

Action Concertée Incitative
ACI “Jeunes chercheurs” JC6060

ACI n° 04.5.365

***Rythmes à danser,
poèmes à chanter
en Mélanésie***

**Esthétique, transmission et impact social
des arts musicaux au Vanuatu**

2004 ~ 2007

Responsable :

Alexandre FRANÇOIS

Chargé de Recherche au LACITO – CNRS

Recherches accomplies avec la collaboration de
Monika STERN
Éric WITTERSHEIM

Rapport de fin de projet

2008

Table des Matières

1	RAPPEL DES OBJECTIFS INITIAUX DU PROJET	1
2	LES ARTS MUSICAUX AU NORD DU VANUATU : SYNTHÈSE	4
2.1	Organologie et pratiques instrumentales	4
2.1.1	Les instruments de musique proprement dits	5
2.1.1.1	Les idiophones	5
➤	Le grand tambour fendu	5
➤	Petits tambours fendus	6
➤	La planche à rythmes	6
➤	Bambous pilonnants	7
➤	Autres idiophones en bambou	7
➤	Les grelots	8
2.1.1.2	Cordophones	8
2.1.1.3	Membranophones	8
2.1.1.4	Aérophones	9
2.1.2	Jeux sonores	10
2.1.3	Le son comme message	11
2.2	L'art du chant	11
2.2.1	Quand vient le chant	11
2.2.2	La classification des chants	12
2.2.3	La langue des chants	13
2.2.4	L'art de la poésie	15
2.2.4.1	La nostalgie d'un monde perdu	16
2.2.4.2	La fascination pour la nature	19
➤	Quand les éléments se déchaînent	19
➤	Les charmes subtils de la nature	20
2.2.4.3	Lyrisme et visages du moi	22
➤	Des sensations aux sentiments	22
➤	Poésie, voix des âmes	23
➤	Les visages du <i>moi</i> et l'art de la prosopopée	25
2.3	Musique et société	29
2.3.1	Le statut social des musiciens	29
2.3.1.1	Langue des chants et poésie	29
2.3.1.2	La performance et ses acteurs	29
2.3.2	Le pouvoir et le sacré	30
2.3.2.1	La musique et les Esprits	31
2.3.2.2	La musique dans les sociétés à grades	31
2.3.2.3	Musique et pouvoir politique	32
2.3.2.4	Musique et économie symbolique	33
2.3.3	Musique traditionnelle et société moderne	34

3	RAPPORT D'ACTIVITÉS (2004-2007) : BILAN ET PERSPECTIVES	36
3.1	Les séjours sur le terrain	36
3.2	Production d'un corpus d'archives	37
3.3	Collaborations internationales	38
3.4	Publications et productions	39
3.4.1	Conférences	39
3.4.1.1	Conférence pluridisciplinaire : Les recherches en sciences humaines au Vanuatu	39
3.4.1.2	L'Association des Amis du Musée National du Vanuatu	40
3.4.1.3	Conférence à l'Ambassade de France	41
3.4.2	Publications écrites	41
3.4.2.1	Article dans les "Cahiers d'ethnomusicologie"	41
3.4.2.2	Projet de livre-disque	42
3.4.3	Film documentaire	43
➤	La diffusion	45
3.5	Valorisation	45
3.5.1	Diffusion de la musique traditionnelle	45
3.5.2	Réappropriation des musiques traditionnelles par les jeunes générations	46
4	BILAN FINANCIER	46
5	ANNEXES	48
5.1	Aperçu des publications en cours	48
5.1.1	Extrait des dialogues du film	48
5.1.2	Un plan possible pour le livre	49
5.1.3	Présélection pour le projet de disque	49
5.2	Références	51
5.2.1	Bibliographie	51
5.2.2	Discographie	52
5.2.3	Filmographie	52

Action Concertée Incitative
ACI "Jeunes chercheurs" JC6060

Resp. **Alexandre FRANÇOIS**
(LACITO-CNRS)

Rythmes à danser, poèmes à chanter en Mélanésie

Esthétique, transmission et impact social des arts musicaux au Vanuatu

2004 ~ 2007

Rapport de fin de projet

Le projet *ACI Jeunes Chercheurs* que nous avons mené au cours de la période Septembre 2004-Septembre 2007 s'intitulait: "*Rythmes à danser, poèmes à chanter en Mélanésie: Esthétique, transmission et impact social des arts musicaux au Vanuatu*". Pour l'essentiel, le projet consistait à documenter et étudier la tradition musicale au nord de l'archipel du Vanuatu (ex-Nouvelles-Hébrides), au cœur de la Mélanésie.

1 RAPPEL DES OBJECTIFS INITIAUX DU PROJET

Les sociétés mélanésiennes du Vanuatu composent une mosaïque de langues et de cultures, qui se sont fortement diversifiées au gré du temps et de la géographie. Cette variété se constate en particulier dans les arts musicaux traditionnels – musique, chant, danse – une pratique esthétique et sociale remarquablement sophistiquée, et pourtant encore mal connue. Alors que les îles Salomon et la Nouvelle-Calédonie ont fait l'objet, ces dernières décennies, d'études ethnomusicologiques importantes (de Coppet & Zemp 1979; Beaudet *et al.* 1990; Zemp 1995; Ammann 1997), en revanche le Vanuatu demeurait encore récemment une terre quasi vierge de toute étude approfondie ; tout au plus disposait-on, jusqu'à récemment, de quelques études succinctes (Crowe 1981, 1986, 1990, 1991, 1992, 1996, 1998; Chenoweth 1998), ou de livrets de CD (Crowe 1994; Thomas 1998). Or, qu'il s'agisse du détail des instruments de musique, des mélodies et des rythmes, ou encore des formes poétiques et stylistiques employées dans les chants de tradition orale, le Vanuatu recèle manifestement des trésors qui méritent d'être décrits.

*Couverture géographique du projet:
le nord du Vanuatu, de Pentecôte aux îles Torres*



Au fil de leurs missions au Vanuatu entre 1997 et 2004, les trois membres de notre équipe avaient souvent eu l'occasion, chacun de son côté, d'observer l'importance de ces arts musicaux. Pourtant, il ne leur avait pas toujours été possible de mener jusqu'au bout leurs investigations, faute de collaboration entre les disciplines. Ainsi, **l'ethnomusicologue Monika Stern** avait consacré ses recherches doctorales à l'étude de la musique dans l'île de Pentecôte, à la fois du point de vue de l'analyse musicale des œuvres et de leur signification sociale ; cependant, il lui avait manqué des compétences linguistiques nécessaires pour transcrire et traduire intégralement, par exemple, les textes des chants. De façon similaire, lors de ses enquêtes sur les langues des îles Banks, **le linguiste Alexandre François** avait recueilli une bonne partie de la littérature orale de cette région (mythes, contes, chants), ainsi que des informations détaillées sur l'art de la poésie et de la composition musicale ; pourtant, malgré la valeur esthétique de ses enregistrements et la richesse des données recueillies, il a longtemps hésité à explorer davantage ce domaine, du fait de ses connaissances limitées en musicologie. Quant aux réflexions de **l'anthropologue et réalisateur documentaire Éric Wittersheim**, elles portaient essentiellement sur les institutions sociales et politiques du Vanuatu urbain, et ne s'étaient pas encore donné pour objet l'étude des zones rurales de l'archipel.

C'est donc tout naturellement qu'est venue à ces trois chercheurs l'idée de s'associer, à l'issue de leur doctorat, dans le but de pouvoir dresser un portrait le plus complet possible des arts musicaux au Vanuatu. Nous nous étions assigné trois objectifs principaux :

- mener une observation approfondie des pratiques musicales, et des pratiques sociales qui y sont associées, au travers de longs séjours sur le terrain, dans les diverses îles du nord Vanuatu.
- constituer un corpus de référence de documents sonores et visuels pour cette région du monde, et les archiver de manière à les rendre accessibles pour de futures consultations et recherches.¹
- décrire et faire connaître les phénomènes observés sur le terrain, dans un esprit pluridisciplinaire, sous forme de conférences, de publications (articles, livre) ou de productions audiovisuelles (CD, film documentaire).

Dans l'ensemble, ces objectifs ont été largement atteints – dans la mesure de ce qui était possible à une petite équipe au cours de trois années, dont une grande partie s'est déroulée sur le terrain même.

Nous proposons d'établir d'abord une synthèse de nos travaux et observations scientifiques concernant la musique au nord du Vanuatu (§2). Dans un deuxième temps, nous dresserons un rapport de nos activités et productions (§3 p.36) pour la période concernée (septembre 2004–septembre 2007).

¹ Ce travail d'archivage a notamment concerné **Michel Jacobson**, ingénieur informaticien alors responsable du projet Archivage du LACITO. Ce dernier apparaît comme le quatrième contributeur dans la constitution officielle de l'équipe ACI, même s'il n'y a en fait contribué qu'indirectement.

2 LES ARTS MUSICAUX AU NORD DU VANUATU : SYNTHÈSE

Au commencement de ce projet, les membres de l'équipe avaient déjà pu effectuer de premières observations sur les arts musicaux dans certaines régions en particulier. La mise en œuvre de notre projet sur trois années a permis de consolider et d'approfondir considérablement ces observations initiales, en leur ajoutant une nouvelle dimension comparative.

La couverture géographique de notre projet (voir carte p.2) englobait deux régions contiguës : la province dite TORBA (îles Torres et Banks) tout au nord de l'archipel, et PENAMA (Pentecôte, Ambae, Maewo). Ce choix permettait de mettre en commun les deux régions déjà explorées, respectivement, par A. François et par M. Stern durant leurs premières années de recherche ; et il permettait également de concilier à la fois une certaine cohérence géographique, et une véritable diversité culturelle. En effet, on le verra, les différences sont nombreuses entre les pratiques musicales d'un bout à l'autre de cette zone d'étude. Ceci n'est en réalité guère étonnant, lorsque l'on sait que les provinces Torba et Penama totalisent à elles seules pas moins de 26 langues distinctes – ici comme ailleurs en Mélanésie, la fragmentation culturelle et linguistique est particulièrement marquée.

Cette impressionnante diversité géographique est apparue à tous les niveaux de l'observation : nature et usage des instruments de musique ; techniques de chant ; contexte social des performances ; réalisation des danses ; formes poétiques et linguistiques des chants... Tout en rendant difficile toute généralisation, la variété formelle ainsi observée permet de mettre chaque élément en perspective à l'intérieur même de l'archipel du Vanuatu. Les pages qui suivent présentent une synthèse des observations et analyses que nous avons pu faire au cours de nos divers séjours de terrain. Nous insisterons plus particulièrement sur les trois principaux axes que nos recherches ont permis d'étudier : la variété formelle et fonctionnelle des instruments de musique (§2.1) ; la complexité et la richesse esthétique de la poésie chantée (§2.2) ; les aspects sociologiques et politiques des pratiques musicales dans cette partie du Pacifique (§2.3).

2.1 *Organologie et pratiques instrumentales*

Les instruments employés dans la musique traditionnelle proviennent tous de l'environnement naturel proche des musiciens. Ainsi, on ignore le métal ou le plastique, dont la fabrication n'est pas maîtrisée, et préfère emprunter les ressources de la forêt ou de la mer. En réalité, si l'on excepte la conque marine (§2.1.3), la quasi-totalité des instruments employés dans la musique traditionnelle est d'origine végétale.

On distinguera ici deux types d'instruments. D'une part (§2.1.1), les instruments de musique proprement dits, dont l'usage est codifié, et qui sont joués dans le but d'accompagner le chant ou la danse. D'autre part, des objets ludiques (§2.1.2) ou fonctionnels (§2.1.3) employés occasionnellement, exploités pour leur vertu sonore, mais indépendamment de toute performance chantée ou dansée.

2.1.1 Les instruments de musique proprement dits

2.1.1.1 Les idiophones

En suivant la classification de Sachs-Hornbostel, on notera que les idiophones forment la large majorité des instruments rencontrés.

