ou frère du mari, sœur ou frère de la femme

Bwaliha - mari de la fille

Aloa - femme du fils

Liste des termes de parenté (Apma)

Parents de sang

Tsibik - Grand-père ou grand-mère faisant partie du lignage du père, grand-père ou grand-mère faisant partie du lignage de la mère

Datsik - mère, sœur de la mère, femme du frère du père, femme du fils de la sœur du père

Tadat - père, frère du père, mari de la sœur de la mère, fils de la sœur du père

Matsiak - frère de la mère, mari de la sœur du père

Wawa - sœur du père, femme du frère de la mère, fille de la sœur du père et fille de cette dernière

Kisak - sœur, fille du frère du père, fille de la sœur de la mère, fille du fils de la sœur du père

Hotsik - frère, fils du frère du père, fils de la sœur de la mère, fils du fils de la sœur du père

Nnutsuk - enfants d'ego, enfants des frères (seulement si ego est un homme), enfants des sœurs (seulement si ego est une femme), enfants du frère de la mère

Aloak - enfants des sœurs, (seulement si ego est un homme), enfants des frères (seulement si ego est une femme)

Parents par le mariage

Atleimak ou Dantsuk - épouse

Hoak - époux

Parents par alliance

Bwalikak - belle mère (si ego est une femme)

Taslak - belle-mère (si ego est un homme)

Bwalikak - beau-père (si ego est une femme)

Taslak - beau-père (si ego est un homme)

Ivak - sœur du mari

Lalkik - frère du mari

Wawa ou Nnutsuk - sœur de la femme

Taslak - frère de la femme

Taslak - mari de la fille

Bwalikak - femme du fils

ANNEXE 3 - PHOTOS



Photo 1 : Une femme qui compose un dessin sur une petite natte (Centre, village de Uverewep)



Photo 2 : Un homme qui découpe un dessin pour une grande natte dans l'écorce d'un bananier (Centre, village de Uverewep)



Photo 3 : Une femme qui râpe des taros pour préparer un *lap-lap* (Centre, village Vanrasini)



Photo 4 : Un groupe de femmes épluchant des taros pour les fêtes de passages en grades (Centre, village de Sasanadam)



Photo 5 : Un groupe d'hommes frappant des tambours en bois (Nord, village de Loltong)



Photo 6 : Les femmes frappant des tambours lors d'une cérémonie de *kau* (Centre, village de Sasanadam)



Photo 7 : La danse *tik* lors d'une cérémonie de *ban kamel* (Centre, village de Sasanadam)



Photo 8 : Les filles mangeant des *navara* (noix de coco germées) en sortant du *nakamal* lors d'une cérémonie de *ban kamel* (Centre, village de Sasanadam)



Photo 9 : La danse *kau* (Centre, village de Sasanadam)



Photo 10 : Les paiements du *kau* (Centre, village de Sasanadam)



Photo 11 : La danse *kau* (Centre, village de Sasanadam)



Photo 12 : La distribution des nattes lors d'une cérémonie *havwa* (Nord, village de Biribirisul)



Photo 13 : La danse *havwa* (Nord, village de Biribirisul)



Photo 14 : La danse *sari bua* lors de l'ordination d'un pasteur (Nord, village de Nambwarafiut)



Photo 15 : Lors d'un mariage, la famille de la jeune fille offre les nattes rouges à la famille du garçon (Centre, village de Vanrasini)



Photo 16 : La jeune fille avec ses tantes paternelles, couverte d'une natte rouge, prête à partir dans le village de son futur époux (Centre, village de Vanrasini)

ANNEXE 4 - TRANSCRIPTIONS³⁶⁵

présentées dans l'ordre des enregistrements

Musiques pour enfants

Berceuses :

Plage 1, transcription 20 :



Pl. 2, transcription 50 :



Pl. 3, transcription 54 :



³⁶⁵ Les transcriptions des musiques présentées ici sont pour la plupart celles qui ont été analysées dans la deuxième partie.

Pl. 4, transcription 22 :



Jeux chantés pour les enfants (Nord) :

Pl. 5, transcription 65 :



Pl. 6, transcription 71 :



Pl. 7, transcription 68 :

Three staves of musical notation in treble clef. The first staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. The second staff begins with a rest followed by eighth and sixteenth notes. The third staff continues with eighth and sixteenth notes, ending with four sixteenth notes marked with 'x' symbols.

