



**HAL**  
open science

# Le temps de chanter. Pratiques vocales et perception du temps dans l'Est indonésien (Lamaholot, Flores, Indonésie)

Dana Rappoport

## ► To cite this version:

Dana Rappoport. Le temps de chanter. Pratiques vocales et perception du temps dans l'Est indonésien (Lamaholot, Flores, Indonésie). Temporalités khmères: de près, de loin, entre îles et péninsules, Peter Lang, 2021. halshs-03039887

**HAL Id: halshs-03039887**

**<https://shs.hal.science/halshs-03039887>**

Submitted on 12 Aug 2022

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

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

# Le temps de chanter.

## Pratiques musicales et perception du temps en Indonésie orientale (Lamaholot, île de Florès)

DANA RAPPOPORT\*

Cet article aborde la question du temps au prisme de l'oralité, dans une petite société de l'Est indonésien<sup>1</sup>. Presqu'île située à la pointe orientale de l'île de Flores, en Indonésie orientale, peuplée d'environ 12 000 personnes, Tanjung Bunga est composé d'une vingtaine de villages dispersés le long des côtes. Les habitants vivent principalement de la culture du riz et du maïs, qui dépend des précipitations annuelles. Le temps des personnes semble principalement régulé par la vie des céréales, ponctuée de nombreux rituels, chacun caractérisé par des chants différents. Cette variété musicale pose question : en quoi des chants, tous distincts selon le moment où ils sont exécutés, affecteraient-ils la perception du temps ? La question concerne les chants coutumiers et non pas les chants importés de l'Occident. Depuis la seconde partie du XX<sup>e</sup> siècle, les conversions au monothéisme catholique ont imposé aux villageois un autre temps, venu se surimposer au temps agraire traditionnel<sup>2</sup>. L'importation de la semaine comme unité temporelle, pourtant absente de leur vocabulaire<sup>3</sup>, marquée par les chants de l'ordinaire de la messe ajoutée à celle des rituels

---

\* Directrice de recherche au Centre Asie du Sud-Est (UMR 8170, CNRS/EHESS/INALCO).

<sup>1</sup> Il résulte de plusieurs missions de terrain menées depuis 2006 dans le canton de Tanjung Bunga à l'est de l'île de Flores. Je remercie Grégory Mikaelian pour ses commentaires sur une précédente version de cet article, ainsi que ma collègue Cécile Barraud pour ses remarques éclairées.

<sup>2</sup> La majorité des Lamaholot suivent le culte catholique, la région ayant été christianisée dès le XVI<sup>e</sup> siècle par les Portugais, v. STEENBRINK, Karel, *Catholics in Indonesia 1808–1942 : A Documented history. Volume 1: A Modest Recovery 1808–1903*, Leiden, KITLV Press, 2003, p. 7. Néanmoins, le culte de la Vierge (*Bunda Maria*) ne se célèbre qu'à Larantuka et Wuré, par des populations malayophones parlant le malais de Larantuka, tandis qu'à l'intérieur des terres, les rituels ancestraux préchrétiens prédominent.

<sup>3</sup> Une semaine correspond à l'expression « sept jours déjà » (*leron pito kaé*).

extraordinaires des grands offices (Pâques et Noël), ont modifié le rapport des gens au temps dans une mesure qu'il conviendrait d'étudier mais qui excède les limites de la présente analyse.

Pourquoi analyser la perception du temps par le détour des formes musicales ? D'une part, car la majorité des pratiques musicales à Tanjung Bunga dépend d'un calendrier rituel très souple dont les dates ne sont jamais fixées à l'avance ; d'autre part, car la musique est l'art du rythme par excellence, lequel est, comme on le sait, une composante fondamentale de ce que nous appelons, en Occident, « le temps ». Or, si cette formule va de soi, on questionne pourtant rarement la manière dont la musique influe sur la perception du temps. Toute musique immerge ceux qui la font et ceux qui l'écoutent dans un flux sensible, qui caractérise toute organisation musicale et qui détermine ce qui est appelé vulgairement le « temps musical ». Mesuré ou non, le temps musical se manifeste par des rythmes, des métriques et des périodes<sup>4</sup>. Il est structuré par des événements, des procédés de variations et de transformations. Le temps musical dont il sera question ici porte sur une musique cyclique, formée de périodes plus ou moins longues, constituées d'un même contenu musical répété par des paires de chanteurs différents. Les répertoires, quasi exclusivement vocaux, se distinguent les uns des autres par leurs mélodies et leurs paroles.

Je souhaite introduire cette réflexion sur le temps par deux remarques préliminaires issues de mon expérience vécue sur le terrain. Rappeler d'abord la nécessité pour l'ethnographe de renoncer à sa montre. Prendre un rendez-vous avec un interlocuteur à une heure précise est peine perdue malgré l'usage des montres. Si deux parties s'accordent sur une heure, on sait d'avance qu'elle ne sera jamais respectée. Les gens se donnent rendez-vous non pas à une heure précise mais dans une séquence temporelle impartie. Ainsi, on se donne rendez-vous au petit matin, ou bien le matin, l'après-midi, la fin d'après-midi, le soir. La séquence importe donc toujours plus que le point, même si les gens savent lire l'heure (désormais constamment affichée sur leur téléphone portable). D'autre part, l'ethnographe est surpris par la longueur accordée aux événements : un

---

<sup>4</sup> En musique, une période est définie comme une « boucle de temps fondée sur le retour de semblables à des intervalles semblables ». Elle sert d'armature temporelle aux événements rythmiques (AROM, Simha, « Structuration du temps dans les musiques d'Afrique Centrale : périodicité, mètre, rythmique et polyrythmie », [in] *La boîte à outil d'un ethnomusicologue*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, [1984] 2007, p. 287).

chant peut durer douze heures d'affilée, un rituel plusieurs semaines, un entretien toute une journée.

Pour saisir comment la musique affecte la perception des durées, j'examinerai à la fois les pratiques musicales et les répertoires musicaux selon plusieurs échelles d'observation : à l'échelle macro de l'année agraire, à l'échelle micro d'une journée agraire et enfin, à l'échelle d'un mythe agraire, chanté quatre fois par an. Avant de plonger dans l'observation des pratiques elles-mêmes, il convient de faire un détour par le vocabulaire relatif au temps.

## Vocabulaire

En lamaholot occidental<sup>5</sup>, deux termes correspondent à la notion générale de temps, *nuan* et *ékan*<sup>6</sup>. Employé seul, *nuan* désigne la période d'antan (« autrefois, dans mon enfance ») ; accouplé à un déterminant, il réfère à des périodes de l'année (*nuan warat* « saison des pluies<sup>7</sup> », *nuan kolin'* « saison sèche », *nuan nobo* « le temps de s'asseoir », se rapportant au temps libre après la moisson). Le second terme, *ékan*, polysémique, englobe à la fois un lieu et un moment : un lieu (*ékan amun'* « espace vide », *tana ékan* « la terre » en tant qu'espace) mais aussi un moment, une ambiance (*ékan kolin'* « saison des palmes, saison sèche », *ékan gulen* « le matin », *ékan miten* « l'obscurité », *ékan owa* « la fin du jour », *ékan nokok* « la nuit »). Quand les deux termes (*nuan* et *ékan*) sont apposés, ils sont synonymes (*nuan ékan kolin'* « la saison sèche », *ékan nuan matung nalan* « la saison du sarclage et des fautes<sup>8</sup> »), ce qui semblerait indiquer que le temps est pensé avec l'espace.

L'association de l'espace au temps, sensible dans le terme *ékan*, est courante. Par exemple, « l'espace lointain » (*ékan doan*) peut désigner non pas seulement un lieu éloigné mais aussi « le temps ancien », et donc

<sup>5</sup> Le groupe linguistique lamaholot a été segmenté en dix-huit langues et trente-trois dialectes s'étendant sur plusieurs îles, de la pointe orientale de l'île de Flores aux îles d'Adonara, Solor, Lembata incluant également les côtes des îles de Pantar et d'Alor. Il a été réparti en trois sous-groupes : l'ouest (Flores), le centre (Solor et Adonara) et l'est (Lembata). Les dialectes de l'ouest sont considérés comme dominants (KERAF, Gregorius, *Morfologi dialek Lamalera*, Ende, Arnoldus, 1978, p. 8–10).

<sup>6</sup> Dans cet article, les termes précédés de l'abréviation ind. sont en indonésien, tandis que les autres sont en lamaholot (dialecte Tanjung Bunga). Dans cette région, tous les habitants sont bilingues.

<sup>7</sup> Littéralement, la saison de l'ouest.

<sup>8</sup> Mois de février correspondant à la période de soudure.

la profondeur temporelle. Cette combinaison entre l'espace et le temps surgit dans ce distique bien connu quand quelqu'un souhaite signifier son lien à un être aimé :

*Doan one' kodi hukut*      **Loin** dans l'intériorité persiste le souvenir  
*léla matik sama péten*      **longtemps** dans la profondeur demeure la mémoire<sup>9</sup>

Ce distique d'octosyllabes, aux termes appariés, évoque le sentiment d'attachement intensifié par la séparation des êtres dans l'espace et entretenu par la mémoire. L'éloignement spatial est associé à la longue durée pour signifier une distance, qu'elle soit temporelle ou spatiale, par le biais de l'association entre *doan* « loin » et *léla* « longtemps ». Le recours à l'espace lointain pour évoquer le temps long produit ici un effet émotionnel soutenu.