➤ Le grand tambour fendu

L'idiophone le plus important, à la fois par ses dimensions et son prestige social, est un large tambour fendu, creusé dans le tronc d'un arbre, et pourvu d'une fente longitudinale. On trouve un type analogue de tambour, sculpté et joué en position verticale, dans les îles du centre du Vanuatu – sa célébrité en a d'ailleurs fait un emblème national. Dans les régions du nord, ce tambour n'est vertical que dans les îles Torres ; dans les îles Banks, il se présente toujours en position horizontale. Long d'environ 1,20 m pour un diamètre d'environ 45 cm, ce lourd tronc évidé est posé au sol, et joué par trois musiciens assis.

Le musicien assis au milieu du tambour percute le centre du tambour à l'aide d'épais pétioles de palmes de cocotier, produisant ainsi les basses. Les deux musiciens qui l'encadrent jouent, quant à eux, avec des bâtons plus légers et plus durs, produisant un son à la fois plus aigu et plus intense. Le principe du jeu est polyrythmique : la rythmique des basses suit une ligne différente de celle des aigus. À noter, les deux actions correspondent à deux verbes différents dans les langues (ex. mwotlap *bōl* 'frapper la rythmique des basses; *lām* 'frapper la rythmique des aigus'). À ces deux lignes rythmiques s'ajoute une mélodie chantée, à l'exclusion de tout autre instrument.



S'il est répandu au Vanuatu, le tambour fendu est un instrument plus exceptionnel dans les îles Banks et Torres. D'abord, on n'en trouve qu'un ou deux spécimens par île, et un même spécimen sera conservé et utilisé durant plusieurs décennies sans être renouvelé. Mais surtout, le tambour fendu n'est joué que dans quelques grandes occasions, toujours liées au prestige du pouvoir (cf. §2.3.2.3) – qu'il s'agisse de la visite d'un homme politique, ou d'une importante fête chrétienne.

En revanche, dans la province Penama (Pentecôte, Ambae, Maewo), le tambour fendu a préservé son lien originel avec les sociétés à grades (§2.3.2.2), une institution qui s'y est maintenue vivace jusqu'à nos jours. Ce système de hiérarchie sociale est fondé avant tout sur une compétition politico-économique ; il n'est pas dépourvu d'un aspect religieux, car les passages des plus hauts grades sont toujours liés à la mort d'un grand chef. Pour acquérir un nouveau grade, le candidat doit non seulement passer par certains rites initiatiques, mais aussi se procurer – moyennant un paiement en monnaie coutumière – tous les attributs associés à son nouveau grade. Or, parmi ces

attributs rituels, figurent précisément certains rythmes tambourinés. Un ensemble de plusieurs tambours en bois horizontaux de différentes tailles est alors nécessaire au déroulement de ces cérémonies : tandis que le rythme propre à ce grade est joué sur le tambour principal, les autres tambours l'accompagnent sous forme d'ostinatos.

➤ Petits tambours fendus



Beaucoup plus communs sont les tambours fendus individuels. Ils mesurent entre 20 et 60 cm, et sont fabriqués soit en bambou solide, soit en bois taillé. Souvent, c'est le musicien lui-même qui le tient d'une main et le joue de l'autre [PHOTO 1]. D'autres fois, le tambour est joué à l'aide de deux bâtons, et pour cela il est stabilisé de diverses



façons : posé au sol et maintenu avec les pieds [PHOTO 2] ; tenu par une seconde personne ; ou encore fixé en hauteur sur des supports verticaux [PHOTO 3].

Qu'il soit joué seul ou en compagnie d'autres instruments, le son produit par ce tambour est relativement intense ; c'est lui qui constitue, le plus souvent, le son dominant d'un ensemble musical.

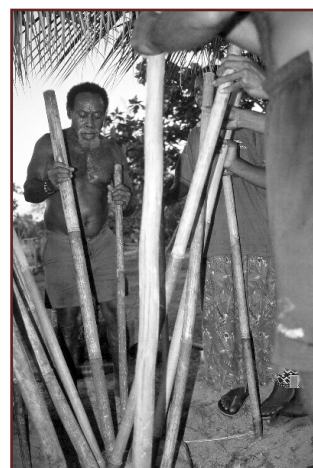
➤ La planche à rythmes



Les îles Torres et Banks, ainsi que l'île de Maewo, se distinguent du reste du Vanuatu par l'existence d'un idiophone particulier, que nous proposons ici d'appeler la *planche à rythmes*. Après avoir creusé dans le sol une petite fosse d'environ 40 cm de diamètre et 20 cm de profondeur – elle servira de caisse de résonance – on pose dessus un morceau de bois assez massif, plus ou moins plat.

Autour de cette planche se tiennent debout entre 3 et 12 musiciens. Chacun est muni d'un ou deux bâ-

tons plutôt légers, longs de 0,90 à 1,80 mètres, faits de bambou ou de bois. Lors de la danse, ces musiciens frappent la planche en rythme, produisant des sons particulièrement sourds. Le groupe se maintient synchronisé en se calant sur un leader ; c'est lui qui décide de la progression du rythme,



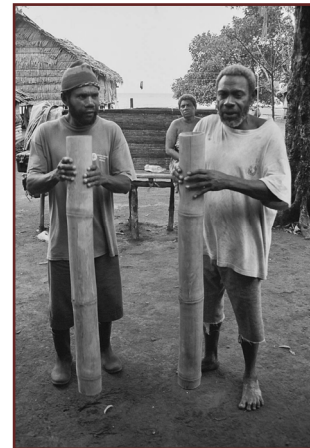
ou du moment où le chant se termine.

Dans les îles Banks et Torres, la planche à rythmes est l'élément clef des moments musicaux. Les principales danses villageoises requièrent cet instrument, au point qu'il est perçu comme synonyme de fêtes et de réjouissances collectives.

➤ **Bambous pilonnants**

Dans les îles Penama, les danseurs frappent parfois des bambous, longs d'1 m environ, directement contre le sol. En raison de leurs grandes dimensions, et de l'exécution simultanée de plusieurs instruments, le son résultant est particulièrement grave. Ces *bambous pilonnants* assurent ainsi un effet de basses, en même temps qu'ils marquent le rythme de la danse, en battant une pulsation régulière.

Répandu dans toute la province de Penama, cet instrument se retrouve également en Nouvelle-Calédonie (Ammann 1997) et à Vanikoro [PHOTO] aux îles Salomon (François, terrain 2005). Notre hypothèse est que cet instrument, manifestement ancien en Mélanésie, constitue l'ancêtre de la *planche à rythmes* développée au nord Vanuatu. La différence est qu'au lieu de frapper le sol, les bambous y viennent frapper une planche formant caisse de résonance. À travers cette innovation, on note que le principal corps vibrant n'est désormais plus le bambou lui-même, mais la planche.



Une autre forme de bambous pilonnants se trouve sur la petite île de Merelava, aux îles Banks. Six femmes assises, tenant dans chaque main un bambou de petite taille, en frappent le sol pour accompagner les chants de la danse *nombo* [PHOTO p.29].

➤ **Autres idiophones en bambou**

Nous venons de citer des cas où le bambou constitue le corps même de l'instrument ("petits tambours fendus", "bambous pilonnants"), d'autres où il fournit plutôt la matière des bâtons percutants ("planche à rythmes"). Ce végétal présente encore d'autres usages musicaux, parfois originaux, à mesure que l'on descend vers les îles du sud.²

- **Bambous fendus entrechoqués.** Il s'agit de bambous d'environ 1 m de longueur, fendus tout autour de leur corps. Les danseurs se mettent par deux et entrechoquent leurs instruments, comme des armes, par leurs moitiés fendues. Nous avons pu voir ces instruments dans la province de Penama.
- **Bambous suspendus en paquets et frappés.** Egalement dans la province de Penama, on réunit parfois un grand nombre de bambous, longs de plus de 2 m, que l'on fixe horizontalement sur deux fourches en bois. Plusieurs musiciens entourent ce dispositif en le frappant avec des bâtons en bois. La sonorité qui en résulte mêle le choc des bâtons sur les bambous, et les entrechocs entre les bambous eux-mêmes.

² Nous retrouverons le bambou sous d'autres formes encore, en §2.1.1.4.

➤ Les grelots



Connus dans tout l'archipel du Vanuatu – et au-delà – les grelots sont fabriqués à partir des fruits desséchés d'un végétal, *Pangium edule*, que l'on tresse en grand nombre. L'usage le plus fréquent de cet objet est sous forme de sonnaillles attachées aux chevilles des danseurs – plus précisément, celles des jeunes garçons lors des danses masquées (ex. *mag* à Gaua, *utmag* à Merelava). Au cours de ces danses, le son des grelots alterne avec les coups secs des petits tambours fendus et les voix des chanteurs solistes, dans un paysage sonore très caractéristique.

Un autre emploi assez original de ces mêmes grelots consiste à en réunir quelques-uns dans un sac de toile, que l'on secoue à la main, de façon à produire un bruit de frottement. Cette technique a été observée à Motalava, dans l'ensemble musical dit *nawha titi* ; dans ce cas précis, les grelots sont nettement intégrés à l'ensemble des instruments de musique, et au déroulement de la performance chantée.

2.1.1.2 Cordophones

On note une quasi absence des cordophones dans la musique traditionnelle du Vanuatu. Seul un petit arc à bouche a été observé par hasard dans la capitale Port-Vila, en provenance de l'île d'Ambrym ; il semblerait, en outre, que cet instrument – qu'il s'agisse de sa fabrication ou de son usage musical – ne soit connu que de quelques rares individus.

Quant à notre zone d'étude, elle ne présente aucun cordophone dans les répertoires traditionnels. Rappelons néanmoins l'usage assez répandu, de nos jours, des guitares et ukulélés, dans des répertoires distincts : chœurs d'église et chansons "stringband" (cf. §2.3.3).

2.1.1.3 Membranophones

Comme les cordophones, les instruments à membrane ne sont pas très présents au Vanuatu. Il est donc d'autant plus intéressant de mentionner deux cas précis de tels instruments, que nous avons rencontrés lors de nos recherches.

D'une part, sur l'île de Maewo, un tambour à membrane existe encore mais il semblerait que très peu de personnes sachent encore le fabriquer. Il est utilisé lors de la cérémonie *Gwatu Ta Barūgu*, donc très rarement, et doit être détruit à l'issue de cette cérémonie. Instrument tabou, nous n'avons pas pu l'entendre, cependant Gaïa Fisher, une doctorante en ethnologie qui se trouvait sur l'île lors de la dernière cérémonie *Gwatu Ta Barūgu* en 2005, a pu l'entendre et le photographier. Ce tambour se nomme *tagura* – c'est-à-dire "sagoutier", du nom du bois dans lequel il est fabriqué.

Les îles Banks possèdent également un tambour à membrane [PHOTO]. Fabriqué également à partir d'un tronc de sagoutier, il est recouvert d'une membrane réalisée à partir de feuilles de sagoutier tressées, et nouées en plusieurs couches sur la caisse de

résonance. Planté en terre, il se dresse à environ 1 m du sol pour être joué. D'usage assez restreint, ce tambour est employé exclusivement dans un ensemble musical précis – nommé *nawha titi* à Motalava – en conjonction avec d'autres instruments.

L'orchestre du *nawha titi* se compose des éléments suivants, tous idiophoniques :

- la "planche à rythmes"
- des tambours à fente en bambous ou en bois
- les grelots enfermés dans un sac
- le tambour à membrane



Frappé des deux poings de coups réguliers, ce tambour à membrane fournit, avec la planche à rythmes, la ligne des basses. La mélodie est fournie par le chant, particulièrement présent dans ce genre musical. Les chants *nawha titi* ont toujours une forme responsoriale, c'est-à-dire qu'un soliste chante certaines parties, et le chœur chante d'autres parties (voir p.19 pour les aspects poétiques du *nawha titi*).

2.1.1.4 Aérophones

Les aérophones sont également rares au Vanuatu. Si l'on s'en tient aux instruments de musique proprement dits (voir plus bas pour l'usage de la conque marine), il semble que la région a surtout connu des flûtes en bambou.