Pl. 8, transcription : 72 :

Two staves of musical notation in treble clef. The first staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff consists of a single melodic line with eighth and sixteenth notes.

Pl. 9, transcription : 69 :

Two staves of musical notation in treble clef. The first staff shows a complex melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff continues with eighth and sixteenth notes, including accents (>) and 'x' symbols.

Jeux chantés pour les enfants (Centre) :

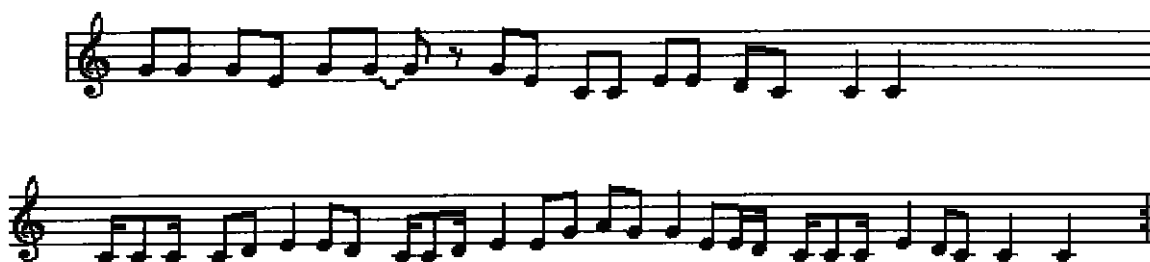
Pl. 10, transcription 44 :



Pl. 11, transcription 28 :



Pl. 12, transcription 24 :



Pl. 13, transcription 23 :



Pl. 14, transcription 45 :



Chant pour naissance :

Pl. 15, transcription 93 :



Musiques des grades

Havwa Boltabae :

Pl. 16, premier chant *Hamalingue*, transcription 59 :

The musical score is written on six staves in treble clef. The time signature is 7/8, and the key signature has one flat. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final double bar line at the end of the sixth staff.

Pl. 17, deuxième chant *Yele Yele*, transcription 60 :

The image displays a musical score for a piece titled 'Yele Yele', transcription 60. The score is written on seven staves, each beginning with a treble clef. The music is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final double bar line at the end of the seventh staff. The notation is clear and legible, showing the melodic line of the piece.

Pl. 18, troisième chant *Yele Yele*, transcription 61 :

The image displays a musical score for a piece titled 'Yele Yele', transcription 61. The score is written on six staves, each beginning with a treble clef. The music is composed of a series of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic melody. The notation includes various note values, rests, and bar lines, indicating the structure and timing of the piece. The overall style is that of a traditional transcription, capturing the essence of the original performance.

Pl. 19, quatrième chant *Bol na ling havwa*, transcription 62 :

The image displays a musical score for a piece titled "Bol na ling havwa" (transcription 62). The score is written on six staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final double bar line at the end of the sixth staff. The notation is clear and legible, showing the melodic line of the piece.

Pl. 20, cinquième chant *Randahala*, transcription 63 :

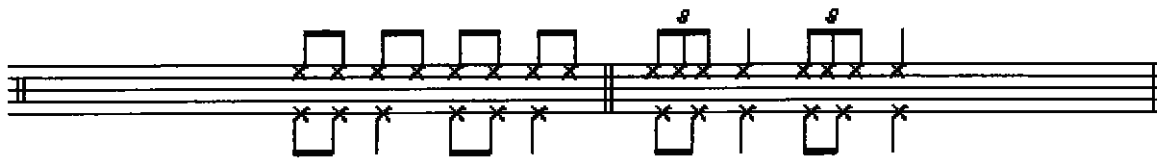
Musical score for Pl. 20, cinquième chant *Randahala*, transcription 63. The score consists of four staves of music in treble clef with a key signature of one flat. The melody is written in a single line across four staves, showing a variety of rhythmic patterns and intervals.

Pl. 21, sixième chant *Rengu Mare Rua*, transcription 64 :

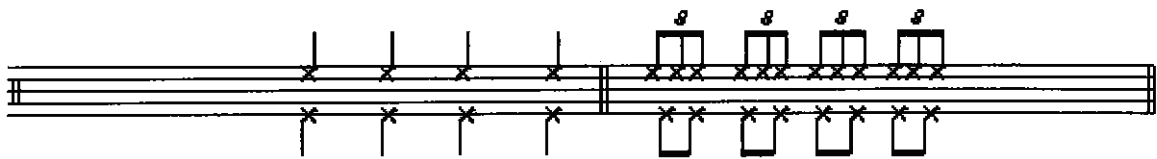
Musical score for Pl. 21, sixième chant *Rengu Mare Rua*, transcription 64. The score consists of five staves of music in treble clef with a key signature of one flat. The melody is written in a single line across five staves, featuring a mix of eighth and sixteenth notes.