Alors que *nuan* et *ékan* désignent le temps en général, les Lamaholot utilisent plusieurs mots pour mesurer les durées tels que le jour (*ara, leron*), le matin (*gulen*), le midi (*leron*) et l'après-midi (*punget, baun, owa*), l'heure (*dahu'* « frapper »), les lunes ou les mois (*wulan*), l'année ou l'âge (*sun*), le passé (*kaé, lela, nolon, wia*), le futur (*semuri* « dans un instant », *nian* « plus tard », *bauk, béta* « demain », *bauk rua* « après demain »), le temps présent (*kia', pali*). Par ailleurs, on relève une extrême segmentation des moments de la journée correspondant au degré d'intensité du soleil<sup>10</sup>, une segmentation dont il sera question plus bas.

## Saisons et constellations

Sur cette presqu'île, les habitants se coordonnent dans le temps selon l'alternance des saisons climatiques et (beaucoup moins souvent désormais) selon les constellations. L'année est composée de deux saisons : la saison des pluies (de décembre à avril) et la saison sèche (de mai à novembre). En décembre, le vent se lève et les orages arrivent de l'ouest, raison pour laquelle ils parlent de « saison occidentale » (*nuan warat*). Avril laisse ensuite place à de longs mois de sécheresse lors desquels la population endure la chaleur et le manque d'eau. Les cinq premiers mois de l'année civile (de la croissance à la moisson du riz) sont

<sup>9</sup> Littéralement « loin à l'intérieur toujours se souvenir, longtemps dans le tréfonds sans cesse se rappeler » (Bapa' Kobus, c. p., 2011).

<sup>10</sup> Cette segmentation particulière est aussi relevée chez les voisins Kédang de l'île de Lembata, par BARNES, Robert Harrison, *Kédang : A Study of the collective thought of an eastern Indonesian people*, Oxford, Clarendon Press, 1974, p. 113.

nommés par des noms liés à l'activité agraire : en janvier, lune de sarclage (*wulan matun*), en février, lune des transgressions (*wulan nalan*), en mars, lune des fleurs de maïs (*wulan kasa*), en avril, bonne lune (*wulan muren'*), puis en mai, lune de la fleur de lontar et de la terre sèche (*kolin' wai' tana mara*). À partir du mois de juin, les sept mois suivants sont nommés par des nombres correspondant à un décompte des jours de conjonction entre la lune et deux constellations particulières, les Pléiades (Wuno) et le Scorpion (Pari)<sup>11</sup>. Les mois se nomment alors « lune onze », « lune neuf », « lune sept », « lune cinq », « lune trois », « lune un » puis enfin « lune sans manger » (cf. Annexes, fig. n° 1). La référence aux lunaïsons n'est donc pas systématique : elle n'était utilisée qu'une moitié de l'année, pour repérer le retour de la saison des pluies.

Comme dans de nombreux endroits d'Indonésie et d'autres parties du monde<sup>12</sup>, les saisons sont pensées en fonction de l'astronomie, relativement à deux constellations principales : les Pléiades (Wuno) et le Scorpion (Pari). Dans les villages lamaholot, le balancement s'opère autour de leur apparition et de leur disparition. À la saison sèche, la constellation du Scorpion (Pari), formée de cinq étoiles, monte dans le ciel puis redescend progressivement au fil des mois pour finir par « se noyer » dans la mer en octobre, tandis qu'en novembre surgissent les sept Pléiades (Wuno), qui annoncent la saison des pluies et des semis.

Le mouvement de ces deux constellations est constant et progressif : chaque mois, elles apparaissent à un point différent dans le ciel sans jamais se rencontrer. Quand le Scorpion est du côté du Levant, les Pléiades sont du côté du Couchant. « [Quand] Wuno monte à la nouvelle lune, disent-ils, Pari descend se coucher » (*Wuno géré gitan, Pari lodo' léré*)<sup>13</sup>. Ce mouvement contraire indique le changement : l'espace, par la position de la constellation, est donc un repère temporel. Le décompte des mois commence à la saison sèche, en juin, quand le ciel est tout à fait dégagé. Il se fait à partir de la conjonction entre le croissant lunaire et ces deux constellations. Il s'agit donc de calculer le nombre de nuits nécessaire à la conjonction entre la constellation du Scorpion (Pari) et les « doigts de la lune ». À partir du premier croissant de lune, il faut compter onze jours pour que Pari se trouve dans les doigts de la lune, puis

<sup>11</sup> Sur l'importance de la conjonction entre la lune et la constellation du Scorpion comme indicateur de compt cosmologique du temps, voir la contribution de Cécile Barraud dans ce volume.

<sup>12</sup> BARNES, R. H., *Kédang [...]*, op. cit., p. 117.

<sup>13</sup> En malais, Pari désigne la raie, qui donne sa forme à la constellation du Scorpion, tandis que Wuno n'a pas d'autre sens connu que la constellation des Pléiades.

neuf, puis sept, puis cinq, puis trois. Ces décomptes ne sont pas tout à fait identiques selon les réponses, mais le modèle reste le même : un compte décroissant et impair permet d'anticiper la saison des pluies. L'imparité n'aurait pas de fondement physique mais relèverait d'une raison culturelle ayant trait à l'incomplétude<sup>14</sup>.

Cette présentation générale du vocabulaire et des manières de compter les mois de l'année ne permet pas encore de saisir le rapport des humains au temps. Pour cette raison, et parce que la pratique vocale dans cette société est étroitement associée au temps, j'invite à présent le lecteur à observer la manière dont les gens chantent tout au long de l'année. Trois cas seront distingués, chacun présentant un lien particulier avec la perception de l'écoulement de la durée. La distinction se fonde sur une triple approche, d'une part, par l'observation des pratiques musicales selon les saisons, d'autre part, par l'examen des mélodies selon les heures du jour au sein d'un seul répertoire, et enfin, par l'analyse du contenu sémantique du mythe d'origine du riz chanté quatre fois par an à certaines périodes de l'année.

## Antériorité et postériorité dans le langage musical

Tout d'abord, il importe de souligner la spécificité de la tradition chantée dans la partie lamaholot occidentale : les gens n'y chantent qu'en duo polyphonique. L'art des duos, mentionné dès les années 1930<sup>15</sup>, puis décrit et enregistré ponctuellement dans deux villages<sup>16</sup> se décline de manière variée en six dialectes musicaux<sup>17</sup>. Cet art a été appelé « le style balkanique de Tanjung Bunga »<sup>18</sup>, car la qualité des intervalles et le tressage des voix produit un langage musical qui s'apparente à certaines polyphonies des

<sup>14</sup> BARNES, R. H., *Kédang [...], op. cit.*, p. 121 ; *IDEM*, « Number and number use in Kédang », *Man*, vol. n° 17, 1982, p. 1–22.

<sup>15</sup> KUNST, Jaap, *Music in Flores. A Study of the vocal and instrumental music among the tribes living in Florès*, Leyde, Brill, 1942, p. 8.

<sup>16</sup> MESSNER, Gerald Florian, « Jaap Kunst Revisited. Multipart-singing in three East Florinese villages fifty years later, a preliminary investigation », *The World of Music*, vol. n° 31 (2), 1989, p. 3–48 ; YAMPOLSKY, Philip, *Music of Indonesia 8. Vocal and Instrumental Music from East and Central Flores*, Smithsonian/Folkways SF CD 40424, 1995, 70 mn.

<sup>17</sup> RAPPOPORT, Dana & SIMONNOT, Joséphine, *Songs from the island of Flores and Solor/ Indonésie : Chants des îles de Flores et Solor*, Lausanne, VDE-Gallo, Archives internationales de musique populaire (AIMP) t. XCV, 2010, 65 mn.

<sup>18</sup> « Indonesia/General/Musical Overview/Genres and ensembles », *Grove Music Online*, Philip Yampolsky, consultation 2 novembre 2020.

Alpes Dinariques et de Bulgarie occidentale<sup>19</sup>. Dans cette presqu'île, le chant à deux voix est pratiqué dans la plupart des formes vocales, et jusque dans les récits mythiques<sup>20</sup>. Les duos procèdent souvent deux par deux. Le premier duo, le plus expert, choisit les paroles et le second les complète, sur un même motif mélodico-rythmique. De forme cyclique, les chants s'ouvrent par une introduction en solo, alterné en imitation : une des voix lance une formule à laquelle l'autre répond sur un tuilage puis le duo commence, les voix s'entremêlent et finissent ensemble. Le premier duo est nommé « enfants de la source » (*ana' puken*) et le second « enfants du bout » (*ana' wutun*). Ces termes récurrents, qui désignent non seulement les chanteurs mais aussi les strophes, marquent l'importance, dans leur langage musical, de la complémentarité entre antériorité (celui qui commence) et postériorité (celui qui suit). Elle est mise en abyme à trois niveaux : au niveau d'un duo (un chanteur commence toujours avant l'autre), au niveau de la relation entre les duos (un duo commence toujours avant un autre) et au niveau de la spatialisation des chants sur les files de travail agraire (les hommes chantent un répertoire à la « source » et les femmes chantent un autre répertoire « au bout »). La préséance dans les actions musicales excède le cadre du langage musical. Par exemple, les clans souverains (*raja tuan*) d'un territoire coutumier ne peuvent jamais commencer les activités en même temps : l'un commence, l'autre suit. Ce principe est nommé *nika léun nika doré* « sème devant sème suivant ». Le clan maître de la terre commence, le clan cadet suit. Mon hypothèse serait que la perception du temps dépendrait, dans un cadre plus général, d'une relation d'autorité entre des personnes, entre des clans.

