



**HAL**  
open science

# Le lisse, le plein, l'amer. Critères du goût musical sur l'île de Flores (Lamaholot, Indonésie)

Dana Rappoport

► **To cite this version:**

Dana Rappoport. Le lisse, le plein, l'amer. Critères du goût musical sur l'île de Flores (Lamaholot, Indonésie). Cahiers d'ethnomusicologie, 2015, Le goût musical. halshs-01411833

**HAL Id: halshs-01411833**

**<https://shs.hal.science/halshs-01411833>**

Submitted on 7 Dec 2016

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

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

# Le lisse, le plein, l'amer

## Critères du goût musical sur l'île de Flores (Lamaholot, Indonésie)

DANA RAPPOPORT

À Tanjung Bunga («Le Cap des Fleurs»), sur l'île de Flores, dans l'est de l'archipel indonésien, le chant polyphonique à deux voix se pratique à différents moments de l'année, selon un calendrier agraire cérémoniel. La question du goût musical s'est imposée dès le début de ma recherche sur cette pratique, en 2006, à partir de deux constats, suite à l'écoute des musiques que j'avais enregistrées : d'abord, le jugement dépréciateur des chanteurs d'un village envers l'autre, certains grimaçant, d'autres ricanant, d'autres encore ne disant rien mais n'en pensant pas moins, sans compter celui des Occidentaux, plutôt sceptiques à l'écoute de ces chants lors de mes retours de mission. En outre, lors de mon apprentissage du chant, quand j'arrivais à (bien ?) chanter, la chanteuse ne me disait pas «c'est juste» mais plutôt «c'est triste», la tristesse émergeant comme critère d'appréciation majeur. Du point de vue des chanteurs, qu'est-ce qu'un chant réussi ? Que savourent-ils en lui ? Avec quels mots en parlent-ils ? De prime abord, ces questions paraissent simples mais elles se compliquent quand, sur le terrain, la variation stylistique est portée à son comble. Sur cette presque-île de la pointe orientale de l'île de Flores, peuplée d'un millier de paysans, on ne trouve pas moins de six styles musicaux parmi les vingt villages de ce bout de terre de 50 km<sup>2</sup>. Signe d'une forte volonté de différenciation, cette variabilité façonne la dépréciation esthétique. Comment, dès lors, trouver une quelconque unité dans les manières d'apprécier la musique ? Pour circonscrire le problème, j'ai limité ma recherche à deux villages distants de 15 km (Keka' et Waiklibang, fig. 1, 2), dans lesquels j'ai recueilli les jugements esthétiques, à l'occasion de trois types de contextes : grâce à une longue immersion dans les rituels, puis lors de mes séances d'apprentissage du chant et enfin, à l'occasion de séances d'écoute



Fig. 1. Flores en Indonésie.

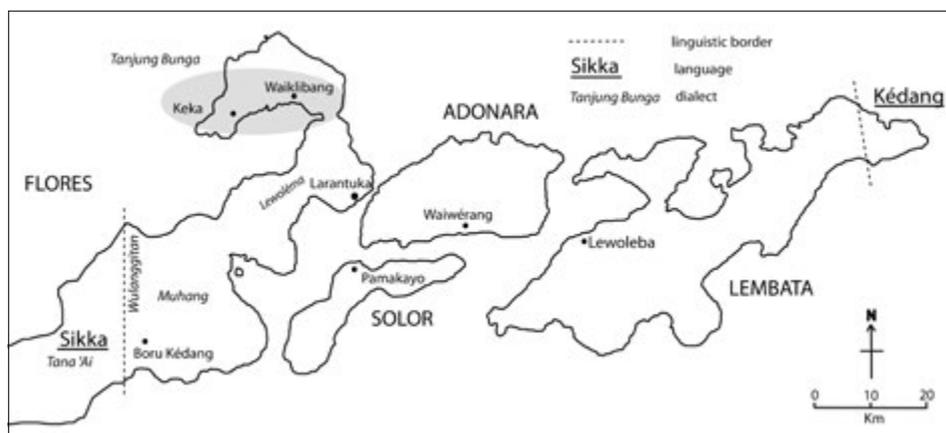


Fig. 2. La presqu'île de Tanjung Bunga, sur l'île de Flores.

que j'ai mises en place<sup>1</sup>. Par-delà les appréciations individuelles, mon but fut de dégager un faisceau de traits communs à différents jugements pour dévoiler une constellation de valeurs partagées. Ma recherche a combiné des appréciations et des jugements évaluatifs (Schaeffer 2000 : 51)<sup>2</sup>. Tandis que le jugement de goût ne nécessite pas nécessairement une explicitation verbalisée, au contraire, le jugement évaluatif implique une explicitation du ressenti, du plaisir ou du déplaisir, induite par des normes produites par chaque société.

<sup>1</sup> Cette recherche résulte de plusieurs missions de terrain en Indonésie entre 2006 et 2012. Je remercie de tout cœur les villageois qui m'ont accueillie ainsi que mes collègues du groupe de travail de l'Université de Montréal (formé au sein du laboratoire de musicologie comparée et d'anthropologie de la musique, MCAM), et en

particulier Frédéric Léotar pour les remarques sur des versions précédentes de ce texte.

<sup>2</sup> L'appréciation est, selon Schaeffer, un état affectif causé par l'attention cognitive tandis que le jugement évaluatif est un acte intentionnel qui accorde telle ou telle valeur à un objet.

On pourrait penser qu'une recherche sur le goût musical porte sur la réception de la musique puisqu'il s'agit de comprendre comment les chanteurs apprécient telle ou telle musique. Or ce qu'un chanteur perçoit, le plaisir qu'il ressent, les mots qu'il utilise pour décrire sa perception du chant, tout cela met en lumière une série de notions révélant au fond une conception de la musique elle-même. Au fil de mes missions, l'étude a ainsi basculé de la question de la réception à celle de la production vocale, permettant de saisir, par-delà les goûts individuels, une manière collective de concevoir l'expérience du chant.

Pour saisir au mieux les résultats de cette recherche, je décrirai, dans un premier temps, les conditions de production des jugements de goût dans les deux villages de la presqu'île. Puis, à partir de l'analyse des critères présentés en tableau (fig. 5), je présenterai la découverte des trois grands paradigmes de l'appréciation musicale qui, regroupés en catégories, permettent de suggérer des valeurs propres à cette société.

### **Le plaisir d'en parler**

Tel un maillon reliant l'Asie à l'Océanie, éloignées des grands centres urbains politiques et administratifs, les petites îles de l'Est insulindien s'étirent vers la Nouvelle-Guinée. Les sociétés qui les peuplent se caractérisent par l'absence de développement économique, par une christianisation majoritaire, une faible densité, un bon maintien des langues régionales et des pratiques coutumières tolérées plus ou moins bien par les religions universalistes en place, en particulier par le catholicisme (Steenbrink 2003). Ces sociétés sont composées en majorité d'agriculteurs, de langues austronésiennes et non austronésiennes, cultivant le riz et/ou le maïs sur essarts. La production du riz est associée à un cycle annuel dans lequel le chant tient une place primordiale aux différentes étapes de sa culture, des semailles aux moissons et au remisage des grains au grenier.