Fragments d'une danse *havwa* enregistrée en situation :

Pl. 22, Chorégraphie *Mandalisia*, l'accompagnement instrumental :



Pl. 23, Chorégraphie *Mamwalue*, l'accompagnement instrumental :



Danse *sawan* :

Pl. 24, chant *sawan* 1, transcription 10 :



Pl. 25, chant sawan 2, transcription 11 :



Pl. 26, Un exemple de danse *boilaba* accompagnée par les tambours en bois frappés par les femmes.

Musiques du mariage

Chants talangalanga d'amour :

Pl. 27, transcription 4 :

The image displays a musical score for a piece titled 'Chants talangalanga d'amour'. It consists of four staves of music, all written in a single treble clef. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns. The fourth staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots at the end.

Pl. 28, transcription 5 :

The image displays six staves of musical notation, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is a transcription of a piece, featuring a variety of rhythmic patterns and melodic lines. The first staff starts with a quarter rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff begins with a quarter rest and continues with eighth notes. The third staff starts with a quarter rest and features a mix of eighth and sixteenth notes. The fourth staff begins with a quarter rest and contains mostly eighth notes. The fifth staff starts with a quarter rest and includes some sixteenth notes. The sixth staff begins with a quarter rest and consists of eighth notes. Each staff concludes with a double bar line.

Pl. 29, transcription 6 :



Chants pour la cérémonie de serpent :

Pl. 30, transcription 7



Pl. 31, transcription 8 :



Danses *barate* (Centre) :

Pl. 32, chant du lap-lap (*longo*), transcription 83 :



Pl. 33, le même chant que le précédent enregistré en situation

Pl. 34, chant des noix de cocos, transcription 84 :



Pl. 35, chant pour pleurer le départ de la jeune fille lors de son mariage, transcription 85 :



Danses *sawagoro longo* (Nord)

Pl. 36, transcription 94 :



Pl. 37, transcription 95 :



Pl. 38, transcription 96 :



Les chants funéraires

Les chants *talangalanga* pour la mort

Pl. 39, transcription 29 :



Pl. 40, transcription 30 :

The image displays a musical score for a single melodic line, transcribed across eight staves. The notation is in treble clef and includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and a repeat sign in the sixth staff. The music appears to be a single melodic line, possibly for a flute or a similar instrument. The notation is clear and legible, with a consistent rhythmic pattern throughout.

Pl. 41, transcription 31 :

The image displays six staves of musical notation, all in treble clef. The notation consists of a series of rhythmic patterns and melodic lines. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style that suggests a traditional or folk melody. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the sixth staff.

Les danses sowahavin

Danses anciennes

Pl. 42, transcription 35 :

The image displays three systems of musical notation. Each system consists of a melodic line on a five-line staff and a corresponding rhythmic line below it. The first system features a melodic line with a treble clef and a key signature of one flat, and a rhythmic line with vertical stems and flags. The second system follows a similar structure. The third system includes a treble clef, a key signature of one flat, and a rhythmic line with vertical stems and flags. The notation is a transcription of traditional music, likely from Vanuatu as indicated by the page footer.

Pl. 43, transcription 37 :

Solo : *Chœur :*

etc.

Pl. 44, transcription 39 :

Solo :

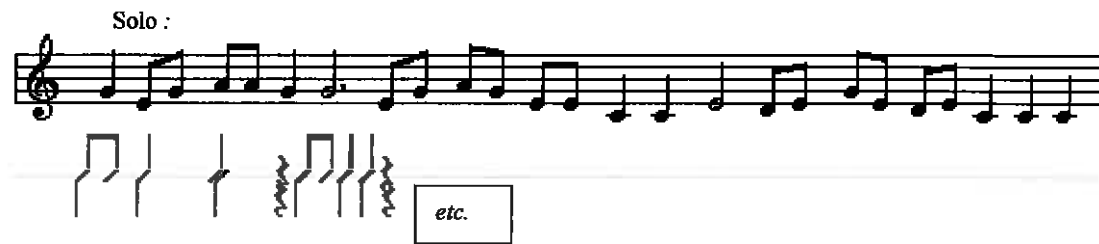
etc.