Ces flûtes sont le plus souvent mentionnées comme un lointain souvenir, et mis à part quelques exemplaires de longues flûtes observés dans l'île de Pentecôte (cf. Crowe 1996, Huffmann 1996), cet instrument a aujourd'hui largement disparu du nord Vanuatu. Pourtant, de nombreux informateurs s'accordent pour reconstituer l'existence de flûtes en bambou, d'ailleurs de formes diverses, dans diverses îles de l'archipel : Tanna, Ambrym, et surtout dans la province de Penama. Bien qu'elles soient aujourd'hui en voie de disparition, il semble qu'elles étaient autrefois un instrument populaire. À chaque type de flûte – on en compte huit différents pour la seule région Penama – correspondait un répertoire thématique spécifique (chants d'amour, chants de prestige, chants de magie...). Nous sommes entrés en contact avec le dernier musicien, originaire de Pentecôte, qui connaisse la fabrication et le jeu de ces flûtes.

L'enquête menée dans les îles Torres a pu également faire resurgir le souvenir d'une flûte de Pan, instrument rarement évoqué au nord Vanuatu – quoique répandu dans les îles Salomon voisines (Zemp 1994, 1995_b, 1995_d). Une fois de plus, cette petite flûte à plusieurs tubes de bambou n'existe qu'à l'état de souvenir, le dernier exemplaire attesté remontant à plusieurs décennies. Cependant, l'existence d'un nom local spécifique (*n'o ravtepōr*, de *n'o* "bambou") pour cet instrument tend à confirmer la véracité de son existence à une époque ancienne.

Enfin, l'île de Maewo présente un type unique de sifflet, appelé *gove*. Fabriqué en bambou et long d'une quinzaine de centimètres, chaque sifflet possède une seule hauteur de son. Aussi est-il joué par un ensemble de plusieurs personnes, réparties en deux groupes qui se répondent : le premier groupe siffle et chante alternativement, l'autre groupe leur répond uniquement en sifflant. Musicalement parlant, on observe



là plusieurs techniques simultanées : tout d'abord un *hoquet*, puisque les deux groupes alternent sur des événements sonores de courte durée, en formant un son constant ; puis la répétition d'une même formule mélodico-rythmique forme un *ostinato* ; enfin, on note l'alternance du souffle dans un instrument et du chant sur une syllabe.

En somme, ce sont les idiophones (§2.1.1) qui constituent, à travers leur diversité, la seule catégorie organologique qui soit régulièrement employée, de nos jours, pour accompagner les chants et les danses traditionnels. Si l'on excepte le cas du membranophone des Banks – cependant rare et réservé à un genre spécifique – les trois autres catégories n'existent aujourd'hui que de manière marginale ou

vestigielle, quand elles n'ont pas disparu tout à fait.

2.1.2 Jeux sonores

Après cet examen des instruments de musique proprement dits, il convient de mentionner quelques objets de nature para-musicale, au statut distinct. Au contraire des précédents, ces instruments ludiques ne sont pas employés selon des codes précis pour accompagner un chant ou une danse, mais donnent simplement lieu à des jeux sonores, généralement individuels.

On citera ainsi plusieurs instruments réalisés en feuilles : feuilles séchées pour effectuer des rythmes contre la main ; différents sifflets, altérateurs de voix ; guimbardes en feuilles de cocotier ; rhombes. En général, ces instruments ne sont utilisés que pour l'amusement individuel – sauf dans un cas, très particulier : lorsqu'ils prennent part aux rituels dont les musiques sont secrètes.

Nous avons également assisté à un autre jeu musical d'une grande originalité : il s'agit des *jeux d'eau*, effectués par un ensemble de femmes. Un jeu sonore semblable est attesté aux îles Salomon (de Coppet & Zemp 1978: 25; Zemp 1995). Dans le cas du nord Vanuatu, il semble connu principalement sur la côte ouest de Gaua, dans le village de Dolap. Chaque frappe porte un nom spécifique : *wetch* "produire un son grave en lançant ses poings sous l'eau" ; *wes* "frapper des mains juste au-dessus de la surface de l'eau"... Pour assurer leur synchronisation, les femmes se chuchotent la combinaison des frappes à faire, avant chaque séquence. Dans la plupart des cas, chaque séquence est effectuée tout d'abord ensemble par toutes les femmes, puis reprise en deux groupes décalés, c'est-à-dire en canon. La femme qui mène le jeu annonce la fin de la séquence à l'aide d'un petit cri.



2.1.3 Le son comme message

Certains instruments ont une fonction signalétique. Ainsi, la conque marine n'est guère connue qu'avec cet usage, pour signaler un événement d'importance à la population – par exemple, convoquer tout un village à une festivité ou une prière, ou annoncer le décès d'un grand chef. Cette dernière fonction était également remplie, autrefois³, par l'usage du grand tambour fendu (p.5), dont la puissance sonore était exploitée pour diffuser de telles nouvelles à toute une région. Ce procédé rappelle en partie les "langages tambourinés" observés dans certaines sociétés d'Afrique noire ou des îles Salomon (Zemp & Kaufmann 1969).

Enfin, le décès d'une personne importante occasionne parfois une toute autre forme de son. Il s'agit d'un son sacré, réservé aux initiés, et dénommé "Pleurs des Esprits". Malgré ce caractère tabou qui effraie les villageois non-initiés, nous avons pu enregistrer ce son⁴, et recueillir un nombre – nécessairement limité – d'informations à ce sujet. Selon nous, le phénomène sonore ainsi produit se décline en plusieurs couches sonores superposées, mettant en jeu plusieurs idiophones.

2.2 L'art du chant

2.2.1 Quand vient le chant

Même si certains peuvent être purement instrumentaux, les morceaux de musique sont généralement accompagnés de chants. Dans certains cas, comme pour les berceuses ou les odes de prestige, le chant doit être interprété *a cappella*. Mais le plus souvent, la destination ultime d'un chant est de s'intégrer à une performance instrumentale, généralement en association avec des danses. Cela n'empêche pas que ces mêmes chants soient parfois interprétés à voix nue, tantôt lors de séances d'apprentissage et de répétition, tantôt lors de moments récréatifs – lorsque l'on chantonne des airs connus, tout seul ou entre amis.

Dans certaines situations, un chant donné ne sera interprété que par une seule personne – soit un individu isolé, soit un soliste dans un groupe. Mais le cas le plus fréquent est sans doute celui du chant choral, où un groupe d'individus – coïncidant parfois avec les musiciens ou les danseurs – chante le même poème simultanément. En l'absence de polyphonie proprement dite, la principale technique en usage est le chant à l'unisson ; c'est le cas, en particulier, lors des "odes de prestige", qui lors de leur cérémonie d'inauguration, sont interprétées *a cappella* par un chœur d'une trentaine d'individus. Dans le chant *newēt* pratiqué aux îles Torres, nous avons observé une technique de chant particulière, que l'on peut décrire comme une forme de "hoquet", où deux groupes chantent et se répondent en alternance – exemple rare, dans cette région, de structure polyphonique.⁵ Par ailleurs, plusieurs formes musicales au nord Vanuatu impliquent l'alternance d'un chant soliste et d'un chœur, selon un

³ Cette pratique semble encore connue dans les îles Penama, mais n'existe qu'à l'état de souvenir, par exemple, dans une île comme Gaua.

⁴ Cet enregistrement étrange figure dans la présélection pour notre futur disque (§5.1.3, n°47).

⁵ Voir aussi la description du "hoquet" employée à Maewo pour les sifflets de bambou (§2.1.1.4 p.11).

schéma de répons : c'est le cas notamment des chants *nawha titi* à Motalava, du *leñ* des femmes enregistré à Gaua, ou du *sowahavin* à Pentecôte.

Enfin, un cas bien particulier est celui de la danse *neqet* de Motalava. Parce que la connaissance de cette danse masquée est réservée aux seuls hommes des sociétés secrètes, il est exclu que les spectateurs non-initiés puissent entendre les paroles des chants. Ces derniers existent pourtant bel et bien, mais du fait de leur caractère tabou, ils ne sont pas interprétés à haute voix. Ils sont chantés mentalement par les danseurs, comme un aide-mémoire intérieur destiné à régler leur chorégraphie silencieuse.

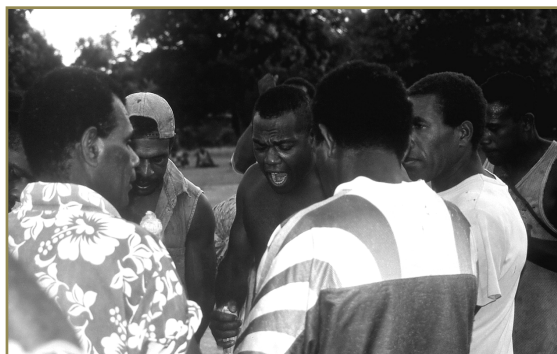
2.2.2 La classification des chants

Dans les cultures locales, les répertoires de chants sont classés en fonction de critères précis. Le cas le plus simple est lorsqu'un chant est dénommé en référence au type de danse, ou de performance musicale, qu'il est censé accompagner. Par exemple, aux îles Torres, le *newēt* désigne un genre musical doté d'une structure rythmique et de caractéristiques particulières, parmi lesquels l'intervention d'un soliste ; c'est tout naturellement qu'un chant de ce répertoire sera désigné comme un "chant de *newēt*". De la même façon, à Motalava, le terme *nawha titi* est employé aussi bien pour désigner un genre musical (§2.1.1.3) que le genre de chant qui s'y rapporte.

Mais d'autres systèmes de classifications sont plus complexes. Ainsi, dans la même île de Motalava, on observe que plusieurs genres musicaux distincts peuvent recourir à un même chant ; ce dernier, en conséquence, ne peut être dénommé par l'un de ces genres, mais devra présenter sa propre identification. Le classement ne s'opère alors plus sur des critères musicaux, mais sur des critères poétiques, que seuls maîtrisent les poètes et les connaisseurs.

Notre enquête a révélé que la classification en "genres de chants" était étroitement associée à la forme du texte lui-même, et en particulier au premier vers de chaque couplet. Ainsi, les chants du genre *namaleñ* se reconnaissent à ce qu'ils commencent tous par un premier vers "*Séré réré lelukè*" : cet incipit dépourvu de sens est une simple 'clef' poétique marquant le début du chant. Ce premier vers est généralement associé à une cellule mélodico-rythmique caractéristique, même si on constate une variation de mélodie à l'intérieur d'un même genre. Au bout du compte, un même texte poétique du genre *namaleñ* pourra être interprété dans différents contextes musicaux (danse des femmes *nalañvën*; danse des hommes *noyonyep*; musique de prestige *nokoylak*...), moyennant une certaine adaptation de la mélodie et du rythme.

Pour le seul répertoire de Motalava, on peut identifier au moins une quinzaine de tels genres poétiques traditionnels, connus d'ailleurs des seuls érudits et poètes. Cette classification savante des poèmes et des chants n'est qu'un exemple parmi d'autres de l'impressionnant appareil théorique, de nature méta-musicale, que les traditions du nord Vanuatu ont développé et transmis jusqu'à nos jours.



2.2.3 La langue des chants

Les chants coutumiers présentent tous une caractéristique linguistique importante, qui les distingue d'ailleurs des autres registres musicaux introduits plus récemment, comme les chants religieux ou les chansons populaires : ils sont composés dans une langue poétique spécifique, nettement distincte de la langue parlée. Ce "dialecte des chants" (Codrington 1885: 308), différent d'un endroit à l'autre, ne correspond à aucune langue réellement parlée ; il s'agit plutôt d'une langue littéraire réservée à la poésie savante.