Le chant à deux voix est exclusif à la pointe orientale de l'île de Flores, dans certaines populations de langue lamahlot et sikka<sup>3</sup>. Dans chaque village sont encore pratiqués une dizaine de répertoires polyphoniques, distincts selon les hommes et les femmes. Alors que la plurivocalité des chants de femmes est plus souvent fondée sur la technique du bourdon mobile, celle des hommes combine plusieurs techniques contrapuntiques au sein d'une même pièce – mouvement divergent, mouvement parallèle, ostinato, bourdon mobile, tuilage. Les duettistes se répondent deux par deux, en paires non mixtes. Au sein d'une paire, la première voix est au-dessus de la seconde, même si les deux lignes peuvent se croiser. La façon de faire sonner les deux voix ensemble se caractérise par

---

<sup>3</sup> Kunst 1942, Messner 1989, Yampolsky 1995, Rappoport 2010a, b.

l'étroitesse des intervalles harmoniques, variant de 100 à 300 cents environ, le ton et le demi-ton non tempérés étant privilégiés. Les chants, de forme cyclique, sont structurés par de courtes périodes mélodico-rythmiques répétées par chaque duo, sur un cadre métrique le plus souvent isochrone (Rappoport 2011).

La capacité d'émettre un jugement sur la musique ne dépend pas nécessairement d'une aptitude musicale. Un très bon chanteur (celui qui domine à la fois les paroles et les mélodies) n'est pas toujours la personne la mieux placée pour commenter l'exécution musicale, tandis qu'un chanteur moins expert pourra quelquefois mieux en parler, et cela pour différentes raisons – une meilleure maîtrise de la langue, un goût pour la sociabilité, et surtout le plaisir d'en parler. Car l'évaluation de la musique nécessite d'étudier le sens des mots. Mais en quelle langue ? Les habitants du Cap des Fleurs s'expriment au moins en deux langues, dans leur langue maternelle (de la famille linguistique lamaholot) et dans la langue nationale (l'indonésien appris à l'école). Ce multilinguisme entrave l'avancée de l'ethnologue, tant les glissements sémantiques et les passages d'une langue à l'autre sont fréquents. En outre, se pose le problème de la forte variabilité dialectale, qui s'ajoute à la variabilité musicale. Cette variabilité dans l'oralité résulte-t-elle de l'animosité latente entre les villages, qui implique un besoin de se différencier ? Si la musique présente, à première vue, les mêmes caractéristiques d'un village à l'autre, elle ne se partage pourtant pas.

Sur cette presqu'île, les chanteurs distinguent deux manières de chanter qu'ils nomment Paji et Demon, en référence à une ancienne opposition spatio-politique enracinée dans un conflit mythique entre deux frères, qui engendra des rivalités durant des centaines d'années. L'espace lamaholot était divisé entre les terres Paji et Demon ; chaque village appartenait à l'une ou l'autre de ces divisions<sup>4</sup>. Jusqu'à aujourd'hui, cette segmentation divise la presqu'île entre les villages paji au nord et les villages demon au sud, les premiers, autrefois soumis au raja d'Adonara, n'ayant ni la connaissance ni le droit de construire une maison cérémonielle. Supprimée en 1945, à l'Indépendance du pays, cette opposition spatio-politique encore vive

dans les mémoires correspond aussi à des manières de chanter<sup>5</sup>. À la manière dite Paji, sur les fins de phrase musicale, la seconde voix oscille dans un large

Chant *berasi kremet*, chant de désherbage, 25 novembre 2006. Interprètes : Leo Lada Kelen, Theodoros Nama Kelen, Abraham Seberang Nitit, Petrus Soge Maran, village Lebao.



vibrato nommé *gereken* ou *glokor*, «glousser» (exemple audio 1). Ce vibrato fut peu à peu délaissé pour des voix droites et lisses, plus appréciées en région Demon.

A ces variables linguistiques et régionales s'ajoute un autre élément propre à cette culture, la variable temporelle, impliquant une différence de perception

<sup>4</sup> Arndt 1938, 2002 ; Barnes 1987 : 18 ; Barnes 2005 : 8.

<sup>5</sup> En 2007, une personne de l'île de Lembata m'affirmait encore que dans les années 1950, «aucun Demon ne s'aventurait en territoire Paji, et vice-versa».



Fig. 3. Bapa' Lukas Dao Hokon (Bapa' Dao) et Bapa' Yakobus Sogen Brinu (Bapa' Kobus, à droite sur la photo)

auditive et de réponse émotionnelle selon les heures du jour. La sensibilité des chanteurs s'affine au soleil couchant, car la fin du jour – je l'ai découvert à mon insu – est associée à la séparation (Rappoport 2011, 2013)<sup>6</sup>. Cette modification de la sensibilité vers six heures du soir permet la production de jugements musicaux plus fins, plus sensibles à l'expérience musicale.

De plus, les paysans n'expriment pas leurs goûts musicaux si on ne le leur demande pas. Mais si on s'y intéresse, le plaisir peut durer. Lors des séances d'écoute, d'apprentissage du chant et d'analyse sémantique (exemple vidéo 2), j'ai recueilli des jugements en captant les ressentis et les mots que les chanteurs utilisaient en commentant les musiques offertes à l'écoute (à la fois leurs musiques mais aussi d'autres musiques, extérieures à leur région).

Répétition de chant à deux, Keka',  
27 juin 2010. Interprètes: Yacobus  
Sogen Brinu et Bernardus Belu Koten.



Lors des séances d'écoute, un jeu stimulant consistait à deviner l'origine d'un chant voisin. Un des chanteurs devint mon maître en évaluation: Bapa' Kobus, chanteur d'une cinquantaine d'années, père de neuf enfants, fin esthète, manifesta un plaisir renouvelé à en parler – qui devint un contentement réciproque. Quand il n'appréciait pas la musique que je lui faisais écouter, il s'exclamait «comme c'est amer!», je le sentais aussi: les voix me semblaient rêches, raides, criardes, forcées, désagréables, composites. Quelquefois, se refusant à

<sup>6</sup> Si les séances se tenaient vers 18 h, les larmes étaient susceptibles de couler – tel fut le cas, à ma grande surprise, sur une chanson de Bob Dylan, un soir de juillet 2010.

commenter l'interprétation de ses collègues du village voisin, il restait silencieux : il fallait alors comprendre ce qu'il n'aimait pas. Reconnu socialement pour son talent et son goût pour le chant, son engagement dans la coutume, son ouverture, sa maîtrise de l'indonésien, sa vitalité et surtout pour sa sensibilité, Bapa' Kobus fut la personne la plus enthousiasmée par cette recherche (fig. 3).

Enfin, le vocabulaire du jugement musical fut recueilli en deux langues, en lamaholot et, plus rarement, en indonésien. Quand un terme était mentionné en indonésien, c'est qu'il n'avait probablement pas d'équivalent en lamaholot. Au total, à Keka', 75 termes ou syntagmes (dont 23 en indonésien) et à Waiklibang, 60 termes (dont 14 en indonésien) ont été collectés (fig. 4).