Chœur :

Danses récentes

Pl. 45, transcription 97 :

Solo :



etc.

Chœur :



Pl. 46, transcription 98 :

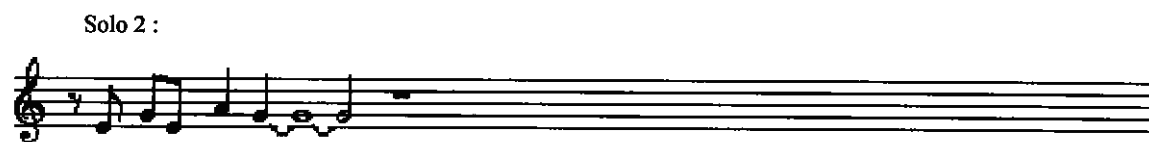
Solo 1 :



etc.

The first system of music shows a melodic line on a single staff with a treble clef and a 7/8 time signature. The melody consists of a sequence of eighth and sixteenth notes. Below the staff, there are rhythmic diagrams: three vertical lines with horizontal bars indicating eighth notes, followed by a vertical line with a wavy line indicating a sixteenth note. The word "etc." is written to the right of these diagrams.

Solo 2 :



The second system of music shows a melodic line on a single staff with a treble clef and a 7/8 time signature. The melody consists of a sequence of eighth and sixteenth notes, similar to the first solo but with a different rhythmic pattern.

Chœur :



The third system of music shows a melodic line on a single staff with a treble clef and a 7/8 time signature. The melody consists of a sequence of eighth and sixteenth notes, similar to the previous solos.



The fourth system of music shows a melodic line on a single staff with a treble clef and a 7/8 time signature. The melody consists of a sequence of eighth and sixteenth notes, continuing the chœur part.

Pl. 47, transcription 100 :

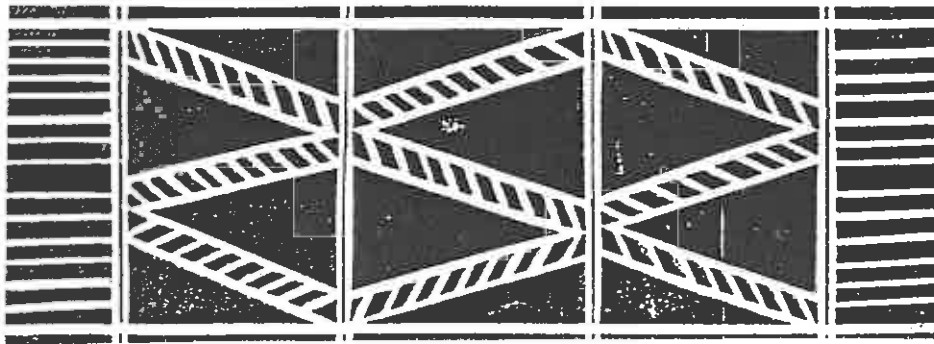
Solo :

etc.

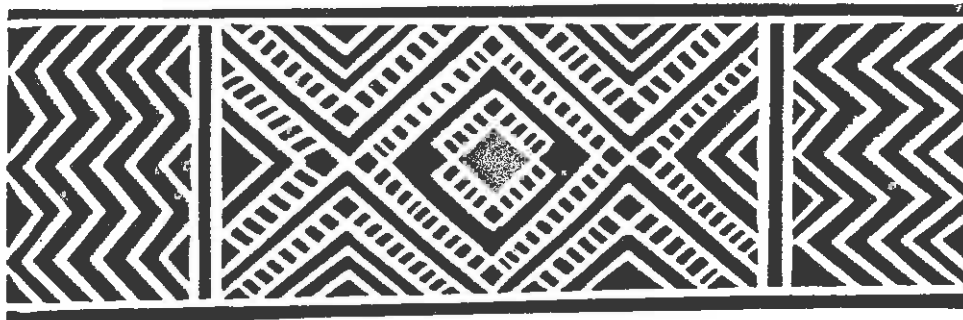
Chœur :