Dans certaines îles, comme à Gaua ou aux Torrès, les chants ne diffèrent de la langue parlée que de manière limitée, par l'emploi d'un vocabulaire littéraire, ou par quelques licences poétiques ; de même, à Maewo, la consonne /k/ de la langue parlée devient /ŋg/ dans les chants – juste assez pour faire entendre un "accent" poétique, mais pas suffisamment pour faire obstacle à la compréhension. Dans d'autres îles, en revanche, la différence est si radicale que le sens de couplets entiers, voire du chant dans son ensemble, en devienne méconnaissable pour le profane. C'est le cas à Motalava, où la distance est suffisamment marquée pour qu'il soit possible d'y voir véritablement une langue à part. Les deux vers suivants, extraits d'une ode de Motalava composée en 2005, donnent un premier aperçu du fossé qui peut séparer la langue des chants (ligne 1) de la langue parlée au quotidien (le mwotlap, ligne 2) :

[langue chantée]	Wegut sag res e dēn na
[langue parlée]	<i>Natman hag tō yeh den no</i> 'Sire qui vis si loin de moi'
[langue chantée]	ve luw e luw na leñāñ me sor na ē
[langue parlée]	<i>nēk mavap tō nalne me hiy no</i> ... tu m'as fait entendre ta voix'

Qu'il s'agisse de chants à danser, de plaintes anciennes, de vers chantés au milieu d'un conte, ou encore de comptines pour enfants, le sens de ces chants ne se dévoile qu'à moitié au commun des mortels, et demeure enveloppé de mystère. Seuls quelques hommes – quelques femmes, parfois – parmi les plus âgés et les plus cultivés, seront capables de déchiffrer un poème en entier. Quant à la connaissance suprême, celle qui permet de manipuler cette langue poétique – non pas de la parler, car ce n'est pas une langue que l'on peut parler – elle est réservée aux très rares poètes de l'île. À Motalava, au cours de ces dernières années, seuls deux ou trois individus pour mille six cents habitants, tout au plus, pouvaient se targuer de ce privilège. Eux seuls ont reçu de leurs aînés ce long enseignement, celui qui fait connaître à l'apprenti poète les secrets de la langue poétique et de l'art de la composition. D'un tel homme, on dira qu'il "s'est oint le corps avec le talent de la poésie" (*kē musuw kē mi naman botowtoweh*), et qu'il est désormais "clairvoyant dans la langue des chants" (*kē mololmeyen bavap non Iqet*).

Le contraste entre langue des chants et langue ordinaire apparaît particulièrement net lorsque le chant s'insère au milieu d'un conte. Au beau milieu du récit en prose – toujours dit dans la langue moderne, celle que l'on comprend – il n'est pas rare qu'un personnage entonne soudain quelques vers, lesquels sont alors chantés dans la

langue de la poésie, étrange et largement impénétrable. On pourrait tenter de rendre palpable ce contraste linguistique, dans la traduction, en jouant sur les époques de la langue française. Ainsi, dans le conte *Le Prince ressuscité*, un jeune héritier a été assassiné dans les rochers du bord de mer ; son fantôme entonne un chant, permettant ainsi à une sorcière de le retrouver pour le ressusciter :

« Soudain la sorcière entendit un chant au loin :

*O a è ô è — O a i ô è
Ô mere suy defunct
(...) ce est mon souffle
soufle de chez les Trespasés
mon souffle ma voyx de defunct
soufle du monde des Vivans
un chant s'esleve danz le vent
ma voyx au vent
soufle du monde des Vivans
soufle de chez les Trespasés
un chant s'esleve danz le vent
lairmes coulant en un torrent
ô pere pleure ainçy de moy
defunct je suy
ce est ma voyx*

C'est ainsi que la vieille femme comprit ce qui était arrivé : "Eh bien, se dit-elle, il est au Rocher de Namwa. C'est là qu'ils l'ont torturé, c'est là qu'ils l'ont laissé. Le pauvre, il est mort !" »

[Conte *Le Prince ressuscité*, Motalava, enreg. 1998]

Les noms que reçoit cette langue des chants évoquent ses liens avec l'univers du mythe. On l'appelle tantôt 'la langue des Esprits', tantôt 'la langue de Kpwet', du nom du démiurge qui créa le monde, au temps du mythe. Ainsi, la langue si particulière de la poésie chantée est perçue comme l'émanation lointaine des Ancêtres fondateurs, des dieux primordiaux, des Esprits. Ce lien spirituel avec le monde des Ancêtres (cf. §2.3.2.1) se fait sentir non seulement dans les thèmes évoqués dans les chants, mais aussi dans la forme même des mots. En effet, la langue poétique développe un goût particulier pour l'ancien, l'antique, l'archaïque. On aime les tournures anciennes, les archaïsmes grammaticaux, le vocabulaire d'autrefois que la langue moderne a perdu, et qui ne subsiste que dans les chants. Par ses caractéristiques linguistiques, cette langue poétique du nord Vanuatu rappelle fortement le grec des poèmes d'Homère, tel qu'il pouvait être perçu dans l'Athènes clas-



sique : assemblage hétéroclite de sonorités archaïques – précieux témoins d'une langue ancienne – et de dialectalismes divers et variés, pouvant mêler trois ou quatre dialectes différents dans le même vers (cf. §5.1.1).

En combinant sonorités anciennes et emprunts aux langues voisines de l'archipel, les langues poétiques du nord Vanuatu révèlent les deux facettes principales de leur esthétique : goût pour l'archaïsme et goût pour l'exotisme – voyage dans le temps et voyage dans l'espace. Ce double décalage avec la langue de la prose remplit d'abord une fonction littéraire : celle d'élaborer une langue poétique à part entière, aux résonances mystérieuses, en rupture avec l'instant présent. À elle seule, cette savante étrangeté est propice à la rêverie et à l'expérience esthétique. Mais ce double voyage, dans le temps et l'espace, suscite une sensation plus puissante encore que le simple plaisir de l'étrange. Pour le Mélanésien qui entend ces poèmes, il ne fait nul doute que ces sonorités surgissent du fond des âges, d'une époque mythique où le monde, tout juste créé par la divinité, parlait encore une seule et même langue. À travers la forme même des mots, on a le sentiment d'accéder à un Âge d'Or, similaire au "Temps du Rêve" chez les Aborigènes d'Australie : époque ancestrale où le monde, aujourd'hui fragmenté en communautés isolées, ne formait encore qu'un seul et même peuple.

*

La relative opacité linguistique qui caractérise cette langue poétique auprès des locuteurs eux-mêmes a également impliqué – comme on peut l'imaginer – une réelle difficulté d'analyse et de compréhension pour le linguiste de l'équipe. Néanmoins, ce dernier a réussi à mettre à profit ses années de recherches sur les langues de la région, pour parvenir à déchiffrer, dans l'essentiel, des textes poétiques pourtant largement ésotériques pour la plupart des chanteurs eux-mêmes. Au bout du compte, il a réussi à transcrire et traduire pas moins de 51 textes poétiques différents, dont la longueur s'échelonne entre 5 et 135 vers ; il a ensuite organisé ces textes dans une base de données associant chaque poème à ses diverses interprétations musicales (chant *a cappella*, performance chantée et dansée, etc.). C'est un patient travail de philologie qui a été nécessaire pour établir la version la plus complète possible de ces chants, et permettre ainsi de s'intéresser à une autre dimension de ces textes : leur esthétique poétique.

2.2.4 L'art de la poésie

Une fois que l'on a réussi à franchir cette barrière de la langue des chants, un nouveau monde s'ouvre à nous : celui de la poésie chantée de tradition orale. Autant par son phrasé que par ses métaphores, par son vocabulaire que par ses topoï littéraires, ce genre de la poésie chantée possède son esthétique propre, distincte à la fois de l'esthétique des récits de proses (contes, mythes) de cette même tradition, et de celle des chansons modernes, lesquelles sont associées à des thèmes, des langues et des instruments d'aujourd'hui.

Bien entendu, ce soi-disant "genre" que serait la poésie chantée se subdivise en réalité en une multiplicité de sous-genres dont les styles et les thématiques diffèrent plus ou moins les uns des autres. Ainsi, les berceuses ou comptines joueront sur les

thèmes de l'enfance ; les chants de guerre auront tendance à évoquer le monde ancien où les villages s'entretenaient ; les chants à danser seront souvent l'occasion de célébrer les éléments naturels, tel animal ou telle fleur à la beauté rafraîchissante... Au passage, on notera que cette typologie stylistique, si elle devait être menée, donnerait des observations différentes d'une région à l'autre : ainsi, le thème des guerres tribales, particulièrement fréquent dans les chants *newēt* des îles Torres, est largement inexistant dans les îles Banks plus au sud, sans doute pour des raisons historiques. Autre exemple : alors que le genre des berceuses semble particulièrement développé, par exemple, à Pentecôte, Merelava ou à Hiw, il est étonnamment absent du répertoire de Motalava.

Pourtant, malgré l'indéniable variété stylistique et thématique des divers genres de chants, il est néanmoins possible de percevoir une forme d'unité esthétique qui traverserait l'ensemble des styles, et leur donnerait cette coloration générale qui les caractérise. Il est d'ailleurs fort probable que cette esthétique commune leur provienne en grande partie de l'usage partagé de cette mystérieuse *langue des chants*, qui mêle formes archaïques et résonances exotiques. En effet, qu'il s'agisse d'une comptine pour enfants, d'un ancien chant de guerre, d'une ode de prestige adressée à un grand chef, ou encore d'une complainte amoureuse devenue chant de danse, tous ces genres littéraires semblent avoir en commun, en filigrane, un même rapport au temps et à l'espace, une même perception du monde. Si cette esthétique du chant devait être esquissée en quelques mots, on pourrait peut-être la décrire comme un savant mélange d'au moins trois ingrédients essentiels : la *nostalgie pour le monde d'autrefois et pour la noblesse des Anciens* ; la *fascination pour les forces naturelles et les sensations qu'elles procurent* ; enfin, la *sensibilité aux émotions du cœur*. Les paragraphes qui suivent illustreront brièvement ces trois dimensions.

2.2.4.1 La nostalgie d'un monde perdu

Les personnages que l'on croise dans l'univers des chants ne ressemblent pas aux hommes réels du monde d'aujourd'hui. Ils en représentent plutôt une image idéalisée, créatures oniriques évoluant dans un monde ancien, utopique, légendaire.

Les populations du Vanuatu sont en contact avec le reste du monde depuis plus de 150 ans, et leur mode de vie en témoigne : importance de la religion chrétienne ; scolarisation en anglais ou en français ; recours – plus ou moins entré dans les mœurs – à la médecine moderne ; vêtements de style occidental ; connaissance du téléphone, de la radio, de la télévision, de l'argent ; consommation de thé ou de riz d'importation ; usage d'outils en métal, d'objets en plastique ; déplacements en bateau à moteur, en avion, parfois en voiture ; pratique de jeux et sports modernes ; participation à la vie politique dans la démocratie moderne du Vanuatu...

Cet univers de références, si familières à l'homme moderne, émaille volontiers le genre "Stringband". Ces chansons populaires, jouées par les jeunes gens lors des mariages (cf. §2.3.3 p.34), se distinguent des chants traditionnels à la fois par la forme musicale (ce sont des chansons à refrain, interprétées par un ensemble musical composé de guitares, ukulélés, petites percussions...), par la langue (puisqu'elles sont chantées dans la langue quotidienne), et aussi par l'ancrage résolument moderne de

l'univers dépeint. Ainsi, cette chanson populaire, composée à la fin des années 1970, est traversée de références au mode de vie contemporain et urbain :

Un jour de 1978, on a entendu la nouvelle
Tous les hommes mariés voulaient laisser tomber leurs femmes
Eh les gars, qu'est-ce qui se passe?
Qu'avez-vous avalé pour avoir cette idée?
sans doute des canettes bleu foncé et des bouteilles de rouge !
Tous les jours ça patrouille ensemble dans le bus 51-71
On descend à Malapoa et puis on sort un vieux filet
on pêche des petites sardines, qu'on remonte et qu'on grille
et l'on casse la croûte avec un morceau de pain,
avec un médicament du docteur (...)

[*Les bons vivants*, chanson Stringband, Motalava, 1998]

Le contraste est total entre la légèreté de ces chansons Stringband, et la distance solennelle du chant coutumier – fût-il composé à la même époque. La frontière entre les deux types de musique est totalement étanche, et évidente pour tous. Que l'on pénètre un tant soit peu dans l'univers de la poésie chantée, et voici soudain les hommes projetés dans un espace-temps virtuel, quasi mythologique, d'où toute référence à l'époque moderne est soigneusement écartée. Ils semblent nus, ou simplement vêtus de pagnes végétaux. Ils ne consomment que les biens connus aux temps anciens – igname, taro, kava, porcins de prestige... – et ne connaissent que l'antique monnaie de coquillages. Vivant de leurs plantations, de la chasse et de la pêche, ils évoluent dans une île édénique, où la seule structure sociale est celle des chefferies de jadis, et les seules divinités connues sont les héros mythologiques ou les Esprits des Ancêtres.