À Keka', si un chant déplaît, il est « laid » (*dater*)<sup>7</sup>, « vert, cru, amer, pas mûr » (*tangen*), un excès d'amertume gustative produisant un déplaisir. Au contraire, dans les deux villages, si un chant plaît, il est « bien, lisse, plein ». L'appréciation peut être aussi reliée à la satiété : pour dire qu'un village chante mieux qu'un autre, on dit qu'il « mange mieux », qu'il prend mieux, qu'il dévore mieux (ind. *lebih makan*). Le chant doit-il donc combler, rassasier, sustenter ? Un chant pas encore réussi ne « mange pas, ne mord pas, n'attaque pas » (ind. *belum makan*). À partir de cette collecte terminologique, j'ai pu dégager quelques paradigmes du jugement musical dans cette région.

### Les paradigmes de l'appréciation musicale

Les critères d'appréciation de la musique peuvent être classés en trois groupes selon que l'appréciation porte sur la personnalité du chanteur, sur le chant, ou sur la langue, d'où trois familles de critères, d'ordre éthique, musical ou linguistique.

#### *Appréciation de l'ethos*

Chez les Lamaholot de Tanjung Bunga, un chant ne peut s'apprécier si l'on ne perçoit pas la disposition spécifique du chanteur « lorsqu'il ouvre sa bouche ». Cet état renvoie à l'ethos, qui désignait chez les Grecs le caractère, la manière d'être d'une personne dans sa relation aux autres. Le chanteur lamaholot doit être empli d'un sentiment (*one' matan*), au sens d'une faculté perceptive, d'une capacité spirituelle, l'équivalent du *rasa* javanais (Benamou 2010), un sentiment qui lui permet de se connecter.

Si on sait jouer [chanter], mais si on ne sait pas accorder ses émotions, si le sentiment est vulgaire, les gens du dehors écoutent et désapprouvent ; il faut chanter avec du sentiment : si on est vulgaire, ce n'est pas bien (Bapa' Kobus, c. p., 2010).

<sup>7</sup> L'ensemble des termes se retrouve dans le tableau fig. 5. Ind. signifie que le mot est en indonésien. Sans mention, le mot est en lamaholot dialecte Tanjung Bunga.

Au village de Keka'	MAE (BIEN)	DATEN (LAID) pas bien ( <i>paké hala</i> )
<b>Affects</b>		
	sentiment ( <i>one' matan</i> , ind. <i>pakai perasaan</i> )	sans sentiment, n'importe comment, très vulgaire, «très rugueux» (ind. <i>kasar sekali</i> )
	équilibre des sentiments entre les deux voix ( <i>oné' mata rua hama</i> )	voix différentes ( <i>pegehak</i> ), «quand les voix n'ajustent pas leur sentiment» (ind. <i>tidak susun perasaannya</i> )
	pudeur, retenue ( <i>mia</i> ), humilité ( <i>oné léré</i> «intérieurité vers le bas»)	«trop devant» ( <i>wahan aja</i> )
	vérité (ind. <i>dalam hati mesti ingin buat dengan sesungguhnya</i> «dans le cœur, il faut avoir envie de le faire avec vérité»)	
<b>Timbre</b>		
Tessiture	tessiture moyenne ( <i>tukan</i> , ind. <i>pas-pas</i> )	petit, trop haut ( <i>keni, belola aja</i> ), coupant (ind. <i>tajam</i> ) ; souffle coupé (ind. <i>nafas bisa putus</i> )
Texture	glissant, lisse, soyeux ( <i>kelohok</i> )	cru, pas mûr ( <i>tangen</i> ), voix dure ( <i>hege'</i> ), tranchante (ind. <i>tajam</i> ), rauque, voilée ( <i>pakarak</i> )
		tremblant, éraillé ( <i>kokorojong</i> , ind. <i>gemetar</i> )
	[son de] bambou brisé ( <i>au' bela</i> )	
	brumeux ( <i>bo'on</i> )	
	retenu, arrêté, attaché ( <i>hoge'</i> )	
	vocalises sur les voyelles o et é	vocalises sur la voyelle a
avec des petites variations (ind. <i>keronceng</i> ), voix ronde (ind. <i>bulat</i> ), douce (ind. <i>halus</i> ), mélodieux (ind. <i>merdu</i> )	brouillé ( <i>kokorojong</i> ), toussant ( <i>kédéhé</i> )	
		voix de tête (ind. <i>suara kepala</i> )
<b>Intensité</b>		
	voix dense, compacte ( <i>remet</i> ), ronde ( <i>mogo</i> )	maigre, fine ( <i>nipi</i> ), vide, plate (ind. <i>ceper</i> )
		fort, large, ouvert ( <i>bélen</i> ), grossier ( <i>kesakak</i> )
		voix criée ( <i>berepet aja</i> )
		bloqué, serré, étranglé (ind. <i>seret</i> )
		qui se noie, qui s'enfonce ( <i>lengat</i> , ind. <i>tenggelam</i> )
		souffle forcé (ind. <i>paksa nafas</i> )
<b>Conduite vocale</b>		
Tempo	lent ( <i>mao</i> )	rapide ( <i>béra</i> )
Syntaxe	contenu, directionnel ( <i>keloh</i> , ind. <i>lurus</i> )	
Ornementation	orner sur les tenues ( <i>gelokor, gegor, gérések, gerakan</i> «frémir»)	

Fig. 4. Tableau des critères d'appréciation selon les deux villages.

Au village de Keka'	MAE (BIEN)	DATEN (LAID) pas bien ( <i>paké hala</i> )
<b>Relation</b>		
	rechercher le corps de l'autre (ind. <i>cari badan</i> )	
	unisson, uni, assemblé, plein, plénitude ( <i>puna'</i> )	non uni, hétérogène ( <i>puna' hala</i> )
	« chercher les voix » ( <i>seba' ra</i> ), « être en quête l'un de l'autre » (ind. <i>mesti baku cari</i> )	ne pas être en interaction
	« creuser un sillon » ( <i>ge'in</i> )	
	bon mouvement divergent ( <i>lodo</i> géré « descendre, monter ; entrer sortir » ; <i>gulek gwalek</i> « descendre, monter ») ; <i>halus kasar</i> « doux rugueux »	monter et descendre ensemble
	compléter l'autre de manière homogène et fusionnelle	recouvrir ( <i>letu</i> ) sans penser à l'autre voix, écraser l'autre voix
	se suivre, soutenir ( <i>doré, geleke</i> )	
	que les voix se rejoignent ( <i>hodik</i> , ind. <i>baku ketemu</i> )	
	accorder son souffle (ind. <i>nafas teratur</i> )	à court de souffle (ind. <i>nafas pendek</i> )
	un, seul, uni (éhan', <i>to'u</i> , ind. <i>kedengaran satu</i> )	voix différentes ( <i>gehak</i> )
	voix soutenue, tenue, tirée, étendre ( <i>le'et, tolo'</i> )	
<b>Linguistique</b>		
	parallélisme lexical, « question réponse » ( <i>gete tapa'</i> ), devinette ( <i>ba'asen</i> ), « base couvercle » ( <i>uwen matan</i> )	discontinuité, inconsistance
	paroles claires (ind. <i>sebut kata-kata</i> )	