ANNEXE 5 - DESSINS SUR LES NATTES³⁶⁶

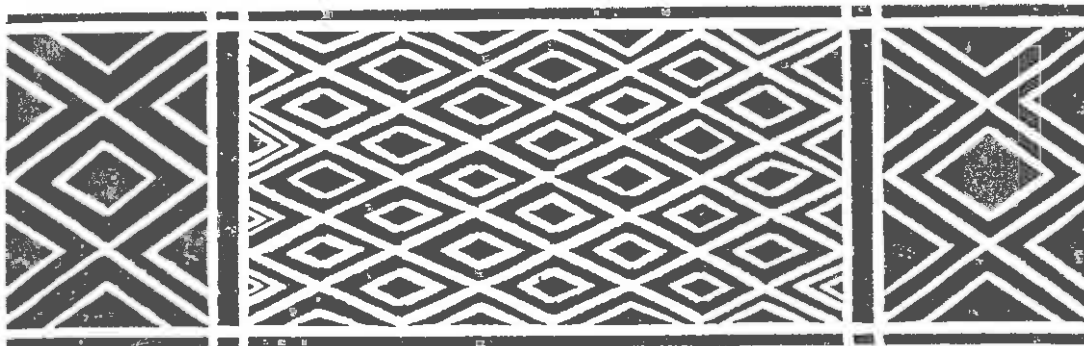
Les dessins sur les petites nattes rouges (*tsip*)



Kalin warip



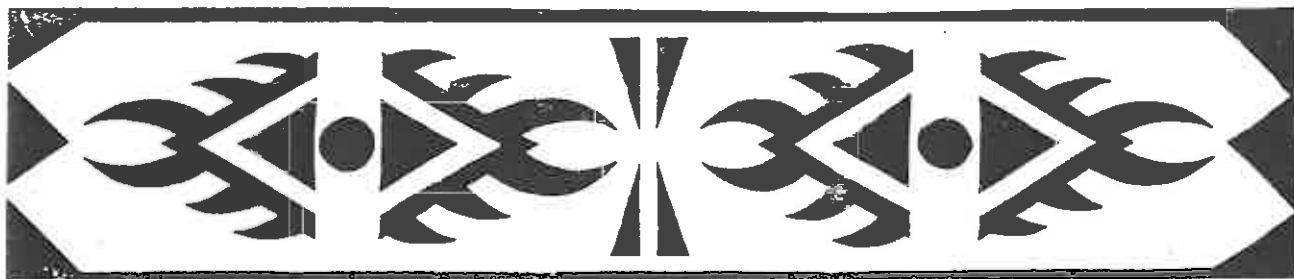
Butsu metakal



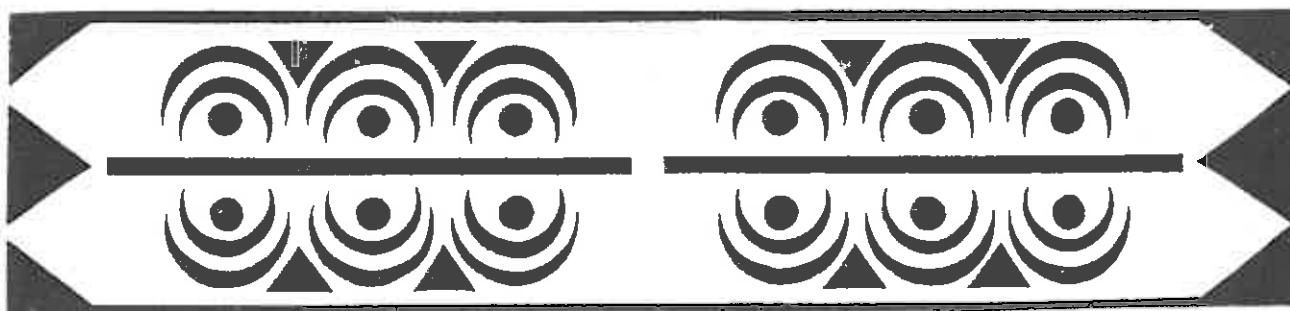
Biribiri wala

³⁶⁶ Les exemples des dessins présentés sont empruntés à Alfreda MABONLALA, *Les nattes rouges, inventaire des motifs teints sur les nattes de Pentecôte (Vanuatu)*, manuscrit, Port-Vila, ORSTOM, 1991.