*Debout, tu m'écoutes
le cliquetis du pouvoir retentit le long de ton bras
oui tu fais cliqueter tes bracelets d'ivoire
oui tu fais résonner les pierres de ton piédestal
ta voix est venue jusqu'à moi
la foule est unie pour te voir
ces mots te conduiront à la monnaie sacrée (...)*

[*Chant des Anciens*, neh bibitbit,
Motalava, 1998]

Pour l'essentiel, d'ailleurs, ce mode de vie traditionnel est demeuré bien vivant jusqu'à nos jours – à l'exception de l'organisation politique en chefferie, qui a désormais disparu dans la majeure partie des Banks et Torres – en sorte que cette poésie continue malgré tout d'évoquer des références qui demeurent bien connues des hommes d'aujourd'hui. Pourtant, si la poésie donne tant le sentiment de vouloir obstinément *ressusciter un monde perdu*, c'est parce qu'elle n'a de cesse de passer au tamis les objets du monde, et de n'accepter en son sein que les références

anciennes, anoblies par la patine du temps et l'appartenance indigène. Au passage, on notera ainsi que la notion idéalisée de "coutume" mélanésienne (*kastom*), telle qu'elle est construite aussi bien par le discours idéologique du ^{xx}^{ème} s. que par les fantasmes exotiques des Occidentaux, trouve en réalité ses racines, d'une certaine manière, dans la représentation utopique que les Mélanésiens eux-mêmes tendent à élaborer, au sein de leurs propres constructions culturelles.

Dans certains cas, il est vrai, l'antiquité du monde ainsi dépeint peut tout simplement s'expliquer par l'ancienneté du chant lui-même : transmis tel quel depuis plusieurs générations, il aura conservé le souvenir d'une société et d'un mode de vie aujourd'hui révolus. Pourtant, cette explication ne suffit pas à expliquer la constance des références anciennes dans l'ensemble du répertoire chanté. En effet, ces dernières se retrouvent également, avec autant de présence, dans des poèmes dont on sait pourtant qu'ils ont été composés au cours des dernières décennies. Ainsi, le chant de l'*Avion*, bien qu'il relate l'amerrissage à Motalava d'un avion américain en 1942 (cf. p.27), tend à éviter la mention directe des éléments modernes, qu'il désigne plutôt à l'aide de métaphores intemporelles : l'avion y est un "vaisseau" (*ok*), le volant devient une "pagaie" (*nowos*)...

Un autre exemple parlant est l'*ode de prestige* (§2.3.2.3) qui fut composée à Motalava, en 2005, en l'honneur d'un des participants de ce projet scientifique. Ici le travail poétique de transfiguration est évident, puisque sur un sujet moderne – qui plus est, ancré dans une culture européenne – les deux poètes Masten Browning et Richard Woris ont composé un chant fortement empreint de références à l'univers de la Mélanésie légendaire. Ainsi, le passage de cette ode qui vante les études universitaires du jeune chercheur étranger emprunte une forme allégorique, celle de la progression des initiés sur l'échelle traditionnelle des rangs honorifiques (cf. §2.3.2.2) :

*Au nom de quoi composer ton ode?
Au nom de ta richesse, au nom de ta grande culture
tu as avalé un à un les grades de la connaissance
sur le chemin des initiés de ton pays à toi.*

[Ode pour Alex, nawlëwlë liwo, Motalava, 2005]

Le travail littéraire de la langue des chants ne consiste pas seulement à retraduire pudiquement les éléments modernes en leurs analogues locaux ; il s'attelle également à déposer un voile de mystère sur les termes les plus communs de la langue, en les projetant dans un passé mythique. Ainsi, dans la poésie chantée, les termes 'homme' et 'femme', trop prosaïques, sont remplacés par des termes rares et anciens, référant originellement aux hommes de haut rang et à leurs épouses. Si l'on se permet une analogie avec un univers européen de références, tout se passe comme si les hommes étaient tous des "sires" (*wegut*) et les femmes des "dames" (*mōter*). De même, les 'maisons' deviennent des "palais" (*gemel*), la richesse – même moderne – se dit toujours en monnaie de coquillages ou en cochons... Dans le même esprit de transfiguration du réel par la poésie, les individus semblent "voler" (*sal*) plutôt que de marcher, et n'ont parfois d'autre existence que celle de simples "voix" (*leñe*) qui "retentissent" (*dordor*).



*Sire qui vis si loin de moi
ta voix est venue jusqu'à moi
aussi ai-je conçu cette ode en ton honneur,
notre mémorial à nous deux. (...)
Ma voix pareille au vent du nord
souffle et survole la contrée.
Tu me réserves tes porcins
tu me réserves ta monnaie
trésors qui n'en finissent pas. (...)*

[Ode pour Alex, nawlëwlë liwo, Motalava, 2005]

En entretenant ces analogies avec le monde fantasmé d'autrefois, le poète développe un choix esthétique auquel l'incite sa tradition poétique. Nous avons vu que, du point de vue strictement linguistique, le dialecte des chants transformait la langue moderne en un langage archaïque et mystérieux. De la même façon, sur le plan littéraire, la poésie chantée s'efforce constamment de transfigurer la réalité prosaïque d'ici-bas – celle que nous avons sous les yeux – en un univers onirique et légendaire, habillé d'un voile de mystère, où l'imaginaire se plaît à vagabonder.

2.2.4.2 La fascination pour la nature

Une autre thématique récurrente de la poésie chantée est la fascination devant les forces et les beautés de la nature.

➤ Quand les éléments se déchaînent

Maints poèmes chantent les éléments naturels, avec une attention redoublée lorsque ceux-ci sont déchaînés : déluges de pluie, raz-de-marée, cyclônes, volcans en éruption, offrent par excellence des thèmes pour le chant.

Certaines de ces évocations littéraires font parfois référence à des événements historiques réels, dont le compositeur fut lui-même témoin : ainsi, le poème *Le cyclône*, entendu à Gaua en 2003 (cf. p.23), aurait été composé après le typhon "Wendy" qui frappa la région en 1971 ; autre exemple, le chant *Tremble la terre* (p.22) recueilli à Hiw en 2007, relate un séisme mémorable qui eut lieu en 1997.

D'autres fois, il semble que le chant célèbre simplement les éléments pour eux-mêmes, telle une ode intemporelle aux pouvoirs de la nature. C'est notamment le cas, à Motalava, du genre *nawha titi*. Ces poèmes courts, constitués de quelques vers à peine, réussissent le tour de force de l'hypotypose⁶, en évoquant de manière efficace et concise la force et la beauté des éléments.

Ainsi, le bref chant *Cascade* :

⁶ La rhétorique classique définit ainsi cette figure de style : "C'est lorsque dans les descriptions on peint les faits dont on parle, come si ce qu'on dit étoit actuellement sous les yeux." (Du Marsais 1730: 122).



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

[*Cascade*, nawha titi,
Motalava, enreg. 2004]

Ou le chant de *La pluie* :

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

[*La pluie*, nawha titi, Motalava, enreg. 2005]

Le Volcan d'Ambrym évoque avec force la majesté d'une éruption :

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

[*Le Volcan d'Ambrym*, nawha titi, Motalava, enreg. 1998]

Une place de choix est réservée, dans tous ces chants, à ce vaste océan qui entoure les îles. *Le Fracas des Brisants* évoque ainsi de façon saisissante la puissance sonore des flots venus se briser sur les récifs de l'île :

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

[*Le Fracas des Brisants*, royawèlé, Motalava, enreg. 1997]

➤ Les charmes subtils de la nature

S'il est vrai que les chants mettent souvent en scène les phénomènes les plus spectaculaires – tempêtes, éruptions, raz-de-marée... – ce n'est pas toujours le cas. Il leur arrive également d'évoquer des ambiances plus sereines, et des sensations plus délicates.

Plusieurs chants se donnent ainsi pour objet la célébration d'un animal (*Crabe, Serpent de mer, Porc domestique...*) et en particulier d'un oiseau (*Hirondelle, Râle à bandes, Poule sauvage, Albatros, Héron...*). Le poète est toujours sensible à la grâce du mouvement, avec un goût particulier pour l'ivresse des tournoiements :



*L'hirondelle virevolte au milieu
des fleurs
sans cesse elle tournoie
sans cesse elle tournoie, sans cesse virevolte
Tournoie, tournoie
Elle tournoie jusqu'au soir, aujourd'hui comme demain
Tournoie, tournoie
Elle tournoie jusqu'au matin*

[*Hirondelle*, neleq, Motalava, enreg. 2006]

Un poème *nawha titi* chante une liane pour le parfum de sa fleur :

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

[*Fleur de Liane*, *nawha titi*, Motalava, enreg. 2004]

Un autre évoque le subtil effet de loupe que produisent les gouttes d'eau lorsque, la pluie cessée, elles restent emprisonnées dans une toile d'araignée :

*Brûlons brûlons brûlons les champs
quand clapotent les gouttes d'eau
Le soleil brille, le soleil nous dévore
O o o o è
L'araignée fait sa toile et les gouttes nous brûlent
a è a è a è – ooo*

[*Les Brûlis*, *nawha titi*, Motalava, enreg. 1998]

Avec le charme d'un *haiku* japonais, un bref poème d'une seule phrase se contente d'esquisser le mystère d'un simple geste :

*Je retourne une grosse pierre
ici au bord de mer
i o é a é – i ê o ê, i ê o ê a e a ê o ê
o ê o o o ê – i o é
Je retourne une grosse pierre*

[*La pierre retournée*, *nawha titi*, Motalava, enreg. 2003]

Pour peu qu'on observe ces poèmes attentivement, une constante se dessine. Même lorsqu'il s'agit, en apparence, de simples odes aux forces de la nature, cet art poétique place en son centre ce qui constitue probablement la troisième caractéristique du style poétique du nord Vanuatu : l'omniprésence des sentiments et du *moi*.

2.2.4.3 *Lyrisme et visages du moi*

➤ **Des sensations aux sentiments**

Dans les poèmes cités ci-dessus, les charmes et pouvoirs de la nature sont moins évoqués pour eux-mêmes, que pour les sensations – sensations visuelles, tactiles, olfactives, sonores – qu'ils procurent au sujet.

Cette présence d'un *moi* est suggérée, d'abord, par l'abondance des évocations sensorielles ("ça coule et ça claque", "son écho retentit", "exhalent leur parfum"...). Elle se trahit parfois aussi par l'apparition, çà et là, d'un pronom de première personne ("sur mon toit", "j'écoute attentif", "le soleil nous dévore"...). Souvent, le poète se met lui-même en scène au milieu des éléments, comme dans cette évocation d'un séisme :

*C'était la nuit noire dans l'île
Étendu j'étais sur mon lit
Au loin je sens soudain la terre qui vrombit
Grondements sourds partout sur l'île
grondements sourds autour de l'île
(...) De toutes parts on se bouscule
et l'on tombe à terre, incrédule*

[Tremble la Terre, newēt, Hiw, enreg. 2007]

S'il est vrai que la voix du poète affleure d'abord au travers des pures sensations physiques, il n'est pas rare qu'apparaissent également, au détour d'une description, de véritables sentiments. L'évocation d'un paysage s'entrelace alors étroitement aux mouvements de l'âme, sa joie ou sa mélancolie.