Au village de Waiklibang	MAE (BIEN)	MAE HALA' (PAS BIEN)
<b>Affects</b>		
	avec sentiment (ind. <i>pakai perasaan</i> ), avec tendresse (ind. <i>perasaan lembut</i> )	ne pensent pas ensemble ( <i>piki hama hala</i> )
	bien et vrai/juste ( <i>maen no'on diken</i> ), orienté (ind. <i>terarah</i> ), pensé ( <i>piki</i> )	divertissement ( <i>ra genekuk</i> « voix qui s'amuse »), folâtrer, bruyant, sans règle ( <i>semu-remut</i> )
	dysphorique ( <i>kuran one'</i> « moins intériorité », ind. <i>harus sedih</i> « il faut que le sentiment soit triste », ind. <i>mesti turun</i> « il faut aller vers le bas »)	
<b>Timbre</b>		
Tessiture	voix haute ( <i>belola, belolon</i> ) [pour répertoires <i>najan, berasi panalaran, tiné</i> et <i>buko</i> ]	voix trop haute ( <i>belola aja</i> ), plane ( <i>mopa'</i> ), moyenne ( <i>tukan</i> ), basse ( <i>rééré</i> )
	glissant, lisse, soyeux ( <i>kelohok</i> )	rugueux (ind. <i>kasar</i> ),

Au village de Waiklibang	MAE (BIEN)	MAE HALA' (PAS BIEN)
<b>Timbre</b> (suite)		
Tessiture	voix naturelles	dur, serré, coincé ( <i>wide</i> ), trop serré ( <i>wide aja</i> )
	voix retenue, contenue	voix ouverte voix crue ( <i>tangen</i> , ind. <i>mentah</i> )
<b>Intensité</b>		
	frappant, brisant, pilant ( <i>gahak</i> )	forcé ( <i>wide</i> , ind. <i>paksa</i> ), stagnant (ind. <i>sendat</i> ),
	tranchant, aiguisé, saillant ( <i>deket</i> )	trop tranchant ( <i>deket aja</i> ), pas assez aiguisé (ind. <i>kurang tajam</i> ), trop aiguisé (ind. <i>terlalu tajam</i> )
	voix forte, robuste, intense ( <i>negen'</i> )	faible ( <i>belema'</i> )
	doux, souple, facile, faible ( <i>belema'</i> )	dur, rêche ( <i>kesakak</i> ), épais, tendu, crispé, serré, vulgaire ( <i>hege'</i> )
	ondulations ( <i>ange</i> , <i>kema-kema</i> , ind. <i>gelombang</i> )	
<b>Conduite vocale</b>		
Tempo	plutôt lent ( <i>mao brua</i> )	rapide ( <i>toké také</i> , <i>béra aja</i> )
	allongé ( <i>to/o</i> ), tenu ( <i>tahan one'</i> )	voix courte ( <i>ra kéro</i> )
	stabilité des paroles et des hauteurs ( <i>tenewo</i> «tenir»)	
<b>Relation</b>		
	ensemble ( <i>hama</i> )	dissocié ( <i>hama hala'</i> )
	unisson, uni, plein ( <i>puna'</i> )	cassé, coupé ( <i>geto-geto</i> ), fendu ( <i>serek</i> , <i>serat</i> ), dispersé, brisé ( <i>kesehet</i> )
	équivalence des voix	hétérogénéité entre une petite et une grosse voix
	contrepoint juste ( <i>lodo géré pé mu</i> , <i>maé</i> «descendre monter juste»)	voix disjointes dans leur mouvement, voix qui se rencontrent mal (ind. <i>suara ketemu yang salah</i> )
	bon contrepoint («entrer et sortir précisément» ind. <i>masuk keluarnya tepat</i> ), lisse rugueux (ind. <i>halus kasar</i> )	voix disjointes dans leur mouvement, «voix qui se rencontrent mal» (ind. <i>suara ketemu yang salah</i> )
	fermer pour unir deux parties ( <i>remet</i> , <i>rasik</i> )	être devant, rivaliser ( <i>kehao</i> )
<b>Linguistique</b>		
	complétude des mots ( <i>koda tanawit</i> , <i>koda gereke</i> )	
	prononciation claire	prononciation confuse (ind. <i>sebutan kurang jelas</i> )

Ce sentiment doit être doux, tendre, et volontiers dysphorique<sup>8</sup>. Le chanteur Bapa' Lego indique qu'il doit «tendre vers le bas», ajoutant que «si on chante n'importe comment, il n'y a pas de sentiment; que pour tout type de musique ou de chant, si on y met un sentiment, alors ce sentiment, il faut le rendre triste (*kuran one'*, "moins dedans")<sup>9</sup>». Dans cette région, le chant relève davantage du manque, de la mélancolie et des affects troublés que de la célébration d'une énergie triomphante et joyeuse. J'ai montré ailleurs comment la pratique vocale se polarise autour d'émotions dysphoriques, reliées au cycle agraire et à la perte. Par le fait de chanter, les motifs de la perte et de la mort agissent dans l'intériorité (*one'*), en faisant surgir la mémoire d'une absence, de la disparition d'un être aimé, cristallisant alors la tristesse d'une perte irrémédiable, celle d'une époque révolue, d'un espace inaccessible (Rappoport 2013, 2014).

D'autre part, modestie et humilité sont deux qualités requises pour une exécution réussie. Maître indiscuté du chant à Keka', le vieux Bapa' Dao (fig. 3) confie que bien chanter nécessite de la réserve, de la pudeur et de l'humilité (*one' léré* «intériorité vers le bas»). Musicalement, ces qualités transparaissent par l'absence de mise en valeur individuelle – le chant s'écoule sans fioritures, sans cabotinage, sans virtuosité ostentatoire. À cela s'ajoute l'exigence de sincérité. «Dans le cœur, il faut avoir envie de chanter avec le plus de vérité possible» dit Bapa' Kobus (c. p., 2010). Les voix (*ra*) doivent être droites, «bien et vraies»; le chant doit être orienté, «pensé» (*piki*), et non pas puéril, ni amusant (*genekuk*), ni bruyant (*semu-semu*). Enfin, pour bien chanter, il faut savoir accorder son intériorité avec celle de l'autre chanteur, sans rivaliser. Les émotions des deux individualités doivent s'accorder («leur sentiment n'est pas assez uni», me dit Bapa' Kobus en 2012, à propos d'un chant d'un village voisin). L'ethos du chanteur détermine la réussite du chant, qui se mesure à son caractère retenu, pudique, droit, stable et dysphorique – caractéristiques verbalisées par les chanteurs (fig. 4) et sensibles dans leurs corps et leurs visages, emplis de pudeur et de retenue (fig. 5).

### *Appréciation des voix*

Lors des séances d'écoute, les chanteurs ont aussi commenté les voix elles-mêmes. Avant de décrire ce sur quoi portent leurs appréciations, il est utile de mentionner que les chants sont construits selon une succession de moments où les voix entrent en relation. Le chant commence par une ouverture des deux voix

<sup>8</sup> J'emploie «dysphorie» pour désigner un état de tristesse englobant tout type de désarroi mélancolique. L'étymon provient du grec *dysphoros* qui signifie «difficile à supporter». La dysphorie peut être expérimentée par quiconque en réaction aux

événements douloureux de la vie. Elle couvre une palette d'émotions moroses allant du vague à l'âme à la nostalgie, à la mélancolie ou au chagrin.