### ***1. Chanter les séquences des activités agraires***

Dans cette contrée aride, les populations vivent en grande majorité de la culture du riz et du maïs, deux céréales dont la croissance dépend d'une série d'activités agraires, de l'abattis-brûlis à la moisson. Chacune des périodes agraires est ponctuée par des chants distincts. L'aspect saisonnier des musiques, qui est le plus immédiatement perceptible aux yeux de l'ethnographe, s'impose comme point de départ pour amorcer de façon concrète les multiples dimensions de la perception du temps.

<sup>19</sup> MESSNER, G. F., *Do they sound like bells or like howling wolves? Interferential diaphony in Bistritsa*, Bern, Peter Lang, 2013, p. 224.

<sup>20</sup> Des exemples sont disponibles dans RAPPOPORT, D. & SIMONNOT, J. *Ibid.*, page 10 et sur la toile en accès ouvert, [https://archives.crem-cnrs.fr/archives/collections/CNRSMH\\_I\\_2011\\_012/](https://archives.crem-cnrs.fr/archives/collections/CNRSMH_I_2011_012/).

La saison commence par l'ouverture de nouveaux champs. Chaque année, chaque clan souverain doit assurer l'ouverture d'un champ cérémoniel (*man bélen'* « grand champ »), un champ annuel dont la culture sera assurée alternativement par un des lignages du clan souverain en question et dont les rituels exécutés dans ce champ vaudront pour les autres champs du territoire coutumier. Ce champ rituel implique des invitations, des chants, des offrandes animales et des dépenses conséquentes tout au long de l'année agraire<sup>21</sup>. En août, quand la terre est encore sèche, c'est le temps de la chasse. Jusqu'en octobre, de nouvelles parcelles sont défrichées : pendant qu'arbres et arbustes sont abattus, le chant d'abattage (*berasi tiné*) est exécuté par les hommes aux champs. Puis le bois est découpé et brûlé : les cendres viennent alors fertiliser la terre et les hommes chantent « le chant de coupe » (*berasi buko*). À la fin du mois d'octobre, la saison des semis s'ouvre par le remisage de la graine au grenier rituel, moment lors duquel le mythe d'origine du riz est chanté par la collectivité des clans<sup>22</sup>. Dans ce mythe, une jeune sœur est mise à mort par son frère puis se métamorphose en riz<sup>23</sup>.

Lorsque la mousson arrive en décembre, il est temps de faire le rituel des semailles (*sikat tubak* « semer en poquet »). La veille, pendant la nuit, les clans se rassemblent sur la place de danse pour chanter et danser le mythe d'origine du riz. Le lendemain, hommes et femmes vont semer dans le champ cérémoniel avant de faire de même dans leur propre champ. À l'aide de longs bâtons, les hommes piquent la terre pour y former des trous qui seront remplis par les graines déposées par les femmes. Hommes et femmes chantent des chants distincts : les hommes cheminent d'abord vers le champ en exécutant le « chant de route » (*berasi panalaran*) puis chantent le « chant de semailles » (*berasi sikat*) tandis que les femmes chantent le *berasi naruk*. La jeune fille incarnant le riz est amenée au milieu du champ pour y être offerte – en fait, l'offrande est celle d'un cochons décapité.

Fin janvier- début février, à peine un mois après les semis, riz et maïs ont déjà amorcé leur croissance en même temps que toutes les

<sup>21</sup> Quand un des lignages n'a pas les réserves suffisantes pour assurer tous les rituels de l'année, alors aucun rituel n'a lieu et personne ne chantera dans l'année.

<sup>22</sup> Le rituel se nomme *buka keban*, « ouvrir le grenier à riz » ou bien *dokan gurun*, « envelopper et enfermer la graine ». Le chant se nomme *opak gurun gawak be'ola tugu* (« récit de l'enveloppement de la nourriture du champ »).

<sup>23</sup> RAPPOPORT, D., « Songs and sorrow in Tanjung Bunga: Music and the myth of the origin of rice (Lamaholot, Flores, Indonesia) », *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde*, vol. n° 170 (2–3), 2014, p. 215–249.

plantes indésirables qu'il est nécessaire de sarcler. Le désherbage (*batun keremet* « désherber ») donne lieu aux chants de sarclage (*berasi keremet, goé*). Vers le mois d'avril, le riz est prêt à être moissonné (*geta tahan*, « moissonner le riz ») mais il faut attendre le signal du rituel d'ouverture de la moisson, donné par le clan souverain. Si la moisson est abondante, les gens peuvent décider d'organiser un rituel plus important (*polo' man*) lors duquel le mythe d'origine du riz est chanté à nouveau toute une nuit. Le lendemain, tous les clans viennent moissonner dans le « grand champ » cérémoniel. Hommes et femmes chantent du matin au soir des répertoires polyphoniques distincts (*berasi panalaran, najan, lian kenolon, berasi ina waé, berasi, lian naman*). Une partie du riz tout juste moissonné est immédiatement foulée au pied par des jeunes hommes qui chantent en cercle (répertoire *haman*, « fouler »), puis le riz est stocké dans un grenier au centre du champ. Entre juillet et septembre, le riz est battu (*pulá' tahan*, « battre le riz »), une activité qui s'accompagne à nouveau du mythe d'origine du riz et du chant *lian semogon*.

En somme, d'octobre à avril, dix répertoires vocaux sont pratiqués à chaque étape de la culture du riz, chacun ayant trait à une activité particulière (cf. Annexes, fig n° 2). La plupart partage des similitudes de forme (chants à deux voix constitués de phrases musicales courtes répétées) et de contenus (relatifs au mythe d'origine du riz). Un seul, parmi les dix, diffère considérablement des autres car il est exécuté à quatre reprises pendant l'année : le mythe d'origine du riz est chanté lors des semis, de la moisson, du battage et du remisage. Il mobilise le plus grand nombre de personnes ; par sa forme linéaire, il induit un autre temps qui sera décrit plus bas.

Les chants qui viennent d'être nommés sonnent l'ouverture d'activités collectives ; tous les deux mois (octobre, décembre, février, avril, juin), ils marquent une synchronisation collective dont l'étalon est la croissance du riz. Le signal de cette synchronisation est toujours donné par le clan souverain (*raja tuan*) maître de la terre (*tuan tana*), qui par ce fait manifeste son autorité<sup>24</sup>.

Outre cette ponctuation des saisons en musique, l'année est pensée selon le principe *puro léa'* « interdire libérer » qui consiste peu ou prou à « fermer » puis « ouvrir » le territoire coutumier. La période de fermeture du territoire coutumier, appelée « saison du sarclage et des fautes » (*ékan nuan matun nalan*), commence avant les semailles, par un sacrifice animal

<sup>24</sup> Cette idée de synchronisation comme un des traits de l'autorité se retrouve dans beaucoup d'endroits, voir Iteanu, « Le *big man* et le temps », dans ce volume.

précédé d'une parole rituelle versifiée. L'objectif consiste à protéger la tranquillité de Tono Wujo, la divinité du riz, afin de lui permettre de croître en paix. Le mois de janvier correspond au sarclage (*matun*) et le mois de février aux fautes (*nalan*). Considéré comme mois de l'infortune et du désespoir, février est le mois le moins propice aux naissances (tenues pour malheureuses), et il vaut mieux ne pas être né en ce mois de soudure. C'est le temps des vagues sur la mer et du vent sur la terre alors que dans les champs, rien n'est encore sorti de terre. Les gens, souvent affamés, se mettent à voler ici et là, dans les champs, dans les maisons ; ils « volent » aussi des femmes (ind. *curi perempuan* « voler une femme »), commettent des adultères (ind. *bawa lari* « enlever »). Dans cette période difficile, caractérisée par le manque et le resserrment, un sériede restrictions est appliquée : toute animation est interdite, aucune musique n'est autorisée, les champs ne sont plus ensanglantés par des offrandes animales, les transactions de mariage sont reportées<sup>25</sup>, on ne doit pas aller pêcher en mer, il est interdit d'allumer du feu sur la plage. Ne sachant pas encore si le riz mûrira, les humains vivent ce temps d'incertitude dans un état dysphorique, ce qui explique la tristesse sensible dans les chants de semailles et de sarclage<sup>26</sup>.

À la mi-mars, quand le riz est mûr, la fin des interdits (*léa'* « libérer des interdits ») marque l'ouverture d'une longue période de réjouissance appelée « le bon temps » (*nuan muren'*)<sup>27</sup>. Une fois la subsistance assurée, le territoire est ouvert (*buka duli pali* « ouvrir les champs cultivés »). Les gens ont alors le droit de chanter, de moissonner, de faire ce qu'ils veulent ; ils peuvent désormais planifier les travaux de leur maison cérémonielle, anticiper les prochaines alliances de mariages, régler les conflits laissés en plan. Certains nommaient cette période « le temps assis » (*nuan nobo*) car libérés de la crainte de la disette, après la moisson, les vieux invitaient les jeunes à s'asseoir ou à s'allonger sur les plates-formes en bambou afin de s'entraîner aux chants de moisson (*najan*)<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> En indonésien de l'Est, *bélis* réfère au prix de la mariée, échangée en pays lamaholot contre une à plusieurs défenses d'éléphant (ind. *gading*).