Dans le poème suivant, la contemplation du pays familier finit par rappeler la mort de l'être aimé – symbolisée ici par les "flots" :



(...)
*Arrétant mes pas, je contemple
je contemple notre contrée
notre contrée qui tant me plaît*
(...)
*Et je contemple l'océan
ces flots qui viennent au lagon
ô mère ces flots nous séparent
ton souvenir ne survivra
que dans ce chant*

[Complainte pour une mère défunte,
leng, Gaua, enreg. 2003]

Dans cet autre poème, la description de l'ouragan lui-même s'entremêle étroitement avec l'expression des sentiments de l'âme – ici, la consternation générale devant les dégâts du cyclône :

*Un ouragan ravage le pays
et nous sentons nos os trembler
et la tristesse
m'envahit pour mes enfants
(...) Tout est bouleversé
tout est bouleversé à travers la contrée
(...) La tristesse nous envahit tous en ce monde
(...) Le sol est pris de tremblements
ses secousses nous prennent tous par surprise
c'est notre pays qui s'écroule
écroulements au loin qui déjà se rapprochent*

[*Le Cyclône*, sãrsërbō, Gaua, enreg. 2003]

En somme, qu'il s'agisse de ressusciter, par le verbe, l'époque perdue des Anciens, ou de célébrer la puissance et la beauté de la nature, le chant se présente, avant tout, comme l'expression d'une âme, et d'une âme singulière. La voix qui chante est toujours celle d'un *moi*, d'un sujet poétique pourvu de sentiments. Tantôt fier, tantôt nostalgique, tantôt admiratif, ou triste, ou fasciné par une puissance qui le dépasse, le poète est toujours présent au travers de son chant. Ce n'est donc pas un hasard si l'un des termes qui apparaît le plus souvent dans les chants est le pronom de première personne – nous verrons d'ailleurs que ce dernier recouvre une diversité de personnages possibles.

➤ **Poésie, voix des âmes**

Les sentiments exprimés dans les chants ne se limitent pas aux sensations fortes ressenties face aux forces ou aux beautés de la nature.

Le thème de la solitude et de l'abandon traverse de nombreux poèmes. C'est le cas, en particulier, lorsque le poète évoque la disparition de membres de sa famille. En fait, le *topos* de l'orphelin tient souvent lieu d'allégorie pour toute forme de tristesse :

*(...) Oh j'erre solitaire
en ce sentier de terre
je suis donc seul au monde
orphelin de père et de mère (...)*

[*Seul au monde*, namalen, Motalava, enreg. 2007]

Parfois, le thème du deuil est étroitement associé à la colère ou à la rage vengeresse, comme dans ce chant de guerre des îles Torres, aux accents élégiaques :

*C'est un séisme qui nous a secoués
ils nous ont défiés
nous nous sommes dressés
(...) Ô jeunes gens
braves coqs trépassés
défunts à travers la contrée
défunts au pied du mont Ghüte
défunts sur le plateau Litègh
défunts jusqu'au mont Lémeureu
défunts, disparus à jamais!
(...) Le seul écho qu'on ait
c'est celui des sanglots
O wé a é
La flèche empoisonnée
s'en retourne toujours
avec les Trépassés*



[Chant guerrier, newët, Toga (Torres), enreg. 2007]

Mais ici comme partout ailleurs, la source de la plupart des plaintes, ce sont les dépits amoureux. Le genre *nawlëwlë togolgol*, à Motalava, semble être associé typiquement au chagrin des amours mortes :

*J'ai l'impression d'être de trop
je me sens seul, je suis de trop
Je suis pourtant venu te voir !
Ton frère s'est moqué de moi
il m'a laissé là
il m'a laissé là, tout seul
et toi ma belle, tu m'as menti
sur les présents que tu m'offrirais
(...) Et avec ces mots, je te jette un sort
qui te saisira le cœur
aussi longtemps que tu me refuseras
de passer la nuit avec toi*

[Rendez-vous manqué, *nawlëwlë togolgol*,
Motalava, enreg. 2007]

Mais les amours ne sont pas toutes malheureuses. Le genre musical *nawha titi*, plutôt joyeux et entraînant, chantera le bonheur vif et simple des amours juvéniles :

*En empoignant la demoiselle...
Où donc m'emmènes-tu?
Je t'emmène là-bas sur la Rivière Rouge
O é o o o è
En empoignant la demoiselle je l'ai menée jusqu'au torrent
a è o é a é — ooo*

[En empoignant la demoiselle, *nawha titi*,
Motalava, enreg. 2003]

Ces chants d'amour sont un peu l'homologue, dans le répertoire traditionnel, des nombreuses chansons du genre "Stringband" qui portent sur le même thème. Malgré les apparences, ces dernières ne sont pas nécessairement plus récentes que les chants coutumiers. Simplement, un poème composé – fût-ce aujourd'hui – dans le style ancien et dans la langue des chants, recevra d'emblée cette couleur sépia qui caractérise tant le chant traditionnel.

On trouve d'autres thèmes encore dans les chants coutumiers, et d'autres sentiments. Certains célèbrent le succès d'un chef ou d'un dignitaire de haut rang, et le bonheur d'une paix retrouvée après un temps de conflit :

Sa rera rera luké
Nous voici bien assis
à célébrer la paix qui règne entre nous deux
Vous tous les dignitaires
faites silence, écoutez-moi
Ne faites pas de bruit
Nous célébrons la paix qui règne entre nous deux

[Entrée du Mag, mag, Gaua, enreg. 2003]

D'autres narrent, parfois avec une pointe d'humour, la beauté des filles de l'île voisine, ou les plaisirs de la vie au village. Dans les chants qu'il compose, le poète Richard Woris, âgé aujourd'hui de 48 ans, se plaît à évoquer le bonheur des heures passées à boire le kava, à fumer du tabac frais, ou à jouer aux cartes sans fin :

Sérè rère lèlukè
J'étais resté dans mon village
J'invitai mes amis à venir avec moi
et me voici saisi par la fièvre des cartes
Installé sur la plage, on me cherche au village
je m'y plais tellement
que je ne mange plus
ce sont les cartes qui me retiennent
Bien installé, j'attends qu'on m'apporte à manger (...)

[Le jeu de cartes, namaleñ, Motalava, enreg. 1998]

➤ Les visages du *moi* et l'art de la prosopopée

Mais s'il est vrai que la parole poétique se nourrit toujours de la perception d'un *moi*, il faut savoir que cette première personne masque en réalité une grande variété d'identités possibles.

Dans les cas les plus simples, le *je* renvoie clairement au poète lui-même. Ainsi, il est d'usage, dans les *odes de prestige* (§2.3.2.3), que le compositeur mette en scène sa propre personne, et son activité poétique. Dans ces vers, le poète s'adresse alors toujours à son mécène – notable qui lui a passé commande d'un chant, à la manière du bourgeois florentin du Quattrocento qui réclamerait son portrait. Le chant, que nous appelons "ode de prestige", est alors composé en échange d'argent (monnaie

ancienne ou moderne) et de biens coutumiers (porcins, ignames...). Dans cette configuration particulière, on pourrait parler de *mise en abyme* du poète dans son chant :

Séré réré luk è
Ô toi grand chef
tu m'as confié l'honneur
de réunir la foule ici
en ce Pays de l'Amitié:
Tu apportes porcins, tu apportes porcines
Bientôt je repartirai loin
l'océan nous séparera
Ma voix résonne devant l'entrée de la grand'maison
elle résonne devant la stèle sacrée (...)

[Ode à un grand chef, namalen, Motalava, enreg. 1998]

Par ailleurs, le *je* du chant peut également renvoyer au poète lui-même lorsqu'il narre un épisode précis de sa vie. Les exemples où l'on peut l'affirmer sont ceux où le compositeur est encore en vie, ou que la tradition orale en a conservé un souvenir précis. Ainsi, le poète Maikol Pēwye nous a expliqué qu'il avait composé *Tremble la terre* (p.22) après avoir vécu lui-même le séisme de 1997. De même, on sait qu'un certain Bèghlè, aujourd'hui décédé, fit composer le chant de l'*Avion* (p.27) après avoir vu lui-même des avions américains survoler son île en 1942. Un chant d'amour, typiquement, sera souvent associé au nom précis de l'amoureux transi qui l'aura instigué.

À vrai dire, comme pour toute œuvre littéraire, il est probable que la plupart des poèmes traditionnels puisent leur inspiration dans l'histoire personnelle de leur compositeur. Néanmoins, la plupart du temps, ce dernier nous est inconnu, si bien que l'interprétation autobiographique demeure spéculative. La plupart des chants mettent en scène un *je* poétique anonyme, dont on ne sait rien d'autre que ce chant même ; il serait alors vain de se demander dans quelle mesure les actes dépeints ou les sentiments exprimés renvoient effectivement, ou non, à la personne même de ce compositeur. Le poète qui composa *Le Volcan d'Ambrym* (p.20) avait-il assisté personnellement à une éruption volcanique ? Nous ne le saurons jamais.

Ceci étant dit, il faut également souligner le cas de figure inverse, peut-être le plus fréquent : c'est lorsque le *je* du poème ne réfère clairement pas au poète, mais à un autre personnage auquel ce dernier prête sa voix. C'est le cas, par exemple, dans un genre particulier de poème, celui du chant inséré dans un conte. Le *je* du chant ne renverra pas alors au poète, mais au protagoniste du récit – comme dans l'exemple cité plus haut (p.14). Cette figure de style, qui consiste à prêter sa voix à un personnage différent du poète lui-même, porte un nom : la *prosopopée*⁷. Loin de se limiter au seul registre du conte, elle est omniprésente dans l'art poétique du nord Vanuatu. Innombrables sont les exemples de chants faisant parler à la première personne tel ou tel personnage, vivant ou trépassé, ou même un animal, un objet, une abstraction. Ainsi, un long poème à la 1^{ère} personne relate les pensées d'un cochon domestique :

⁷ La prosopopée "consiste à faire parler un mort, une personne absente, ou même les choses inanimées." (Du Marsais 1730: 5).



Sérè rère lèluk è
Porcin je suis
fidèle, apprivoisé
J'entends parler de moi, mais pourquoi?
(...) Ils se servent à volonté
dînent dans leur foyer,
dans la maison sacrée
me jettent quelques épluchures
en guise de repas

je les dévore en grommelant
Hélas – je ne comprends rien à ce qu'on me dit
je m'entends condamné à finir en rôti (...)

[Moi le Porcin, namaleñ, Motalava, enreg. 2007]

On n'hésite pas non plus à personnifier les objets, les lieux, les abstractions. Le poème *Le puits intarissable* se présente comme une joute oratoire entre deux sources d'eau, la source d'Awahag et celle d'Anmè. Dans un autre chant, le célèbre volcan de Gaua s'excuse auprès des deux étendues d'eau qu'il cache l'une à l'autre, le lac de son cratère et l'océan qui l'entoure :

(...) Toi, ô Grand Lac
je sais que tu m'en veux
à cause de la Mer
j'en suis bien malheureux
Et toi, ô Mer
je sais que tu m'en veux
à cause du Grand Lac
j'en suis bien malheureux

[Volcan et Lac, mag, Gaua, enreg. 2003]



Le poète prête sa voix à tellement de personnages différents qu'il est parfois difficile de reconnaître l'identité cachée derrière chaque pronom *je* – une difficulté qui s'ajoute à l'opacité de la langue poétique. L'extrait suivant montre combien l'énonciateur peut changer maintes et maintes fois au cours d'un même poème. Ce récit chanté narre comment un hydravion de l'armée américaine, durant la Guerre du Pacifique, se posa sur le lagon de Motalava, et l'effervescence qui s'ensuivit parmi les villageois :

- | | |
|----------------------------------|---|
| 1. Séréré rèluk è | 9. Moi je fus magnanime |
| 2. j'étais encor jeune garçon | avec chacun de vous – Japonais |
| 3. Soudain j'entends une rumeur | 10. et vous avez tué |
| 4. j'entends la rumeur du Japon | chacun de mes soldats (...) |
| 5. qui brandit fièrement | 11. Les villageois alors de se précipiter |
| la guerre contre la France | 12. ils partent en courant |
| 6. la guerre contre l'Angleterre | et me laissent chez moi, |
| 7. On fit appel à moi | à manger mes ignames |
| pour les cris du combat | 13. Ton enfant est là-bas au village, |
| 8. pour faire résonner | et il pleure ! |
| mon arsenal de guerre | 14. Vous tous, accourez au chenai ! |