<sup>9</sup> Pour le vocabulaire de l'affliction, voir Rappoport 2013: 115.



Fig. 5. Ina et Ema' Hinggi Hokon, Keka', 2010

en répons (*hor*), puis se poursuit par un mouvement divergent des deux voix en contrepoint (*lodo géré*, « descendre monter »), après quoi la seconde voix s'allonge en bourdon (*tolo*, « allonger les jambes »)<sup>10</sup>, puis s'unit à la première (ou pas) sur un unisson (*puna'*) avant de finir dans un mouvement commun par une ascension « o o di ! » (*din*). Si les chants ne sont pas tous construits sur ces cinq moments, ils en suivent au moins plusieurs. Regardons à présent leurs critères de plus près.

Un chant plaît d'abord pour la qualité de son mouvement divergent, s'il « descend et monte bien », si les voix « entrent et sortent » avec précision. Un seul et même syntagme (*lodo géré*) désigne deux mouvements à la fois : le fait de monter et de redescendre et de sortir puis d'entrer. Il provient de l'architecture des maisons des vieux villages (*léwo okin*), désormais inhabitées, qui comportent des plates-formes d'élévations différentes pour dormir et manger ; ainsi, pour sortir d'une maison, il fallait d'abord descendre des plates-formes, et pour y entrer, faire le mouvement inverse. Le syntagme s'utilise pour décrire le relief d'un mouvement dans l'espace. « Une route descend et monte » (*raran pé lodo géré*). Ainsi, la paire lexicale *lodo géré* associe deux mouvements en même temps dans un ordre obligé, et dans deux champs de perception, le visuel et le sonore. Quand ils évaluent les voix, ils jugent une dynamique spatiale, le mouvement

<sup>10</sup> Ils utilisent aussi l'image de la poutre ou du sillon (*ge'in*, « creuser un sillon »).

vertical et le mouvement horizontal – l'équivalent du contrepoint de la musique écrite occidentale.

De plus, le mouvement divergent convient s'il est «doux rugueux» (*halus kasar*). Cette expression relie cette fois l'ouïe au toucher. «Si on veut que les voix sonnent bien, il faut de l'*halus kasar*» dit un jour Bapa' Lego en 2010. Du doux rugueux ? Que voulait-il dire ? N'ayant entendu cette expression qu'une seule fois, je pensais que ce chanteur, maîtrisant mal l'indonésien, s'était forgé un concept dans son coin. Or, deux ans plus tard, l'oxymore ressortit par hasard de la bouche d'un chanteur d'un village voisin. Lors d'une séance de travail, je compris enfin ce curieux syntagme, grâce à la discussion de deux chanteurs de Keka' et de Lebao :

BAPA' KOBUS : Si on n'est pas fait l'un pour l'autre, si on est marié de force avec son compagnon [de chant], cela ne va pas. Si la seconde voix ne sait pas, on est à moitié mort. Celui qui mène sera encore plus silencieux. Si la seconde voix avance facilement, alors pour la première, c'est plus facile de penser, car c'est elle qui anime le moteur.

BAPA' TÉO : C'est comme s'il y avait des lettres [un texte écrit à lire].

BAPA' KOBUS : C'est comme un promoteur. Il y a des fois où la seconde voix est en avance, alors...

BAPA' TÉO : ou bien si les deux montent ensemble, ou descendent ensemble, alors il n'y a pas de «doux rugueux» (*halus-kasar*) (Lebao, 23 juillet 2012).

Qu'il n'y ait pas de «doux rugueux» implique donc le ratage du chant. Bapa' Téó Kélen s'en explique :

Pour que cela soit bien, il faut qu'il y ait du "doux-rugueux" (*halus kasar*) afin que les voix puissent se rencontrer. [...] *Halus kasar*, cela signifie monter-descendre pour que les voix se retrouvent et que le tout devienne raffiné. S'il n'y a pas de "doux-rugueux", les voix ne se rencontrent pas (Bapa' Téó Kélen, *ibid.*).

«Doux-rugueux» comprend deux mots contraires. *Halus* («doux, raffiné») et *kasar* («brut, rugueux») désignent des qualités inverses attribuées à la fois aux matières inanimées (tissu, bois, matériau) et aux êtres animés<sup>11</sup>. Alors que le syntagme n'existe pas en indonésien, les paysans de langue lamaholot l'ont pourtant forgé pour désigner le mouvement inverse des voix, nécessaire à leur rencontre (fig. 6). Pourquoi cette paire antonyme est-elle utilisée pour qualifier le mouvement

<sup>11</sup> En indonésien, *halus* a plusieurs acceptions : doux, fin ; délicat, fragile ; doux, subtil, élégant, poli, raffiné. *Kasar* signifie gros, grossier ; râpeux, rugueux, raboteux, mal fait, grossier ; brutal, mal élevé. On dit souvent d'une personne qu'elle

est *halus* pour parler de son raffinement, de sa retenue, de sa distinction, de sa courtoisie. À l'inverse, une personne *kasar* est familière, grossière, goujate, brutale, rugueuse, mal élevée. Sur cette opposition, voir aussi Benamou (2010 : 67).

**Goé**  
**"Batu puken hua' lolon"**

Recorded in Waiklibang  
on november 2006

*Hode'*: Bapa' Lego  
*Nuku*: Bapa' Dagan

Lyrics  
*Batu puken hua' lolon*  
*rékan téga muli*  
*Nekin dai batun puken*  
*wanan géré hua' lolon*

Hodé  
free meter  
io o go o é

Nuku  
o lé

♩ = c. 82

hodé  
ba-tu ma pu-ken hu-a lo-lon réka é a mu-ri o é io o

nuku  
hu a lo-lon o é mu-ri o é é o é

hodé  
é o né-ki da-i-mo ba-tu pu-ken é é ba-tu pu-ken wa-na gé-ré

nuku  
di ba-tu pu-ken o ba-tu pu-ken é dai

free meter

hodé  
u-a lo-lo e ué ué io go é o mon dai

nuku  
u-a lo lon a ué ué o é

♩ = c. 82

hodé  
ba-tu pu ken ré-ka té-ga mu-ri io é io é

nuku  
ba-tu pu-ken o té-ga mu-ri io é é o é é di

Scale

hodé  
io go o é é i

nuku  
é o é o é é é di

Fig. 6. La relation des deux voix dans un chant de désherbage. Référence sonore à 1'08,  
[http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH\\_I\\_2007\\_006\\_001\\_246/](http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2007_006_001_246/)



Fig. 7. Deux chanteuses à Tana Lein, île de Solor, 2006

divergent alors qu'elle désigne littéralement des qualités et non pas un mouvement? L'usage de «doux rugueux» provient-il du frottement des deux voix par le mouvement inverse qui produit cette harmonie à la seconde mineure et à la seconde majeure appréciable à leurs oreilles? Le «doux rugueux» désignerait selon eux la résultante du mouvement contraire.

Outre le «doux rugueux», un chant sera apprécié si les voix sont en quête l'une de l'autre. «Les voix se cherchent», se suivent, tendent à se joindre, à se connecter. Pour cela, il faut que «les corps se cherchent» (Bapa' Kobus, c. p., 2010) (fig. 7).