<sup>26</sup> RAPPOPORT, D., *loc. cit.*, 2014.

<sup>27</sup> *Léa'* : libération de la période de restriction, reprise des échanges de sociabilité.

<sup>28</sup> Depuis des années 1980, en raison des recompositions spatiales et des nouveaux besoins économiques poussant les paysans à chercher d'autres moyens de subsistance, les paysans ne restent plus « assis » après la moisson.

La conception de l'année en deux temps est décrite ainsi par un paysan :

D'octobre à mars, nous sommes dans un temps de fermeture. Nous pensons à cette saison en nous demandant quel sera notre destin, quel sera le résultat de la moisson ; nous sommes comme en deuil. Mais en mars, on sait si la moisson a donné ou pas. Le riz, qui a déjà fleuri, blondit. Alors les gens peuvent s'animer. Le temps de fermeture empêche les réjouissances car on ne sait si on pourra manger. On ne peut pas aller faire la marée, ni aller chasser. On laisse les animaux tranquilles, tant dans la mer que dans la forêt, on les laisse vivre joyeusement, dans le but que gibiers et poissons abondent lorsque nous « ouvrirons ». De plus, pendant ce temps de fermeture, on est tenus de rester aux champs pour veiller sur le riz, on peut seulement chanter le chant de sarclage (*berasi kremet*) qui est un chant triste, un chant où on demande de l'aide, mais on ne peut en aucun cas chanter le *najan*, un répertoire alors strictement prohibé à cette période, celui-ci étant associé à la moisson. Ce temps de fermeture se clôt par un rituel (*puro léa*) qui ouvre alors les champs (*buka duli léa' pali*) pour que les gens puissent chanter, s'animer, chasser, pour qu'ils aillent faire la marée<sup>29</sup>.

Des chants spécifiques caractérisent donc respectivement les deux grandes périodes de l'année : à la fermeture du territoire sont associés les chants de semailles et de sarclage (*berasi sikat* et *kremet*) et à l'ouverture, sont exécutés presque tous les autres répertoires (cf. Annexes, fig n° 2). Cette succession distingue ainsi deux ensembles esthétiques strictement séparés, qui ne se recouvrent jamais. Dans ces derniers, tant la forme (par les structures mélodico-rythmiques) que le contenu des chants (par les paroles) révèlent des états émotionnels inversés.

La croissance du riz est donc organisée socialement selon un ordre successif, rythmé, sur le plan biologique, par le développement de la plante, et sur le plan social, par le rituel dont la musique fait partie intégrante. La succession de ces stases au contenu différent (tant par l'activité que par les émotions) est elle-même englobée en deux grandes phases, la phase des interdits et la phase de réouverture des échanges (cf. Annexes, fig n° 1).

## ***2. Chanter les séquences du temps diurne***

Si la musique apparaît pour l'instant comme révélateur d'une opération de synchronisation des clans fondée sur le rythme du croît des plantes et de la révolution des astres, elle peut aussi segmenter des séquences

<sup>29</sup> Bapa' Krowé, c. p., Waiklibang, avril 2017.

plus courtes. Pour tous les répertoires, les mélodies et les paroles varient en fonction de la place du soleil dans le ciel, en unités de trois à huit moments. Au minimum, les répertoires segmentent la journée en trois moments en fonction de la lumière : les chants du matin (*gulen*), du midi (*leron*) et de la fin du jour (*owa, punget*). Ces trois moments sont subdivisés davantage lors de la moisson<sup>30</sup>. C'est pourquoi j'expliciterais ici à présent l'étroite relation entre la musique et les moments de la journée pendant la moisson. Alors que la langue indonésienne divise la journée en cinq moments, une journée sur la presqu'île de Tanjung Bunga se répartit en onze moments, presque tous ponctués, à la moisson, par des chants distincts. Le répertoire *najan* (chants de moisson des hommes) est constitué de huit chants qui diffèrent selon la place du soleil dans le ciel, permettant alors de circonscrire huit moments dans la journée : l'aube, le lever du soleil, le soleil qui réchauffe, le plein soleil, la pause, le soleil déclinant, le soleil couchant, le crépuscule (cf. Annexes, fig n° 3).

*Hogo ko* (« Lève-toi ») se chante à l'aube. *Lero weli géré* (« Le soleil monte là-bas ») est chanté ensuite, au lever du soleil. Puis, tout au long de la matinée, *Wajako* (« Présente vite la noix d'arec ») est échangé entre duettistes, pour résister à la pénibilité du travail. Quand le plein soleil (*lera leron*) arrive, le chant *Adé koli'* circule entre toutes les bouches. Enfin, au moment où le soleil entame son lent déclin, vers deux ou trois heures de l'après-midi, ils chantent alors *Ongeno* (« Rappelle les chiens ») puis vers 16 heures, ils passent à *Kukak maten tobi turu'* (« Le merle dort sur le tamarinier »). Enfin, « quand le soleil est déjà froid », quand la fin du jour arrive, c'est alors *Kolo turu'* (« Je rentre dormir »), puis, au crépuscule, ils adressent une supplique à leur sœur, transformée en végétal comestible, dans le chant *Biné' koré' léro* (« Sœur, quand le soleil se couche »). La nuit, un autre répertoire est alors chanté jusqu'à l'aube, il s'agit du mythe d'origine du riz. Bien que selon les lieux, les catégories soient nommées de manière variée, partout sur cette presqu'île, ce rapport entre la musique et les « heures » prédomine.

Dans le répertoire de chants de moisson en duos masculins décrit ci-dessus, le temps est marqué sur le plan sémantique par certains mots : le chant de l'aube invite au réveil (*Hogo ko*, « Lève-toi »). Le second chant évoque le soleil déjà levé (*Wéli géré, géré lera*, « Le soleil s'est levé »), la chaleur du midi est évoquée par la sécheresse de la feuille de palme (*Adé koli' tepo*), la sonnerie du retour est annoncée par le sommeil, et le retour

<sup>30</sup> Si le séquençage de la journée en période de moisson est le plus grand de tous les travaux agraires, c'est peut-être parce que c'est l'activité qui nécessite la plus grande intensité de travail et la plus grande main-d'œuvre, de l'aube au crépuscule.

(*Kolo turu*, « je veux revenir »), enfin, l'évocation du soleil couchant ferme la journée avec le chant le plus triste (*Biné koré' lero lera*, « Ma sœur, quand le soleil se couche »). L'écoulement temporel est sensible par des actions à mener (se lever, rentrer) mais aussi par des sensations de variation de chaleur. Le chant, qui évoque incidemment la course du soleil, synchronise les humains dans leurs perceptions physiques et émotionnelles ; il rythme un ordre de succession de stases, reliées au soleil, qui permet *in fine* de mesurer le temps écoulé.

Musicalement, les six modèles mélodiques de ce répertoire se distinguent en fonction de la progression de la lumière<sup>31</sup>. En marquant l'avancée du soleil, le chant vient intensifier des émotions spécifiques. Si jusqu'à midi, les émotions matinales sont en général euphoriques, dès que le soleil commence à refroidir, il en va autrement. Parmi les différents moments de la journée, les chants du soleil couchant ont une valeur particulière. Celui des femmes à Keka' est appelé *tuan nuan* (« le jour tombe ») ou *banu léko owa* (*banu léko* de l'après-midi). Il évoque un instant particulier :

*Piku nuan pé kaé*  
*lera pelau' buno bauk*

Le temps est venu  
le soleil se couche

*Go balélé ilé raé*  
*nuan pelau' lodo nokok*

Je vois là-bas la montagne  
l'instant s'assombrit

*Go balélé woka raé*  
*tuan nuan o tana bajo*

Je vois là-bas la colline  
le jour tombe sur la terre bajau

*Tobi légo bala légo*

*Tobi légo bala légo*<sup>32</sup>

Seul, le locuteur regarde au loin le soleil se coucher. Alors que cet instant serait magnifié par un européen, ici, le ressenti est tout autre. Le lieu et le moment génèrent un retour sur soi, une prise de conscience d'un ici et d'un ailleurs et du poids inéluctable de notre finitude dont la perception se cristallise à la fin du jour. En élargissant l'observation à tous les répertoires chantés, il apparaît que les chants du crépuscule suscitent des émotions dysphoriques car ils « sonnent » l'heure de la séparation entre les humains et la plante, considérée comme un être cher (un enfant ou une sœur). Au moment du déclin du soleil, vers quatre heures, le changement de luminosité annonce le retour au village, et donc un déplaisir. Tous les chants crépusculaires abordent ce retour qui n'est pas vécu comme un

<sup>31</sup> Les autres répertoires musicaux segmentent les journées en trois : le matin, le midi et l'après-midi (*gulen, leron, owa*).

<sup>32</sup> Vers de fioritures vocales, sans signification.

moment de détente, de relâchement ou d'arrêt du travail contrairement à ce que l'on pourrait supposer ; car dans le champ, est laissé un être aimé, une sœur, qui n'est d'autre que le riz. Ce moment marque une double séparation, d'une part, d'avec la jeune sœur (le riz) et d'autre part, d'avec ses compagnons de chant et de travail, renvoyant chacun à sa solitude.