- | | |
|---|--|
| 15. <i>et l'on se précipite, et l'on tire un esquif</i> | <i>pour que tu composes ce chant</i> |
| 16. <i>Ô femme tu me hèles et me dis de venir</i> | 26. <i>Voici des cigarettes,</i> |
| 17. <i>Je vous ai dit d'accourir vite ! (...)</i> | <i>salaire du poète</i> |
| 18. <i>C'est le tohu-bohu,</i> | 27. <i>Et toi, voici ton chant</i> |
| <i>poussez-vous, poussez-vous !</i> | <i>que je viens de créer !</i> |
| 19. <i>Moi aussi je veux voir !</i> | 28. <i>a é o a wè a é a è — i wè a é</i> |
| 20. <i>Les vieillards les enfants les vieilles</i> | 29. <i>Je tourne le volant</i> |
| 21. <i>fendent les flots</i> | 30. <i>et le moteur s'allume (...)</i> |
| <i>pour gravir le vaisseau (...)</i> | 31. <i>les vagues viennent m'éclabousser</i> |
| 22. <i>Moi aussi je l'ai vu de près,</i> | 32. <i>mais déjà le vaisseau</i> |
| <i>de mes yeux vu ! (...)</i> | <i>s'ébranle sur les flots</i> |
| 23. <i>a é ô é — i wè a é</i> | 33. <i>glissant à même les rouleaux</i> |
| 24. <i>Toi et moi nous avons parlé (...)</i> | 34. <i>j'entends les cris de joie</i> |
| 25. <i>je t'ai apporté des présents</i> | <i>s'élever jusqu'à moi</i> |

[L'avion, notowhiy, Motalava, enreg. 1998]

Omniprésente dans ce texte, la première personne ne cesse de changer de référent. Elle ne désigne le compositeur lui-même que dans le passage de "mise en abyme" (v.27) qu'affectionne le chant traditionnel (cf. p.26). À d'autres endroits, elle réfère au héros central du récit, qui n'est pas le poète, mais le commanditaire du chant, dont ce poème est le portrait. C'est lui qui parle aux v.24-26, lorsqu'il remercie le compositeur pour ce chant ; et l'on peut présumer que c'est aussi cette même personne qui est représentée sous les traits d'un jeune garçon, aux v.2 et v.11-12. Pourtant, l'essentiel du premier couplet (v.3-10) est une prosopopée faisant parler... l'Amérique en personne ! La dernière strophe, quant à elle, prête sa voix au pilote de l'avion (v.29-34), voire à l'avion lui-même (v.31). Quant aux vers du milieu (v.11-22) ils se concentrent sur les villageois, tout en renvoyant manifestement à un grand nombre de personnes différentes : tantôt un enfant – le héros – (v.12), tantôt un oncle s'adressant à la mère de ce dernier (v.13), tantôt, enfin, une litanie de voix anonymes, dont l'enchevêtrement vivace évoque avec brio le tohu-bohu de la bousculade. Tout se passe comme si, en somme, la poésie chantée nous proposait d'entendre l'infini concert de toutes les voix, de toutes les âmes, qu'elles relèvent du monde réel, ou du rêve et du mythe. Ces cent visages empruntés par le poète nous offrent de visiter une mystérieuse galerie, celle des fantômes du passé et des invisibles Esprits.

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

2.3 *Musique et société*

2.3.1 **Le statut social des musiciens**

Au Vanuatu, la musique coutumière est un bien commun, accessible à tout le monde – au point qu'on puisse la considérer comme un puissant ciment social. Pourtant, cela ne signifie pas nécessairement que tout le monde soit investi des mêmes compétences musicales.

En fait, on peut observer au moins deux grandes formes de spécialisation dans ce domaine. D'une part, l'art de la poésie et de la composition a un statut quasi professionnel, étant réservé à quelques individus. D'autre part, les performances dansées, tout en constituant un moment collectif par excellence, sont effectuées le plus souvent par certaines catégories bien précises de la société.

2.3.1.1 *Langue des chants et poésie*

L'art complexe de la composition des chants n'est pas donné à tout le monde. Dans une communauté villageoise, seul un ou deux individus sont normalement investis de ce rôle, car eux seuls sont reconnus comme détenteurs du talent poétique. Ce talent est conçu comme un don des Esprits, véritable pouvoir magique (*mana*) susceptible d'offrir l'inspiration et la réussite artistique. Il s'agit d'un savoir complexe, transmis de génération en génération par le maître poète au disciple qu'il aura choisi. Cette transmission s'effectue au cours d'entretiens, largement secrets d'ailleurs, unissant l'enseignement proprement dit à des rituels magiques. Les sociétés secrètes, réservées aux seuls mâles initiés, sont parfois le lieu d'une telle transmission (§2.3.2.1).



L'un des piliers de ce savoir est la fameuse langue poétique ou "langue des Esprits" dont nous avons parlé plus haut (§2.2.3), et qui constitue l'apanage de quelques individus. Bien connaître cette langue requiert à la fois une érudition linguistique et une vaste culture littéraire, à même d'offrir au poète les tournures et métaphores les plus appropriées à son sujet. L'artiste qui compose le texte poétique est toujours aussi celui qui en choisit la mélodie, et un bon poète se doit de connaître la grande variété des *genres de chants* propres à son répertoire (§2.2.2).

2.3.1.2 *La performance et ses acteurs*

Si la composition des mélodies et des paroles correspond donc à un véritable statut (semi-) professionnel, tel n'est le cas ni de la pratique instrumentale, ni de la danse. Lorsque vient le moment de la performance musicale, tout le monde peut, en principe, se saisir d'un instrument et jouer que du tambour, que de la planche à rythmes...

On notera cependant que cette activité de musicien est pratiquée exclusivement par les hommes dans une île comme Motalava ; alors que dans d'autres endroits, comme Merelava ou les îles Torres, les femmes manient plus volontiers les instruments de musique, en particulier pour accompagner les danses réservées à leur sexe [PHOTO]. Par ailleurs, même si le statut social de "musicien" n'existe pas à proprement parler, on ne



s'étonnera pas de ce que chaque communauté tende à reconnaître un talent de performance musicale à certains individus plus que d'autres, ce qui explique pourquoi on pourra entendre jouer les mêmes personnes d'une fête à l'autre. Dans cette région, une configuration typique (qui est cependant loin d'être la seule attestée) sera qu'un groupe d'hommes adultes joue des instruments, cependant que le reste du village – femmes, enfants, autres hommes – danse autour d'eux sur la place du village. Une autre configuration possible mettra en jeu un groupe de femmes qui dansent et chantent en s'accompagnant elles-mêmes d'instruments, parfois avec la possibilité que les hommes dansent en même temps.

De façon similaire, la danse est en général ouverte à tous les villageois, quels que soient leur âge, leur sexe, leur condition ; elle ne requiert pas les talents très particuliers qu'exigent les chants. Pourtant, à y regarder de plus près, on s'aperçoit que chaque danse est accomplie par des acteurs particuliers. Certaines chorégraphies sont destinées aux femmes, d'autres aux jeunes adolescents. D'autres encore sont des danses plus ou moins sacrées, normalement réservées aux hommes initiés ayant acquis un certain grade – même si elles seront réalisées au grand jour, devant toute la communauté. C'est le cas, en particulier, de la danse *neget* que nous avons filmée et enregistrée à Motalava, en décembre 2005 : il s'agit d'une danse masquée, dépourvue de chant (§2.2.1) et même – c'est étonnant – de mélodie ; l'unique son produit est le rythme lancinant d'un tambour de bambou, conjugué au son des grelots et au froissements des coiffes de feuilles.

2.3.2 Le pouvoir et le sacré

En Mélanésie, les arts musicaux constituent non seulement un lien entre les hommes d'aujourd'hui, mais également une passerelle entre le présent et le passé, entre les vivants et les morts, entre les humains et les Esprits. Cette dimension est apparue déjà dans l'analyse de la poésie chantée, aussi bien dans son aspect purement linguistique que dans notre étude stylistique. Or, la même idée se retrouve en bien d'autres points de l'univers musical de cette région.

2.3.2.1 *La musique et les Esprits*

Tout, dans la musique traditionnelle, rappelle son origine sacrée. Plusieurs mythes – eux-mêmes d'une grande valeur littéraire – relatent comment telle ou telle danse, tel ou tel instrument de musique, furent jadis enseignés aux hommes par les Esprits ; nous avons recueilli de tels mythes dans toutes les îles de la région, à Pentecôte, Gaua, Vanua Lava, Motalava, Toga et Hiw. La langue poétique est souvent appelée "langue des Esprits", ou "langue de Kpwet" (du nom du créateur mythique de ces îles) ; et c'est encore vers les Esprits que se tourne le poète lorsqu'il recherche l'inspiration.

Enfin, s'il est un contexte où la musique formalise encore plus nettement le lien entre les vivants et les morts, c'est celui des sociétés secrètes. C'est là que, retirés dans la forêt, les garçons d'une même classe d'âge se retrouvent entre eux, et com-



muniquent avec les défunts afin d'apprendre d'eux divers chants et danses sacrés. À la fin de la période d'initiation, ces jeunes gens viendront danser sur la place du village, en se couvrant la tête de masques rituels représentant précisément les esprits ancestraux correspondant à leur rang d'initiation. Qu'il s'agisse alors des formes et couleurs de ces masques, des paroles

chantées, des rythmes ou du pas de danse, chaque aspect de ces cérémonies viendra rappeler au profane la puissance des liens entre le monde des humains et l'au-delà.

2.3.2.2 *La musique dans les sociétés à grades*

Cette dimension sacrée de la musique explique également ses liens profonds avec le pouvoir politique de la chefferie, lui-même fortement empreint de sacralité et de relations avec les Esprits.

Dans le nord du Vanuatu, les sociétés secrètes que nous venons de mentionner sont étroitement liées aux anciens systèmes de grades hiérarchiques (Vienne 1984) : c'est parce qu'il aura été initié à tel cycle spirituel – au travers, notamment, de cérémonies dansées et chantées – que l'impétrant pourra finalement accéder à une forme de pouvoir politique dans sa communauté.

Sur les trois îles de Penama – comme d'ailleurs à Malakula ou Ambrym, plus au sud – les grades hiérarchiques régissent encore aujourd'hui la société, au point qu'il y soit encore crucial, pour tout homme, de participer à cette compétition politico-économique. Dès son enfance, un garçon est introduit dans la hiérarchie des grades lors d'une petite cérémonie où il tue son premier cochon, afin de prendre son premier grade. Ces premières étapes dans la hiérarchie des honneurs, dans la mesure où elles

concernent quasiment tous les garçons, n'impliquent pas de danses ou de musiques particulières. Cependant, plus le grade est élevé et prestigieux, et plus les cérémonies de passage s'enrichiront en danses, chants et rythmes tambourinés.

Si la musique tient un rôle essentiel dans ces cérémonies, c'est aussi parce que certains grades impliquent l'accès à une sorte de "droit coutumier" sur un *rythme musical* spécifique. Ce rythme fait partie intégrante des attributs propres à ce grade – au même titre que certaines parures, peintures corporelles, ou motifs dessinés sur les habits de nattes. Une fois acquis, le rythme musical accompagne désormais son détenteur dans toutes les cérémonies de passage de grade. Ainsi, on l'entendra frappé sur les tambours de bois (cf. p.5), à chaque fois que l'initié viendra présenter une ofrande en dansant – par exemple, pour soutenir un initié plus jeune.

À l'instar des hommes, les femmes possèdent leur propre système de grades. Elles y acquièrent les droits sur certaines parures, peintures corporelles, coiffes de plumes, motifs dessinés sur leurs habits de nattes... – mais aussi sur des chants (Stern 2002). Elles obtiennent alors un nouveau nom qui indique leur statut social. Dans certains cas, elles seront initiées aux savoirs traditionnels, notamment musicaux, lors d'une réclusion qui précède la cérémonie ; elles présenteront ces chants et danses à leur sortie de réclusion, sur la place centrale du village. Nous avons ainsi été témoins, dans le centre de l'île de Pentecôte, d'une cérémonie très rare : celle du *Kau*, une prise de grades réservée aux femmes. Or, à notre connaissance, il s'agit du seul cas dans tout l'archipel, où les femmes frappent un ensemble de tambours de bois – instruments qui d'ordinaire leur sont formellement interdits. Lors de cette cérémonie, les musiciennes frappent des rythmes particuliers, pour accompagner la danse des femmes haut gradées – danse effectuée en exposant leurs richesses coutumières, les nattes-monnaie. Tout comme les rythmes des hommes initiés, ces chants réservés aux femmes gradées sont tabous : il est strictement interdit aux non-initiés de les reproduire.