Cette quête réciproque implique une manière de s'ajuster. Subordonnée à l'autre, la seconde voix doit en général s'adapter à la première. Pour une bonne réalisation vocale, il ne faut pas être devant, ne pas ouvrir trop ses voyelles, ce qui risquerait de recouvrir l'autre<sup>12</sup>, il ne faut pas «enfermer» l'autre voix ni la recouvrir. Les deux doivent s'assembler, se comprendre, se ressembler, accorder leur souffle. Sans une quête réciproque, pas d'union :

[après une écoute]: «Ce n'est pas très bon... En fait, ils ne veulent pas être en quête l'un de l'autre, la voix 2 et la voix 1 doivent toujours être en quête l'une de l'autre, si bien qu'à la fin les sentiments s'unissent l'un à l'autre. Il ne faut pas

<sup>12</sup> Bapa' Kobus m'explique l'importance de l'écoute, la façon de s'unir à l'autre voix, de trouver la rondeur du [o]. Selon lui, la voyelle [a] est considérée comme «affreuse» car trop ouverte.

jouer [chanter] seul. Il faut cueillir la même hauteur et le même rythme» (Bapa' Kobus, c. p., 20 juillet 2012).

La quête vise donc l'union de deux voix qui s'assemblent (*rasik, puna'*), se joignent (*hodi'*), s'emboîtent (*remet*), ne font plus qu'une (*éhan, jadi to'u*) et se retrouvent alors ensemble, pleines, unies (*puna'*). Parmi les nombreux critères recueillis, *puna'* est omniprésent. Lors d'une répétition, Bapa' Kobus dit à son partenaire :

Les voix se cherchent continuellement pour s'unir (*puna'*). Quand tu m'écoutes monter, tu me suis vers le haut, si tu entends que je descends, tu changes de place. Tu me cherches et je te cherche pour que les voix puissent devenir une<sup>13</sup>.

L'union tant valorisée dans le discours des chanteurs ne signifie pas seulement chanter à l'unisson. Dans certains chants (tel le chant *najan* à Keka'), les deux voix ne se rencontrent jamais (exemple 3); et pourtant, Bapa' Kobus utilise encore le terme *puna'* pour qualifier les voix. En commentant les voix du village de Muleng qui ne se rencontrent pas à l'unisson, il dit :

Le chant *najan* à Keka', 14 août 2009. Interprètes :  
Paire 1: Bernardus Belu Koten (nuku), Lukas Dao Hokon (bawa), Paire 2: Yakobus Sogen Brinu (nuku), Frans Pito Koten (bawa). Paire 3: Yoseph Boli Brinu (nuku) et Ignasius Mao Hokon (bawa).



La première paire n'est pas très bonne. Leurs voix ne sont pas unies (*puna' hala*). La seconde paire est un peu mieux, les voix sont bien, mais les paroles ne sont pas claires. La première voix est forte et recouvre la seconde voix. Il n'y a pas d'équilibre entre la voix 1 et la voix 2 [...], les voix ne sont pas pleines (*raan puna' hala*), elles sont trop hautes et trop petites (*raan, belola aja, keni aja*) (Bapa' Kobus, c. p., 21 juin 2010).

Critère majeur, *puna'* a en fait six acceptions. Il signifie 1) plein au sens d'entier, de dense, renvoyant à quelque chose rempli d'une substance ou d'une matière qui lui est propre (tels les épis de riz dans un champ); 2) plein au sens de compressé, bourré d'une seule chose<sup>14</sup>. Cette compression peut être matérielle ou immatérielle. Par exemple, à l'écoute du lied de Schubert *Du bist die ruhe* («Tu es la sérénité»), un paysan m'exprime sa tristesse en parlant de sa sensation d'oppression (*onot puna'*)<sup>15</sup>; 3) unisson: dans les chants, les deux voix finissent ou se retrouvent de manière intermittente sur l'unisson, un moment particulièrement apprécié par les chanteurs<sup>16</sup>; 4) homogène, plein; plénitude, état de quelque chose au maximum

<sup>13</sup> Extrait d'un document audiovisuel que j'ai filmé le 27 juin 2010 (exemple 2).

<sup>14</sup> Pour dire qu'un minibus est plein de monde, *menu'* sera utilisé et non pas *puna'*.

<sup>15</sup> Bapa' Méo (c. p., 2010) me dit: «C'est vide, isolé, solitaire; la maison est froide, partout, c'est silencieux; c'est oppressant; l'intérieur est compressé».

<sup>16</sup> «Il y a un chant mais deux voix. Les entendre monter et descendre c'est agréable, mais à la fin, on n'en entend qu'une et ça c'est beau (ind. *bagus*), c'est exact (ind. *cocok*). *Puna'* arrive à la fin, à la toute fin, on n'entend plus qu'une voix, c'est beau» (Bapa' Krowé, c. p., 13 juillet 2012).

de son intensité, de sa densité; 5) joindre deux choses, faire coïncider une chose avec une autre; réconcilier<sup>17</sup>; 6) finitude, dans le cas d'une action achevée<sup>18</sup>. Les six acceptions du terme *puna'*, reliées entre elles, embrassent donc plusieurs champs. Elles convergent sur la signification d'une relation entre des éléments dont le résultat doit être dense, uni, plein; dans le champ de l'action, *puna'* exprime la finitude; dans celui des relations humaines, il décrit l'unité et la réconciliation. L'étendue de ses usages en fait un concept épais en significations, un des concepts clés du jugement musical. Qu'un chant soit dépourvu de *puna'* le condamne à être raté.

D'autres critères d'appréciation portent sur la conduite des voix. Le mouvement mélodique horizontal plaît s'il est lent, directionnel, étiré, continu et droit – dans ce cas, les chanteurs associent l'allongement des voix au mouvement d'extension des jambes. Le chant doit « creuser un sillon », la mélodie doit être soutenue, sans souffle court. Sur les tenues, il faut « faire des vagues », faire « frémir » les voix (par l'usage d'un vibrato large). Lenteur, continuité, direction, raffinement et ornementation sont des critères d'appréciation communs aux deux villages.

Les chanteurs évaluent aussi chaque voix en jugeant la qualité de son timbre. Ils mentionnent l'importance de *kelohok*, terme polysémique, dont les différentes acceptions renvoient à nouveau à plusieurs champs de réalité, matérielle et immatérielle. Le terme s'applique à une route mouillée (glissante), au pelage du chat (lisse), à la qualité d'un tissu (soyeux), à la stabilité d'une voix (continue). Une route, par exemple, peut être glissante au sens de coulante car sans cailloux, sans empêchement (*raran pé kelohok* « cette route est lisse »). *Kelohok* renvoie aussi à une valeur morale, impliquant l'honnêteté, la douceur (*one' kelohok* indiquant un cœur droit, honnête, une vie douce sans difficulté – *morit goé keholok*, « ma vie est douce, sans empêchements »). Appliqué à l'art vocal, *kelohok* désigne la fluidité, la continuité, la souplesse et la douceur. Une voix touche pour ses qualités de fluidité, de souplesse et de continuité. Cette qualité vocale s'acquiert par une pratique locale qu'ils nomment « pas de douceur sans brisure » (ind. *belum putus belum halus*), un procédé qui consiste à briser sa voix en la forçant jusqu'à la perdre, l'aphonie temporaire entraînant, selon eux, l'adoucissement du timbre.