Le remède à cette peine qui s'annonce est l'exécution du dernier chant. Ces chants crépusculaires (*najan perawi*, *banu léko owa*, *punget*), exécutés quand la lumière faiblit, constituent une catégorie en soi, même si chacun varie selon l'activité agraire<sup>33</sup>. Considérés comme les plus tristes, ces chants sont une adresse (*perawi*) à l'être aimé. Les paroles évoquent la séparation (« tes frères demandent congé, toi, plie les jambes et attends »). Au coucher du soleil, avec ces chants, gravité et mélancolie sont ressenties. Ce n'est pas seulement la supplique qui rend triste, mais c'est le chant associé à l'instant lui-même, au passage du jour à la nuit, propice aux émotions dysphoriques comme je l'ai constaté lors des séances d'écoute avec les chanteurs. Lors de ces séances qui consistaient à connaître leur jugement de goût, je remarquais que leurs réponses variaient selon l'heure du jour. Si les séances se tenaient à la tombée du jour vers six heures du soir, la musique pouvait déclencher les larmes – tel fut le cas, à ma grande surprise, sur une chanson de Bob Dylan (*Blind Willie Mctell*), un soir calme du mois de juillet.

Ce mouvement des émotions, ancré dans la relation des humains à la plante anthropomorphisée, est cristallisé par la synchronisation du chant à la course du soleil. Autrement dit, la musique déclenche des émotions qui ne demandaient qu'à surgir. En outre, elle active aussi la perception de la fuite du temps :

Quand nous chantons, nous chantons avec nos sentiments propres et le plus souvent, nous sommes tristes, extrêmement tristes. Car nous pensons aux temps qui ont passé, aux temps anciens. Aujourd'hui, nous ne sommes que dans le présent, et le passé, nous le laissons partir. Goé et Leko Lau sont les chants les plus tristes, qui parlent de la situation de notre temps. En chantant, nous nous propulsons dans les temps anciens, nous le chantons, cela nous afflige, comme de vieilles histoires (...). Nous rappeler les temps anciens nous rend triste. Quand nous chantons, nous imaginons, nous méditons, nous nous sentons tristes (Bapa' Lego, c. p., 19 janvier 2007)

---

<sup>33</sup> *Wodon gokok* aux semailles, *Oé Bala* lors du désherbage, *Khonga punget* à la moisson.

Le chant génère de la nostalgie en réactivant les souvenirs du passé, grâce au pouvoir de la musique de faire surgir deux temporalités simultanément, présente et passée.

### 3. Chanter l'origine du riz

Parmi la dizaine de répertoires chantés à Waiklibang, l'un d'entre eux se nomme *opak moran*<sup>34</sup>, « narration chantée ». Exécuté plusieurs fois par an, ce répertoire réfère aux temps anciens. Il est composé de trois types de narration : le chant de l'origine du riz (*opak moran laran Tono Wujo*), le chant de l'origine des clans (*opak usu asa*), le chant des armes tranchantes (*opak suri' kada*)<sup>35</sup>. Il se distingue par la taille des narrations, qui excède deux à trois mille vers organisés en distique d'hexasyllabes. Ces narrations constituent des récits de parcours : celui du riz, qui sous l'apparence d'une jeune femme progresse d'Ouest en Est, celui des migrations des clans jusqu'à leur installation sur le territoire coutumier. Dans ces sociétés de tradition orale, l'histoire n'est jamais écrite : seul le récit chanté fixe l'histoire des groupes, par la récitation de séquences de noms de lieux parcourus pendant la migration, des lieux dont on ne sait s'ils ont vraiment existé ou pas. Savoir énoncer le chemin dans le bon ordre sans omettre aucune étape du parcours est un défi pour tous les orateurs qui risquent leur vie en cas de faute performative<sup>36</sup>.

Ces récits sont chantés selon une même et unique forme musicale qui met en jeu sept chanteurs et trente danseurs, selon une succession complexe de voix chantées. Plusieurs orateurs, assistés de paires de chanteurs, se succèdent toute la nuit selon une alternance de séquences narratives et de chants différents de 22 heures à 6 heures du matin. Chaque chant se distingue par son nom, sa variété de pas, ses configurations mélodico-rythmiques, ses structures chorégraphiques progressant toutes sur une ligne centripète disjointe.

Le récit de la fille mise à mort et métamorphosée en riz, que je nomme « mythe d'origine du riz », exemplifie la longue durée. Appelé quelquefois « récit de la route de Tono Wujo » (*opak moran laran Tono Wujo*), du nom de cette jeune femme, ce chant d'origine des semences développe

<sup>34</sup> Appelé aussi *Opak bélun*, *bélun* pourrait être issu de *bélén'* « grand ». *Opak bélun* signifierait alors « grand récit ».

<sup>35</sup> RAPPOPORI, D., « Why do they (still) sing stories? Singing narratives in Tanjung Bunga (Eastern Flores, Lamaholot, Indonesia) », *Wacana, Journal of the Humanities of Indonesia*, vol. n° 17 (2), 2016, p. 163–190.

<sup>36</sup> *Ibid.*

un mythe répandu dans toute l'Asie du Sud-Est insulaire selon de nombreuses variantes<sup>37</sup>, celui de la mise à mort d'un être humain (enfant, femme ou homme) qui se transformera en végétal comestible. Chez les Lamaholot, ce récit s'organise autour d'un enjeu primordial : celui de la survie d'une société menacée d'extinction par la famine. Autrefois, les humains, qui ignoraient encore l'agriculture, avaient faim ; ils mangeaient des fèves, ingéraient leurs excréments et buvaient leur urine<sup>38</sup>. Pour assurer la survie du groupe, une fille (nommée de plusieurs noms : Tono Wujo, Nogo Ema, Nogo Gunu, Bési Paré, biné ana') se résolut à mourir. Après avoir préalablement préparé le champ en ayant pris soin de couper et de brûler tous les arbres du champ, elle ordonna à ses sept frères de la mettre à mort. Transpercé à mort par le cadet, son corps se métamorphosa huit jours plus tard en riz et autres végétaux comestibles. Des moissons de ce champ, les frères remplirent sept greniers ; avec la vente de ce riz, ils achetèrent des défenses d'éléphant (pour se marier). Une femme paya donc pour sept hommes afin qu'ils puissent prendre femme. Mais ces sept frères ne s'entendaient plus. Ils se battaient, et c'est pourquoi Tono Wujo, honteuse, partit pour être partagée dans tous les villages. Tel est le cœur de ce mythe chanté.

Dans cette narration formée de 2 200 vers, il importe de souligner que le nœud dramatique n'apparaît qu'au vers 1052. Avant cela, la moitié du mythe est consacrée aux ascendants de Tono Wujo. Fille de Pati Sogen La Galio et de Tonu Gowin Bura, elle est la petite fille de Koka Tuli Sanganara et de Kluka Sina Jawa Mau, sa grand-mère, un esprit de terre (*nitun*). Enfin, elle est aussi l'arrière-petite-fille de Resi Doan Dowo Homo et de Uto Watan, à Lio. Une grande partie du récit concerne la généalogie de son père, de ses grands-parents et de ses arrière-grands-parents. Ainsi, la moitié du mythe concerne la période de fondation, au temps où les humains n'étaient pas même humains mais « esprits de terre » (*nitun*). Cette période est évoquée par la nomination des lieux et des noms des ascendants de Tono Wujo, sur quatre générations avant elle, dans un temps et un espace lointains. Tono Wujo est issue de l'union d'un humain avec un esprit terrestre (*nitun*) du côté maternel. Au début du récit, la place du grand-père paternel de la jeune fille du riz est rappelée par le nom du domaine cérémoniel, des ancêtres, des pierres cérémonielles, des esprits, des montagnes et des terres. Puis le récit raconte en détail son

<sup>37</sup> MABUCHI, Toichi, « Tales concerning the origin of grains in the insular areas of eastern and southeastern Asia », *Asian Folklore Studies*, vol. n° 23 (1), 1964, p. 1–92.

<sup>38</sup> TUKAN, Simon Suban, *Masyarakat Lewolema dalam interpretasi mitos Nogo Ema Besi Pare*, Ledalero, mémoire de master, 1996, p. 97.

voyage d'Ouest en Est, de Lio jusqu'au lieu d'énonciation de l'orateur. La mémoire des routes est fixée par la récitation de séquences de migration, définies par des noms de lieux énumérés dans un ordre fixe, dont voici un exemple :

<i>Lewo Wato Maé tana Belan Burak</i>	Village de la Bonne Pierre terre du Bambou Blanc
<i>Raja Pati Mangu Tuan Boli Lio</i>	Raja Pati Mangu Souverain Boli Lio
<i>Tonu Osé Longo Wujo Laju Burak</i>	Tonu Osé Longo Wujo Laju Burak
<i>Nuba Sogé Sara Boro béla Kéwa Kala Midi</i>	Nuba Sogé Sara Boro béla Kewa Kala Midi <sup>39</sup>
<i>Guna Siga Buga déwa Tuli Nara</i>	Guna Siga Buga <sup>40</sup> déwa Tuli Nara <sup>40</sup>
<i>Ilé Wato Tëna woka Wai' Wuri</i>	Montagne de la Pierre Bateau montagne de la Rivière Wuri
<i>Duli Kébo Lolon Buto pali Hulu Hala Lolon</i>	Champ des huit palmiers champ Hulu Hala Lolon

Extrait du récit chanté *opak bêlun gurun gawak béola tugu*, vers 143–156 (enregistré à Ratulodong, rituel *dokan gurun*, 8 novembre 2006)<sup>41</sup>

Les noms de village, de montagnes, de souverains, de champs cultivés et la mention des attributs de souveraineté (pierres cérémonielles plantées, *nuba nara*, et pierres auxiliaires mobiles, *guna déwa*) réfèrent à un temps ancien, celui des grands-parents de Tono Wujo. Le village Wato Maé, à Lio (donc très loin du lieu d'énonciation), est le village du grand-père de Tono Wujo. Alors qu'il n'y a aucun déterminant temporel, seuls les noms de lieux et d'êtres réfèrent aux temps anciens<sup>42</sup>. Les ancêtres de Tono Wujo sont issus de la région de Lio. Pendant toute la première partie, le récit se déroule à Lio, entre les deux villages des grands-parents paternel

<sup>39</sup> Nom des pierres cérémonielles d'un territoire coutumier.