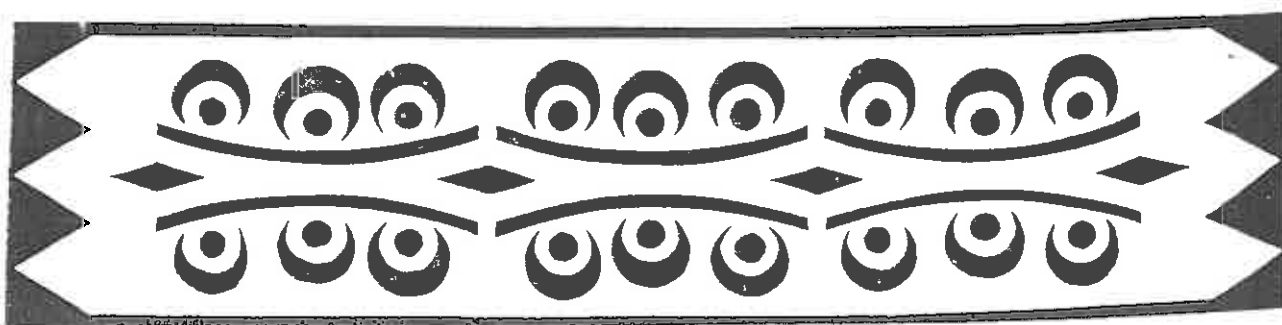
Les dessins sur les grandes nattes rouges (sese)



Bwihil temut nan ut lewawan



Sangvi



Sangvi

Les Femmes, les nattes et la musique sur l'île de Pentecôte (Vanuatu)

L'archipel mélanésien de Vanuatu est composé d'une multitude d'îles. L'une d'entre elles, située dans le Nord-Est se nomme Pentecôte. Sur cette île, les activités des femmes et celles des hommes sont bien séparées dans la vie quotidienne comme lors des cérémonies. Les danses aussi sont exécutées soit par les femmes, soit par les hommes, soit ensemble, mais en groupes séparés. Ce travail est consacré essentiellement à la musique des femmes de l'île.

La première partie, d'un caractère ethnographique, intitulée « La Musique dans le cycle de la vie », décrit le contexte socio-culturel des deux sociétés Nord et Centre de Pentecôte, en mettant l'accent sur les musiques qui marquent les moments importants de la vie des habitants. Les cérémonies dans lesquelles ces musiques s'insèrent sont ainsi exposées d'après les observations de terrain.

La deuxième partie est consacrée aux analyses musicales ayant pour but de découvrir les logiques de cette musique dont la théorie n'est pas explicite. Les analyses sont effectuées par genre musical correspondant aux occasions socioculturelles. Elles se fondent sur un corpus de quarante-trois exemples musicaux enregistrés sur un CD joint à ce travail et transcrits. Ces analyses se concentrent sur les échelles, les intervalles, les structures, puis les rythmes.

Enfin, la dernière partie est consacrée au rôle de la musique dans les échanges cérémoniels. Un parallèle est ainsi établi entre la musique et la monnaie traditionnelle sous forme de nattes rouges, produites exclusivement par les femmes. La musique régie par les droits d'auteur possède un aspect économique qui est étudié ici.

Women, braids and music on Pentecost Island (Vanuatu)

The melanesian archipelago of Vanuatu is made up of a multitude of islands. One of them, located in the North East is Pentecost Island. On this island, the activities of women and those of men are very separate in everyday life as during ceremonies. Dancing is also performed either by women or by men, sometimes together, but in separate groups. This work is essentially devoted to the music of the women of the island.

The first part, of an ethnographic nature, is named « The music of the life cycle ». It describes the sociocultural context of the two societies in Northern Pentecost, and emphasizes on the musics which highlight the important moments in the life of its inhabitants. The ceremonies which include these musics are shown through the observations of the daily life.

The second part is devoted to the musical analysis which aim is to discover the logics of this music without an explicit theory. The analysis is carried out by type of music related to sociocultural occasions. They are based on a corpus of 43 musical examples, which are transcribed and recorded on a CD enclosed with this work. The analysis is focused on the scales, the intervals, the structures and the rhythms.

The last part studies the role of music in ceremonial exchanges. A parallel is thus established between music and traditional money in the form of red braids, made exclusively by women. Music under the rule of copyright has an economical aspect which is also studied.

Musique et musicologie

Mots-clés : danse, ethnomusicologie, Mélanésie, tissage, Vanuatu

Ecole doctorale Concepts et Langages
1, rue Victor Cousin, 75005 Paris