Deux oppositions sont mentionnées par les chanteurs : « naturel/tendu » et « coulant/stagnant ». Tout type de tension et de raideur doit être évité, telles les voix crispées, coincées, forcées, criées, considérées comme vulgaires ou grossières. De la même façon, le stagnant déplaît, tout comme les voix bloquées, serrées, étranglées, retenues, arrêtées. Sont dépréciées les voix au timbre de bambou brisé, éraillées, fendues, les voix vertes, crues, voilées, tremblantes,

<sup>17</sup> Exemples : « Ferme cette porte pour que les deux parties soient bien assemblées » (*remet kenita pé puna' siu*) ou « ferme la pour bien assembler » (*remet naé ma'an puna'*) autrement dit pour qu'elle soit bien fermée. Dans le cas de sœurs fâchées qui se réconcilient, le mot *puna'* peut être

utilisé. Pour dire « ferme bien la porte », le mot *puna'* est utilisé à la place de « bien » pour signifier la complétude.

<sup>18</sup> « Quand auras-tu fini cette maison ? » (*lango pi ara pira ma'a puna'?*), ou « cette maison est-elle achevée ? » (*lango pe puna' kaé?*).

brumeuses, noyées, rauques, rêches, hétérogènes. « C'est raffiné quand c'est doux (*belema'*), et vulgaire quand c'est tendu (*hege'*) » (Lego, c. p., 2010).

Cependant, les villages se différencient dans leurs jugements musicaux sur deux paramètres, la tessiture et l'intensité. À Keka', les voix fortes, hautes, larges, ouvertes, dures, incisives ne sont pas appréciées au contraire de Waiklibang. Tandis que le premier village apprécie douceur et tendresse, l'autre privilégie le tranchant et la robustesse. Le second considère les voix de Keka' trop basses et trop faibles, voire molles, il déprécie le caractère féminin des voix masculines, tout en admettant apprécier leurs ondulations et leur contrepoint. Ces traits musicaux correspondent aux variations linguistiques : la langue de Keka' se distingue par sa douceur et son raffinement à l'inverse de l'énergie familière de l'accent de Waiklibang. Malgré ces différences, dans les deux villages, les voix insipides, petites et plates, ne sont pas appréciées.

Au final, l'appréciation des voix porte d'une part, sur leurs qualités intrinsèques et d'autre part, sur leur relation (mouvement divergent, interaction) permettant d'aboutir à la plénitude. Jamais acquise à l'avance, la plénitude résulte d'une recherche entre les voix dont l'enjeu consiste à faire sonner deux voix en une.

### *Appréciation de la langue*

Outre l'évaluation des voix, la musique se savoure pour ses paroles. Comme chez de nombreux voisins, la langue chantée lamaholot procède par distiques versifiés ou langue des vers accouplés (*kenahan' kenapén*). Chaque distique comprend deux vers qui se complètent (Rappoport 2010a), l'appréciation portant sur la manière de les combiner pour produire un sens.

Le principe, c'est que cette [association] de mots appartient à notre culture, à notre coutume ; avec cette parole, c'est plus agréable à entendre. [...] Pour les chants, c'est pareil, ils sont tous différents, mais là aussi, les paroles s'assemblent (*bertanawit*). (Bapa' Krowé, Waiklibang, c. p., 2012).

Le plaisir du chant provient donc aussi de la combinaison des mots. Le premier duo envoie un hémistiche, un vers ou un distique, le second le complète en lui ajoutant un élément métrique de même taille afin que la combinaison des deux forme un tout. À Waiklibang, ce principe se nomme « mère enfant » (*ina' ana'*) ou « matrice enfant » (*puken ana'*). À Keka', il se nomme « question réponse » (*gete tapa*), car le premier duo pose un problème (un sujet, un thème, un argument) et le second apporte la réponse, par un développement offrant l'explication<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Néanmoins, tous les chants ne suivent pas cet ordre. À Waiklibang, ce sont les chants *go'ok*, *najan* et *go'é* qui doivent obéir à ce principe.

A Keka', cet emboîtement sémantique (*uwen matan*) est représenté par l'association d'une «base» (*uwen*) à son «couvercle» (*matan*). Cependant, l'expression ne convient pas à tous, en particulier au village voisin. Bapa' Kebojan préfère parler de «mots qui s'assemblent, qui se complètent» (*kada tanawit*), plutôt que de «base couvercle» (*uwen matan*) qui signifie vulgairement «faire l'amour», ce qui, dit-il, n'est pas précis ni juste pour ce langage. Bapa' Kobus donne un exemple de cette manière de parler. Dans le chant de moisson *najan*, par exemple, si la première paire chante : «son riz et son maïs sont bien beaux», alors la seconde répondra «eh toi, nous avons le même, nous et toi sommes pareils». La réponse de la seconde complète le premier vers en établissant une égalité dans la relation. L'évaluation de l'un sur le champ de l'autre entraînait un déséquilibre que la seconde paire fait disparaître. Le critère de complétude est donc valorisé.

Si le parallélisme est bien le propre d'un grand nombre de langues (Jakobson 1973), l'usage d'un parallélisme particulier serait propre à l'oralité lamaholot. Il implique l'existence d'un lexique mental de paires de nature différente qui partagent des propriétés grammaticales et phonologiques que les locuteurs acquièrent au cours du temps. Un exemple suffira. Pour dire que le soleil se couche, ils chantent (exemple 4) :

<i>Pati lali buruk bauk</i>	Pati là-bas ferme en tombant
<i>Béda lali lodon nokok</i>	Béda là-bas chute dans l'obscurité

Pati Béda désigne un jeune homme dont le nom est ici dissocié (Pati dans le premier vers et Béda dans le second). La résultante du mouvement du premier vers arrive seulement dans le second (l'obscurité). Cet art verbal implique une exigence de construction sémantique. La complémentarité s'apprécie donc sur plusieurs plans, à la fois dans le domaine des sons et des significations. La mise en relation d'unités musicales et linguistiques vise chaque fois une plénitude tant sonore que sémantique.



Chant *lian semogon* à Waiklibang,  
17 mai 2007. Bapa' Lego et Bapa' Dagan.