<sup>40</sup> *Guna déwa* désigne les esprits auxiliaires d'une personne, d'un clan ou d'un groupe de clans.

<sup>41</sup> [https://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH\\_I\\_2007\\_006\\_001\\_232/](https://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2007_006_001_232/), consulté le 18 décembre 2018.

<sup>42</sup> Tout comme à Kei, la liste des noms de lieux permet de se remémorer le passé, voir Barraud « Clock and watch...horloge et veille », dans ce volume.

(Wato Maé) et maternel (Kajo Tapo), le second village se situant sous la terre. Ce n'est qu'après la métamorphose de la sœur en riz, au vers 1462, que Tono Wujo part de Sikka jusqu'à l'Est de Flores, en passant par un grand nombre de villages. Neuf lieux, d'Ouest en Est, sont alors nommés par des noms de lieux à rallonge<sup>43</sup>. À chaque nom de lieu est associé un souverain. Durant son parcours, la fille se fait violer à plusieurs reprises. D'un des viols naît un enfant qui sera jeté à la mer. Ne se sentant jamais à l'aise dans les villages, elle poursuit sa route jusqu'à son arrivée au lieu d'énonciation du narrateur dont le dernier évoque alors, à la fin de l'histoire, ses propres ancêtres qui auraient rencontré la jeune femme. Ainsi le mythe chanté se raccorde alors à la réalité vécue.

La fonction principale de cette topographie consiste à établir la préséance d'un groupe sur le territoire et sa fonction secondaire consiste à stocker des connaissances sur les relations et les interconnexions entre les événements passés et les noms secrets des esprits et des lieux parcourus au cours des migrations. James Fox utilise le terme de « topogénie » pour désigner une succession ordonnée de noms de lieux, montrant que dans les sociétés d'Insulinde orientale, les topogénies sont aussi communes que les généalogies et que certaines sociétés austronésiennes préfèrent la topogénie à la généalogie car les successions de générations ne se perçoivent que par la migration des personnes dans l'espace<sup>44</sup>.

Un chanteur de ce mythe m'explique que ce récit, visant à augmenter la fertilité des champs, est chanté afin d'accueillir la divinité du riz en ces lieux.

Nous voulons accueillir Tono Wujo à son village d'origine. Nous y allons donc en volant, pas en marchant. Une fois là-bas, nous nous déplaçons de Lio à l'Est de Flores, de sorte que l'histoire qui se termine dans notre village commence par le récit de ses clans, son temple, sa plage, ses montagnes, ses esprits (*nitun*), ses journées ; nous racontons tout, il ne faut pas se tromper, c'est pourquoi un seul homme le sait. (Anton Siku Mukin, 68 ans, p. c., Karawutun, mars 2006).

---

<sup>43</sup> Lewo Krowé Tana Tukan Henga Rua Hama (vers Maumere), puis Lewo Peli Bugit Bojan Tana Peli Tulé Walén, puis Lewo Kuluok Wojon Tobo Tana Napen Hapén, puis Lewo Raé Tapo Toban Tana lewo Rahang, puis Kawaliwu, Lewotala, Oka, Wéru, Watuwiti, Riang Koli, Lamanabi.

<sup>44</sup> Fox, James J., « Genealogy and topogeny: Toward an ethnography of Rotinese ritual place names », [in] J. Fox (ed.), *The poetic power of place. Comparative perspectives on Austronesian ideas of locality*, Canberra, Australian National University, Research School of Pacific and Asian Studies, Dept. of Anthropology, 2006, p. 89.

À Flores, ce mythe est non seulement dansé, chanté, mais il est aussi « représenté » par une ou deux filles qui personnifient la semence, des semailles à la moisson. Par le biais du rituel qui permet de rejouer le nœud dramatique, le temps ancien devient soudainement actuel par une mise en présence. Tout se passe comme si le rituel, par le biais du récit et de la personnification, rendait présent le temps ancien. Ainsi, ce mythe d'origine du riz est comme raccordé à l'histoire individuelle de chaque village où le riz personnifié en jeune femme serait arrivé.

### Ce que la musique fait à la perception du temps

L'ethnologue Robert Barnes remarque que dans la société Kédang, voisine des Lamaholot, le concept de cycle n'existe pas. Leur temps, dit-il, orienté, va dans une seule direction ; irréversible, il est pourtant répétitif. Les choses avancent le long d'un chemin sans jamais revenir en arrière. « *The orderly way to return to the starting point is by proceeding through a sequence to its completion without ever reversing the direction* »<sup>45</sup>. Il en est peut-être de même sur la presqu'île de Tanjung Bunga où le temps est pensé en termes de séquences et de succession de séquences que la musique délimite. Le retour du même chaque année n'est pas, à ma connaissance, représenté sous forme de cycle.

L'étude des répertoires vocaux révèle une distinction entre trois types de temporalités : celle qui est liée au rythme de la culture du riz, celle qui est liée au rythme d'une journée de travail agraire et le passé lointain du mythe. Dans les deux premiers cas, le chant agit en premier lieu telle une horloge qui sonnerait les mises en mouvement du collectif lors des différentes étapes de la culture du riz. Ce temps est ponctué par une succession de répertoires musicaux, récurrents, qui s'insèrent dans une macro-période<sup>46</sup>, formée par la fermeture et l'ouverture du territoire (*puro-léa*). Dans ces deux premiers cas, le chant isole et colore chacune des séquences agraires d'une nuance émotionnelle différente, en synchronisant les corps au sein d'une communauté d'émotions. Chaque répertoire produit un type d'affect lié aux représentations collectives de la nature astrologique (l'ensoleillement) et de la culture agraire (la maturation du riz). Enfin, en ce qui concerne le troisième cas, le récit

<sup>45</sup> BARNES, R. H., *Kédang [...]*, *op. cit.*, p. 128.

<sup>46</sup> En musicologie une macro-période forme un cycle constitué par la récurrence de périodes de dimensions variées (AROM, S., *loc. cit.*, p. 289).

des migrations passées depuis les origines de l'homme, le chant scande une succession territoriale, et non plus une succession chronologique. Cet itinéraire territorial se conjugue toutefois avec les noms d'ancêtres de la divinité du riz, dans une succession de toponymes et de patronymes, permettant alors de saisir une profondeur temporelle, sur le mode des « topogénies », répandues en Asie du Sud-Est.

Deux commentaires s'imposent : tout d'abord, le contraste entre le temps vécu et le temps figuré. Quand la musique accompagne les rituels agraires, le chant structure un temps vécu : il ponctue les saisons et les heures du jour, relativement au temps cosmique. Il renvoie à une expérience partagée des saisons. Or quand la musique, au moment des rituels agraires, convoque le mythe d'origine du riz, le chant ne correspond plus à un temps vécu, mais il convoque un temps ancien « imaginé »<sup>47</sup>. Car tout ce qui est raconté dans le chant relève de l'extraordinaire<sup>48</sup> : la communication avec les esprits, la métamorphose d'une femme en végétal comestible, l'ascendance non humaine de Tono Wujo, qui vient des esprits terriens. Néanmoins, temps vécu et imaginé se combinent à la fin du récit mythique – ce que Ricœur nomme l'entrecroisement de la fiction et de l'histoire. En effet, le chanteur de mythe inscrit les clans souverains du lieu d'énonciation dans la continuité du temps imaginé en les reliant réellement à Tono Wujo, l'esprit du riz. Ainsi, malgré cette dichotomie apparente entre temps vécu et temps imaginé, les trois temporalités évoquées (celle des plantes, celle des astres et celle des humains) se combinent lors du rituel en se superposant dans une même journée.

Prenons l'exemple de la moisson : les répertoires de moisson (*najan* pour les hommes et *banu léko* pour les femmes) sont chantés exclusivement une fois par an, en avril–mai, par les paysans alignés sur la « file de moisson ». À la source de la file, les hommes chantent le *najan*, pendant qu'à l'autre extrémité, les femmes chantent le *banu léko* – la source (*puken*) étant toujours plus importante que le « bout » (*wutun*). Variant en fonction de la marche du soleil, les chants inscrivent les humains dans le temps agricole de la culture du riz et dans l'instantanéité du présent, en rythmant la marche du temps diurne. Ainsi plusieurs chants sont chantés

<sup>47</sup> RICŒUR, Paul, *Temps et récit. Le temps raconté*, Paris, Seuil, vol. 3, 1983, p. 330.