### Des critères aux valeurs

Une fois regroupés en faisceaux de significations, les critères permettent de dégager des valeurs qui se combinent entre les trois grands paradigmes décrits ci-dessus – la valeur se situant à un niveau d'abstraction supérieur au critère (Heinich 2012). Selon que les critères portent sur l'ethos, les voix ou la poésie, ils se combinent les uns aux autres et dévoilent des unités de sens. Trois valeurs sont récurrentes dans les deux villages : la dysphorie, l'attraction et la plénitude. La *dysphorie* découle des critères «sentiment», «pudeur», «manque», «vérité», «lentueur», «pensée». Elle surgit comme un des paramètres principaux d'appréciation de la musique. Il est possible que, chez eux, l'action de musiquer prenne sa source

dans une forme d'incomplétude, liée à la séparation, générant une tristesse dont le chant est un des antidotes (Rappoport 2014). *L'attraction* constitue la deuxième valeur importante dévoilée par le jugement musical. Elle provient de la convergence des critères « sentiment », « empathie », « interaction », « quête », « mouvement divergent », « réciprocité », « monter/descendre, entrer/sortir ». Elle émane de l'interaction des deux voix en quête l'une de l'autre, qui montent et descendent pour se retrouver dans une complétude. Ainsi, une dialectique de la relation se dessine dans le chant par une réciprocité en musique. Le plaisir vient de la relation en train de se faire, visant à faire sonner deux voix ensemble pour atteindre l'unité sonore. La *plénitude*, troisième valeur importante, procède de l'addition des critères « lisse », « fusion », « homogénéité », « unisson », « unité », « équilibre », « densité », « stabilité », « maturité », « complémentarité », « finitude ». Elle peut se définir par trois éléments : l'unité (le fait d'être ensemble sans déséquilibre), la densité (impliquant l'alliance de la compacité, de l'épaisseur, de l'intensité : les voix sont soutenues et remplies) et la complémentarité (les deux voix se complètent pour former un tout sonore et poétique). Jamais donnée à l'avance, la plénitude résulte d'une recherche qui caractérise l'enjeu même du chant à deux voix. Dysphorie, attraction et plénitude ne sont pas seulement des valeurs musicales : elles s'inscrivent probablement dans un réseau de significations plus larges, à l'œuvre dans d'autres domaines que la musique ou la langue, dans d'autres formes de la vie sociale<sup>20</sup>.

Au final, cette société n'aime pas les voix raides, rugueuses, amères, vides, maigres, instables, discontinues, hétérogènes. À l'inverse, les voix douces, tendres, lisses, rondes, stables, pleines, denses, soutenues, homogènes, continues, compactes, intenses sont appréciées. Ces qualités émergent de trois manières d'apprécier la musique en évaluant aussi bien les qualités affectives des chanteurs que les résultantes acoustique et sémantique de leur production. Il serait réducteur de limiter l'appréciation de la musique à la présence ou non des trois valeurs issues de l'analyse que sont la dysphorie, l'attraction et la plénitude ; cependant, l'avantage de monter en généralité consiste à permettre la comparaison de ces valeurs avec celles d'autres sociétés. Au final, que l'affliction importe plus que la joie, que la sincérité l'emporte sur le cabotinage, que l'attraction l'emporte sur la répulsion, que la plénitude l'emporte sur la fissure, que la continuité l'emporte sur la discontinuité, que la relation duelle l'emporte sur l'individu... tout cela inscrit cette pratique musicale dans une forme d'éthique dont il convient de comprendre les enjeux – par ces valeurs, on devine comment le chant agit sur les êtres. Une des surprises de cette recherche sur les critères du goût musical à Flores porte donc sur la découverte d'une sorte de grammaire musicale qui, pour être bien respectée, doit suivre des règles de relation entre les voix, les mots et les êtres eux-mêmes.

---

<sup>20</sup> Ces valeurs sont par exemple sensibles dans le mythe Lian Nurat, Wato Wele', deux jumeaux frère et sœur, premiers humains, qui une fois séparés, ne rêvent que de se retrouver à nouveau. Le mythe dévoile la tristesse de la séparation, la quête, le désir, l'union des corps puis de nouveau la séparation et la mort (Taum 1996).

## Références

ARNDT Paul

- 1938 «Demon und Padzi, die Feindlichen Brüder des Solor-Archipels», *Anthropos* III: 1-58.  
 2002 *Demon dan Paji: Dua Bersaudara yang Bermusuhan di Kepulauan Solor*. Maumere: Puslit Candraditya, Seri Etnologi Candraditya n° 1.

BARNES Robert H.

- 2005 «An Outbreak of Violence in Eastern Adonara, Indonesia, in 1934», *Indonesia and the Malay World* 33(95): 7-17.

BARNES Ruth

- 1987 «Weaving and Non-Weaving among the Lamaholot», *Indonesia Circle* 42: 17-31.

BENAMOU Marc

- 2010 *Rasa: Affect and Intuition in Javanese Musical Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.

HEINICH Nathalie

- 2012 «Les émotions patrimoniales: de l'affect à l'axiologie», *Social Anthropology/Anthropologie sociale* 20/1: 19-33.

JAKOBSON Roman

- 1973 «Le parallélisme grammatical et ses aspects russes», in R. Jakobson, *Questions de poétique*, Paris: Éditions du Seuil: 234-279.

KUNST Jaap

- 1942 *Music in Flores: A study of the vocal and instrumental music among the tribes Living in Flores*. Leiden: Brill.

MESSNER Gerald Florian

- 1989 «Jaap Kunst revisited. Multipart-singing in three East Florinese villages fifty years later, a preliminary investigation», *The World of Music* 31/2: 3-48.

RAPPOPORT Dana

- 2010a «L'énigme des duos alternés à Flores et Solor (Lamaholot, Indonésie)», *Archipel* 79: 215-256.  
 2010b *Indonesia: Songs from the islands of Flores and Solor*. 1 CD. Genève: Archives Internationales de Musique Populaire (AIMP), XCV/VDE-1304.  
 2011 «To sing the rice in Tanjung Bunga (Eastern Flores, Indonesia)», in Birgit Abels dir., *Austronesian soundscapes: Performing arts in Oceania and Southeast Asia*. Amsterdam: Amsterdam University Press: 103-131.  
 2013 «Le chant et la peine: musique et mythe d'origine du riz (Lamaholot, Flores, Indonésie)», in *L'art du pathétique en Asie du Sud-Est insulaire: le choix des larmes*. Paris: L'Harmattan: 61-120.  
 2014 «Songs and sorrow: Music and the myth of the origin of rice», *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde*, 179/2-3: 215-249.

SCHAEFFER Jean-Marie

- 2000 *Adieu à l'esthétique*. Paris: PUF.

STEENBRINK Karel

- 2003 *Catholics in Indonesia 1808-1942; a documented history*. Leiden: KITLV Press.

TAUM Tapi Yoseph

- 1996 *Kisah Wato Wele-Lia nurat dalam tradisi puisi lisan Flores Timur*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia dan Yayasan asosiasi tradisi lisan.

YAMPOLSKY Philip

- 1995 *Vocal and Instrumental Music from East and Central Flores* (Music of Indonesia, 8). Smithsonian Folkways SF CD 40 424.

RÉSUMÉ. Sur la presqu'île de Tanjung Bunga, à la pointe orientale de l'île de Flores en Indonésie, la musique, presque exclusivement vocale, se pratique en duos, lors des travaux agraires, rythmant la culture du riz et du maïs sur essarts. Les paires de chanteurs, non mixtes, se constituent selon différentes façons, par affinités locales, affectives, familiales et esthétiques. Que les voix sonnent bien constitue une des conditions minimales pour chanter ensemble. Dans le choix de leur compagnon de chant, les chanteurs opèrent un jugement de goût implicite, rarement verbalisé, que cette recherche entend expliciter, à partir de l'étude comparative de deux villages voisins, aux stylistiques différentes. Bien que les appréciations musicales varient souvent d'un chanteur à l'autre, et d'un village à l'autre, des constantes montrent que, loin d'être déterminé exclusivement par des critères sonores, le goût musical est forgé selon trois classes de critères relatifs à l'ethos, aux sons et au langage.