<sup>48</sup> Pour prendre femme, Pati Sogen La Galio doit se rendre chez les aïeux maternels de sa future femme, qui habitent dans la terre sous les pierres, car ce sont des esprits. Grâce à l'aide des esprits auxiliaires, il arrive à pénétrer sous terre et découvre deux villages. Il demande à prendre Tonu Gowin Bura en mariage : en échange, il devra honorer les esprits de terre en leur donnant régulièrement à boire et à manger.

sur la même ligne tout au long de la journée. À la nuit tombée, le mythe d'origine du riz, chanté toute la nuit, convoque non plus le présent mais le passé des origines pensé comme une suite linéaire en fonction des territoires qui séparent le lieu d'énonciation du lieu de fondation, en une progression du lointain passé vers le présent de l'énonciateur.

Cette combinaison de temps musicaux différents – la sonnerie du présent, la réminiscence du passé – dans un même espace social agit à différentes échelles. En chantant, les humains sont pris dans différents types de temporalités. La nuit, ils sont reliés au passé qui enracine leur présent dans une histoire au long cours alors que le jour, ils sont ramenés à leurs émotions présentes tournées vers l'anticipation des difficultés du futur (celui de la séparation). Cette superposition de temporalités par la pratique musicale introduit une variété de conscience à soi et au groupe. Elle agit en intensifiant la conscience d'appartenance au groupe, par le partage de visions et d'émotions communes variant selon les saisons. Elle inscrit l'ensemble du groupe (l'alliance des clans d'un même territoire coutumier) dans un lien au passé en le reliant au présent, un présent double, le présent de l'écoulement des saisons agraires et le présent immédiat. Le chant laisse entrevoir plusieurs formes de présentification du temps : celle des saisons (en fonction des lunes) et celle de l'instant (en fonction du soleil).

L'étude de la musique révèle que le chant participe à la construction de trois types de temporalités. Il sonne non seulement les périodes de la croissance du riz mais il sonne aussi les heures d'une journée de travail au champ, de l'aube au crépuscule, et enfin, il active certaines fois la réminiscence d'un temps ancien dont la profondeur est exprimée par l'espace. Ces trois temporalités, qui peuvent se superposer, fabriquent une variété d'affects et de représentations collectives partagées. Cependant, le temps de chanter dépend non pas seulement de la croissance de la plante mais aussi de l'autorité des clans souverains maîtres de la terre qui décident du début des actions collectives, de la date d'ouverture et de fermeture du territoire (*puro léa*). En outre, la disparition avancée des pratiques musicales sur cette presque île laisse place à une autre manière de percevoir le flux temporel de l'existence collective, probablement davantage centrée sur la vie du Christ qui s'accompagne aussi de chants, elle aussi rythmée par l'alternance entre émotions dysphoriques et euphoriques, Pâques et Noël devenant les deux pôles de ce nouveau temps. Un autre type d'autorité s'ajoute alors au contrôle du temps coutumier par les clans souverains. Néanmoins, les notions de complémentarité entre « source » et « bout », d'antériorité et de postériorité, d'avant et d'après, perdurent nettement dans les rituels, ce qui indique leur importance dans l'équilibre

de cette société, fondée sur la « paix sociale » entre les clans, entre ceux qui commencent et ceux qui suivent, paire hiérarchique minimale essentielle au maintien de l'ordre social.

## Bibliographie

### I. Sources

RAPPOPORT, Dana, COLLECTAGE : Chants à deux voix : [https://archives.crem-cnrs.fr/archives/collections/CNRSMH\\_I\\_2011\\_012/](https://archives.crem-cnrs.fr/archives/collections/CNRSMH_I_2011_012/)

Mythe d'origine du riz : [https://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH\\_I\\_2007\\_006\\_001\\_232/](https://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2007_006_001_232/)

RAPPOPORT, Dana & SIMONNOT, Joséphine, *Songs from the islands of Flores and Solor/Indonésie : Chants des îles de Flores et Solor*, Lausanne, VDE-Gallo, *Archives internationales de musique populaire (AIMP) t. XCV*, 2010, 65 mn.

YAMPOLSKY, Philip, *Music of Indonesia 8. Vocal and instrumental music from East and Central Flores*, Smithsonian/Folkways SF CD 40424, 1995, 70 mn.

### II. Critique

AROM, Simha, « Structuration du temps dans les musiques d'Afrique Centrale : périodicité, mètre, rythmique et polyrythmie », [in] *La boîte à outil d'un ethnomusicologue*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, [1984] 2007, p. 5–36.

BARRAUD, CÉCILE, 2019, « Clock and watch... Horloge et veille », dans ce volume.

BARNES, Robert Harrison, *Kédang: A Study of the collective thought of an eastern Indonesian people*. Oxford, Clarendon Press, 1974, 350 p.

BARNES, Robert Harrison, « Number and number use in Kédang », *Man*, vol. n° 17, 1982, p. 1–22.

FOX, James Joseph, « Genealogy and topogeny: Toward an ethnography of Rotinese ritual place names », [in] J. J. Fox (ed.), *The poetic power of place. Comparative perspectives on Austronesian ideas of locality*, Canberra, Australian National University, Research School of Pacific and Asian Studies, Dept. of Anthropology, 2006, p. 89–100.

ITEANU, André, « Le *big man* et le temps », dans ce volume.

- KERAF, Gregorius, *Morfologi dialek Lamalera*, Ende, Arnoldus, 1978, 306 p.
- KUNST, Jaap, *Music in Flores. A Study of the vocal and instrumental music among the tribes living in Florès*, Leyde, Brill, 1942, 164 p.
- MABUCHI, Toichi, « Tales concerning the origin of grains in the insular areas of eastern and southeastern Asia », *Asian Folklore Studies*, vol. n° 23 (1), 1964, p. 1–92.
- MESSNER, Gerald Florian, « Jaap Kunst Revisited. Multipart-singing in three East Florinese villages fifty years later, a preliminary investigation », *The World of Music*, vol. n° 31 (2), 1989, p. 3–48.
- MESSNER, Gerald Florian, *Do they sound like bells or like howling wolves? Interferential diaphony in Bistritsa an investigation into a multi-part singing tradition in a middle-western Bulgarian village*, Bern, Peter Lang, 2013, 420 p.
- RAPPOPORT, Dana, « Songs and sorrow in Tanjung Bunga: Music and the myth of the origin of rice (Lamaholot, Flores, Indonesia) », *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde*, vol. n° 170 (2–3), 2014, p. 215–249.
- RAPPOPORT, Dana, « Why do they (still) sing stories? Singing narratives in Tanjung Bunga (Eastern Flores, Lamaholot, Indonesia) », *Wacana, Journal of the Humanities of Indonesia*, vol. n° 17 (2), 2016, p. 163–190.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit. Le temps raconté*, Paris. Seuil, vol. 3, 1983, 533 p.
- STEENBRINK, Karel, *Catholics in Indonesia 1808–1942: a Documented history. Volume 1: A Modest Recovery 1808–1903*, Leiden, KITLV Press, 2003, 528 p.
- TENZER, Michael, « A cross-cultural topology of musical time. Afterword to the present book and to analytical studies in world music », [in] John & Michael Tenzer Roeder (ed.), *Analytical and cross-cultural studies in world music*, Oxford University Press, 2011, p. 415–439.
- TENZER, Michael, « Generalized representations of musical time and periodic structures », *Ethnomusicology*, vol. n° 55 (3), 2011, p. 369–386.
- TUKAN, Simon Suban, *Masyarakat Lewolema dalam interpretasi mitos Nogo Ema Besi Pare*, Ledalero, mémoire de master, 1996, 165 p.

## Annexes

Fig. 1 : noms des mois à Waiklibang (Wulan-wulan kiwan)

Nom des lunes	Traduction	Commentaires
<i>Wulan matun</i>	Lune de sarclage	Janvier. Sarclage. Animation interdite. Chants de sarclage <i>bérasí krémet, goé</i> .
<i>Wulan nalan</i>	Lune des transgressions	Février. Animation interdite. Disette incitant les gens à voler. Multiples interdictions.
<i>Wulan kasa</i>	Lune des fleurs de maïs <sup>a</sup>	Mi-mars. Ouverture cérémonielle des champs ( <i>léa', buka duli pali</i> ). Premier maïs, premiers légumes. Préparation de la moisson. L'animation peut reprendre.
<i>Wulan muren'</i>	Bonne Lune	Mi-avril. <i>muren'</i> « juste, bon, bien ». Entre la pluie et la saison sèche, tous les produits de la terre surgissent : maïs, riz, vin de palme et autres. Animation autorisée, répertoires <i>najan, bau léko, opak moran</i> . Sentiment de libération.
<i>Kolin' wai' tana maran'</i>	Lune de la feuille de lontar et de la terre sèche <sup>c</sup>	Mai. Début de la saison chaude.
<i>Wulan pulo to'un</i>	Lune 11	Juin. La constellation du Scorpion (Pari) rencontre le croissant de lune au 11 <sup>ème</sup> jour de la nouvelle lune.
<i>Wulan hiwan</i>	Lune 9	Juillet. La constellation Pari rencontre le croissant de lune au 9 <sup>ème</sup> jour de la nouvelle lune.
<i>Wulan piton</i>	Lune 7	Août. La constellation Pari rencontre le croissant de lune au 7 <sup>ème</sup> jour de la nouvelle lune. Les animaux de terre circulent. Mois où la subsistance est assurée par la chasse (ind. <i>cari nasib</i> « chercher un [bon] destin »).
<i>Wulan léma</i>	Lune 5	Septembre. La constellation Pari rencontre le croissant de lune au 5 <sup>ème</sup> jour de la nouvelle lune.
<i>Wulan telon</i>	Lune 3	Octobre. La constellation Pari rencontre le croissant de la lune au troisième jour de la nouvelle lune. Début des interdictions ( <i>puro</i> ). Chant <i>berasi tiné- buko</i> .
<i>Wulan to'u</i>	Lune 1	Novembre. La constellation Pari se trouve un seul jour dans le croissant de la nouvelle lune. Apparition des Pléiades (Wuno) ; la pluie arrive. Chants de semailles <i>berasi sikat</i> .
<i>Wulan gan take'</i>	Lune sans manger	Décembre. La constellation Pari a plongé dans la mer et n'est plus visible.

<sup>a</sup> *Wata' kasan'* : « fleurs de maïs ».<sup>b</sup> Ou bien *wulan maran'* (« lune sèche »), ou *wulan balu* (à Keka').<sup>c</sup> *Besi wolo wuan tuak duli wai'*.

**Fig. 2 : le calendrier agraire et musical à Waiklibang**

MOIS	NOMS	ACTION	CHANTS	DESCRIPTION
Août	<b>Héwan boton</b> « chasser surgir »	Chasser Chercher la bonne fortune	∅	
	<b>Bulun</b> « mettre des signes »	Définir les limites des champs	∅	
Septembre	<b>Tiné'</b> « couper »	Abattre les arbres	• <i>Berasi tiné' buko</i> « chant d'abattis brûlis »	Chant masculin à deux voix. Chaque paire chante un octosyllabe d'un distique sur une matrice de 10 temps.
	<b>Seru' man</b> « brûler le champ »	Brûler la forêt	∅	<i>idem</i>
	<b>Putun</b> « nettoyer les cendres »	Nettoyer les cendres	• <i>Berasi tiné buko</i> « chant d'abattis brûlis »	
Octobre	<b>Dokan gurun</b> « enserrer, envelopper »	Remiser la graine	• <b>Haman opak belun</b>	Danses en chaîne sur la place de danse, mythe d'origine du riz. Chant organisé en trois groupes 2+2+1 ( <i>opak, hode' ana, nukun</i> ).
			• <i>Nama nigi</i> « difficile »	Danse en chaîne féminine sur une matrice de 16 temps.
			• <i>Nama neron</i>	Danse en chaîne féminine incluant les chants <i>lian kenolon, lelen, lian maneron</i> .
			• <i>G'òk</i>	Chant masculin à deux voix. La première voix chante les paroles, la seconde en ostinato sans paroles.
			• <i>Soka</i>	Danse féminine collective au son du gong et du tambour à l'aube.
			• <i>Hédung</i>	Danse masculine collective au son du gong et du tambour.

Continué

Fig. 2 (suite)

MOIS	NOMS	ACTION	CHANTS	DESCRIPTION
lendemain	<b><i>Ulan awo</i></b> « restes de brûlis » « prêt à semer » <b><i>Lete rauk duli pali</i></b> « refroidir les champs »	Rafraîchir les champs	<i>Goé</i>	Chant masculin à deux voix (pratiqué aussi lors du sarclage).
	<b><i>Puro lewo</i></b> « interdire le village »	Fermeture jusqu'en avril		
Décembre	<b><i>Sikat tubak ou Sikat man</i></b> « semer en poquets »	Semer	• <b><i>Haman opak belun</i></b> • <i>Berasi sikat</i> chant de semailles	Mythe de l'origine du riz dans une longue chaîne dansée, avec une requête spéciale pour faire venir la pluie.
	<b><i>Helonikat</i></b> « renouveler les semis »		• <i>Berasi panalaran</i> « chant de marche »	Chant à deux voix sur un temps non mesuré, à une tessiture élevée et dans une polyphonie contrapuntique.
			• <i>Go'ok</i>	Chant masculin à deux voix. La première voix chante les paroles, la seconde en ostinato sans paroles.
Janvier	<b><i>Batun kremet</i></b> « sarclage »	Nettoyer le champ en retirant les mauvaises herbes	• <i>Goé</i>	Répertoire masculin en parallélisme, 4 mélodies distinctes selon matin ou après-midi ( <i>Déo Kébo, Obarik, Batu Puken ua lolon, Wuan Koli</i> ).
Février	Demande de pluie		• <i>Gokén</i>	Chœur unisson avec duos masculins.
Mars	<b><i>Rekan kawo</i></b> « manger le maïs nouveau »	Moisson du maïs	∅	
Avril	<b><i>Uten' lakan</i></b> « retenir interdire »	Retenir le riz qui ne doit pas sortir	∅	Préparation de l'ouverture de la moisson, demandes d'autorisations aux entités invisibles.

Fig. 2 (suite)

MOIS	NOMS	ACTION	CHANTS	DESCRIPTION
Avril ou Mai	<b>Geta'</b> ou <b>polo man</b> ( <i>piton hora</i> « cracher sur les corbeilles »)	Moisson du riz	<b>HOMMES</b> • <b>Haman opak belun</b>	Mythe de l'origine du dansé riz en chaîne.
			• <i>Gokén</i>	Chœur avec duo, mythe d'origine du riz.
			• <i>Lian semogon</i>	Chant masculin à deux parties avec chœur en répons.
			• <i>Najan</i>	Répertoire masculin à deux voix – 8 modèles mélodico-rythmiques selon les heures du jour.
	• <i>Berasi panalaran</i>		Chant de route masculin à deux voix en contrepunt.	
	• <i>Haman</i>		Répertoire de chants de foulage, par les jeunes hommes.	
	• <i>Gò'ok</i>		Répertoire de chant masculin à deux voix avec ostinato.	
	<b>FEMMES</b> • <i>Berasi geta'</i>		Duos féminins constitués de <i>Léko lau</i> , <i>Epan puken</i> , <i>Témoa</i> , <i>Kakako</i> , <i>Bau léko léra géré</i> , <i>To kéto</i> , <i>Musang...</i>	
• <i>Lian kenolon</i>	Duos et chœurs de femmes			
Juillet	<b>Pula' taban</b> « fouler le riz »	Fouler	• <b>Haman opak belun</b>	Chant du mythe d'origine du riz, dansé en chaîne.
			• <i>Lian semogon</i>	Chant masculin à deux parties avec chœur en répons.
			• <i>Gò'ok</i>	Chant masculin à deux voix.
Août	<b>Rekan wata wu'u</b> « Manger le maïs nouveau »	Nourrir les pierres <i>guna déwa</i> et la pierre d'affût	Ø	

Fig. 3 : le chant de moisson à Waiklibang selon les heures du jour

Lamaholot	heure	Français	Noms des répertoires et titres des chants
<i>Nokon mo</i>	3 h	Encore la nuit	<b><i>Lian naman</i></b> , « Chant sur la place de danse »
<i>Gulen wati, Ekan dabé</i>	5 h	Pas encore le matin, aube	<b><i>Najan gulen wati</i></b> , « L'appel de l'aube » Chant : <i>Hogo ko</i> , « Lève-toi »
<i>Gulen, Lera géré kia'</i>	7–8 h	Matin le soleil se lève	<b><i>Najan gulen</i></b> , « L'appel du matin » Chant : <i>Léro weli géré</i> , « Le soleil se lève » Chant : <i>Honi hora o mako-mako</i> , « Mets les corbeilles »
<i>Tonga widé, Lera plate</i>	10 h	Regarder vers le haut, soleil chaud	<b><i>Najan wajako</i></b> , « L'appel de la noix d'arec » Chant : <i>Wajako wua Tonu béra wajak kaé</i> Chant : <i>Limako-limako</i> Chant : <i>Raé ilé o ilé</i> Chant : <i>Tuen duli-duli</i>
<i>Leron, Rera lega'</i>	12 h	Soleil de midi, soleil au milieu	<b><i>Najan lera leron</i></b> , « L'appel de midi » <b><i>Najan kolin' tepo</i></b> , « L'appel de la feuille de palmier » Chant : <i>Adé koli' tepo</i> Chant : <i>Woi é kuna soko</i>
<i>Ketohé</i>	14 h	Voix haute	<b><i>Najan ketohé</i></b> , « L'appel de la voix haute » Chant : <i>Ongéno ié asu obon balik</i> Chant : <i>Ténalé ténalé to Ema' olé Bapa'</i>

Fig. 3 (suite)

Lamaholot	heure	Français	Noms des répertoires et titres des chants
<i>Lera owa, Owa</i>	15 h	Soleil de l'après-midi Après-midi	<i>Najan lera owa, lera lere'</i> , « L'appel du soleil déclinant » Chant : <i>Kukak maten tobi turu'</i> , « L'oiseau dort sur le tamarinier »
<i>Wai doé nuan</i>	16 h	Eau loin temps	Ø (encore le temps d'aller chercher l'eau au loin)
<i>Rera baun lera léré</i>	17 h	Soleil bas soleil tombant	<i>Najan lera lere'</i> , « L'appel du soleil couchant » Chant : <i>Kolo turu' ko ho</i> , « Rentrer dormir »
<i>Ekan béruren</i>	18 h	Moment d'obscurité crépuscule	<i>Najan perawi'</i> , « L'appel de la supplique » Chant : <i>Biné' koré' léro lera</i> , « Sœur, quand le soleil se couche »
<i>Nokon</i>	19 h	Nuit	<i>Lian naman</i> , « Chant sur la place de danse »
<i>Nokon doan</i>	3 h	Nuit lointaine	<i>Lian naman</i> , « Chant sur la place de danse »