2.3.2.3 *Musique et pouvoir politique*

Outre le cas particulier des cérémonies d'initiation aux grades – cérémonies disparues de la région nord de l'archipel – le lien entre la musique et le pouvoir prend d'autres formes encore.



D'une manière générale, musique et danse se trouvent toujours au cœur des célébrations collectives, comme la fête de l'Indépendance nationale [PHOTO], ou des cérémonies d'accueil lors de la venue d'une personnalité – qu'il s'agisse, anciennement, d'un chef d'une autre île, ou bien, de nos jours, de la visite d'un ministre ou d'un dignitaire religieux.

S'il le souhaite, un notable fortuné peut lui-même passer commande auprès d'un poète, afin que celui-ci compose un chant en son honneur ; après plusieurs mois de maturation dans l'esprit du poète, cette "ode de prestige" sera révélée sous la forme d'un récital officiel et public (cf. p.25). De cette manière, la musique figure directement parmi les symboles du pouvoir politique. Nous avons pu découvrir par nous-mêmes ce phénomène en détail, puisqu'il avait été proposé au chercheur A. François, chercheur familier avec la société de Motalava, de "passer commande" d'une telle ode de prestige auprès des poètes de l'île. C'est ainsi qu'en décembre 2005, nous eûmes l'honneur – en échange d'un cochon et de divers présents coutumiers, ainsi que de 25 000 vatus en billets de banque [PHOTO] – de faire l'objet d'une cérémonie solennelle. Cette "journée d'inauguration de l'ode" (*selōeh*) dura plusieurs heures, au cours desquelles un chœur d'une trentaine de villageois chanta, *a cappella*, le long poème fraîchement composé (cf. extraits p.18). L'événement, jugé d'importance par la communauté, apparaît dans le film documentaire que nous avons tourné (§3.4.3).



2.3.2.4 Musique et économie symbolique

Enfin, il importe de mentionner un trait essentiel de la musique au Vanuatu : sa valeur comme propriété intellectuelle. Celle-ci doit être entendue dans le contexte de la coutume, où les échanges cérémoniels concernent des objets pourvus d'une grande valeur symbolique : cochons d'élevage, ignames, nattes tressées, monnaie de coquillages... Or, de façon remarquable, ces réseaux d'échanges traditionnels sont également susceptibles d'inclure des œuvres musicales (rythmes tambourinés, chants, danses) aussi bien que des savoirs hérités (mythes, connaissances médicinales, motifs dessinés).

Ces savoirs immatériels sont traditionnellement régis par des droits comparables à nos "droits d'auteurs", avec les lois coutumières qui y sont liées. S'il est vrai qu'une partie importante des répertoires musicaux est libre d'utilisation pour toute personne, certaines œuvres, en revanche, appartiennent à une communauté spécifique, à un groupe possédant un même grade hiérarchique, à une famille... voire à un individu.

Ainsi, il n'est pas rare qu'une œuvre, chantée dans un lieu donné, soit reconnue par les interprètes eux-mêmes comme étant originaire d'une autre région de l'archipel. Cette origine est parfois suggérée par des indices d'ordre linguistique ; d'autres fois, on se souvient simplement de la source de l'œuvre, voire de l'identité de la personne qui l'a acquise ailleurs, et introduite dans la communauté locale. Il résulte généralement de cette interpénétration culturelle, une réelle ressemblance des formes musicales d'une région à l'autre : ainsi, dans l'ensemble cohérent des trois îles Penama, la danse Sawagoro donnera lieu essentiellement – moyennant quelques variations – aux

mêmes chants d'une île à l'autre. Mais cette similarité résulte en réalité d'un échange ritualisé des formes musicales, que l'on peut véritablement comparer à un échange de type économique.

En effet, s'il est vrai qu'on acquiert parfois un chant nouveau simplement en en passant commande – comme dans cas des "odes de prestige" composées dans les îles Banks – il est également possible d'acquérir un chant ou une danse déjà existants dans une communauté voisine, en l'échangeant contre certains objets de valeur (cochons, monnaie en coquillages ou en nattes, etc.). Dans certains cas, même une fois acquis par cette forme d'achat, le droit de reproduire une œuvre musicale s'accompagne d'une sorte de *royalties*, c'est-à-dire de l'obligation de rémunérer à nouveau les ayants-droits initiaux, à chaque nouvelle représentation de cette œuvre. Ainsi, l'organisateur d'une cérémonie dansée devra rémunérer – en présents et/ou en argent – les ayants-droits de la danse.

Par ailleurs, certains rythmes ou chants s'achètent, comme nous l'avons vu (§2.3.2.2), lors de l'acquisition de certains grades ; dans ce cas, toute personne détenant le même grade possède les droits d'interpréter ces répertoires. Plutôt que d'un échange "circulaire" du type *kula*, il s'agit ici d'un échange pyramidal : une nouvelle personne acquiert un droit sur une œuvre, sans que cela n'affecte les autres détenteurs du même droit. Il s'agit donc ici d'une forme différente de "copyright" coutumiers, en vertu desquels un individu peut acheter des droits sur une œuvre ou un savoir, et percevoir à son tour des *royalties* sur cette acquisition.

Ceci étant dit, il ne faut pas réduire les œuvres musicales au statut d'un simple objet économique. Au fond, l'acquisition d'un chant ou d'une danse correspond surtout à la recherche du prestige social, lié soit à la représentation d'une œuvre lors de certaines cérémonies, soit à sa détention au sein d'une famille. *Mutatis mutandis*, on pourrait comparer le statut de ces œuvres musicales de prestige, à la possession de tableaux de maîtres dans la haute société occidentale.

En eux-mêmes, ces mécanismes économiques liés à la musique retiennent l'attention, car ils permettent de mieux appréhender les conceptions locales de la propriété intellectuelle, et la notion même d'œuvre artistique.

2.3.3 Musique traditionnelle et société moderne

Suite à la phase historique de colonisation, l'époque moderne exerce indéniablement une forme de pression sur les formes traditionnelle de la musique.

Depuis le XIX^{ème} s., les contacts culturels avec l'extérieur ont provoqué l'intrusion de nouvelles formes musicales. C'est le cas des chœurs religieux introduits avec les missionnaires, ou encore des "*chansons Stringband*". Ces styles importés empruntent les instruments (guitares, ukulélé...) et les techniques musicales (hauteurs tempérées, échelle chromatique...) qui sont au-



jourd'hui caractéristiques d'une culture Pacifique postcoloniale. Ainsi les chansons Stringband, plaintes des jeunes gens d'aujourd'hui, sont chantées dans les langues modernes – jamais dans la langue des chants – ou en pidgin bislama, voire en anglais ou en français. Les textes de ces chansons, ancrés dans la vie moderne et dans une volontaire futilité, s'opposent également très nettement aux styles de la musique coutumière de l'archipel (cf. §2.2.4.1).

À plus forte raison, les influences récentes du reggae, du rap ou de la techno modifient considérablement l'univers sonore des jeunes générations. Les années 1990 ont vu l'essor de nouveaux groupes de musique propres au Vanuatu, bien qu'inspirés, indirectement, d'expériences similaires dans d'autres régions du Pacifique – et plus généralement, de la vague mondiale de la "World music". Ces groupes – comme *Huarere*, *Vatdoro*, *Tropic Tempo*, ou plus récemment *Vanlal* ou *Nauten* – ont choisi de mêler certains thèmes musicaux ou mélodies traditionnelles, à des interprétations et des sonorités d'origine occidentale. Leurs instruments, en particulier, mais aussi les textes de leurs chants, marient les influences, dans une synthèse originale où les deux univers deviennent indissolublement entremêlés. Ces nouveaux groupes musicaux, particulièrement prisés par la population urbaine du Vanuatu, constituent de plus en plus une des dimensions identitaires de cette jeune nation (Stern 2007, cf. §3.4.2.1).

Malgré tout – et c'est en soi digne de remarque – il semble que les formes modernes ou occidentales de musique n'exercent guère d'influence notable sur la conception ou la performance des arts musicaux traditionnels eux-mêmes, tels qu'ils sont encore joués dans toutes les îles de l'archipel. Ces arts musicaux conservent largement leurs formes héritées d'autrefois, et jouissent encore aujourd'hui d'une remarquable vivacité.

3 RAPPORT D'ACTIVITÉS (2004-2007) : BILAN ET PERSPECTIVES

3.1 Les séjours sur le terrain

Au cours des trois années qu'a duré le projet, les trois membres de l'équipe se sont avant tout consacrés au recueil de données sur le terrain. En l'absence de données préexistantes sur la région, il importait en effet de parcourir l'ensemble du domaine concerné pour mettre en œuvre la dimension descriptive et comparative du projet.

A l'issue de quelques mois de préparation à Paris, nos séjours au Vanuatu se sont échelonnés sur les trois années du projet. Quand cela a été possible, nous avons organisé des séjours de terrain en commun. C'est ainsi que l'équipe s'est trouvée réunie durant cinq semaines, dans l'île de Motalava, autour des festivités de Noël 2005 ; ce fut l'occasion, pour Éric Wittersheim, de tourner le film documentaire *Le Salaire du Poète*, autour précisément de ce travail de terrain (cf. §3.4.3).

En d'autres occasions, l'équipe s'est scindée en itinéraires individuels distincts en fonction des possibilités de chacun ; ceci nous a permis d'étendre au maximum la couverture géographique du projet. Ainsi, de mars 2005 à mai 2006, Monika Stern a consacré plus d'une année complète à parcourir l'archipel en quête d'informations sur la musique. Un séjour dans l'île d'Ambae, puis un autre à Maewo, lui ont permis de compléter les premières observations qu'elle avait effectuées, pour sa thèse (Stern 2002), dans l'île de Pentecôte ; elle a ainsi pu prendre une première mesure de la diversité musicale à l'intérieur de la province "Penama". En remontant vers le nord, elle a ensuite pu observer en détails les pratiques musicales de la petite île de Merelava, à la charnière entre les deux régions d'étude ; puis a poursuivi son itinéraire dans l'île volcanique de Gaua, avant de rejoindre l'équipe à Motalava. Lors d'une seconde période, de novembre 2006 à février 2007, l'ethnomusicologue s'est rendue aux îles Torres, mais elle s'est surtout intéressée à la place de la musique traditionnelle dans le contexte urbain de la capitale Port-Vila.

Le linguiste Alexandre François a également effectué deux séjours au nord du Vanuatu, l'un en 2005-2006, l'autre durant l'été 2007. Après un séjour à Gaua et Motalava en 2003, il a ainsi pu visiter les îles de Motalava, Vanua Lava, Ureparapara, dans les îles Banks ; ainsi que les îles Lo, Toga et Hiw formant le groupe des îles Torres. Au cours de ces explorations, il s'agissait d'abord d'enrichir les connaissances sur des langues mélanésiennes encore très mal connues, première étape indispensable avant d'entreprendre des recherches plus pointues sur l'art de la poésie chantée. Eric Wittersheim, enfin, a complété son séjour de décembre 2005 par un second séjour fin 2007 dans la capitale Port-Vila, sur des financements indépendants de l'ACI.

Outre le coût de la vie, assez élevé au Vanuatu en général et particulièrement en ville, les conditions de terrain sont également coûteuses dans les zones rurales, en argent et en énergie. D'une part, le choix de couvrir une vaste zone géographique implique un recours répété à des moyens de transport locaux – avions, voitures, bateaux à moteur – particulièrement onéreux. Une bonne partie des déplacements, d'un village à l'autre, se fait à pied, dans des conditions parfois délicates, eu égard notamment au poids du matériel. L'électricité est absente de ces régions, ce qui impose des con-

traintes spécifiques pour alimenter le matériel audio ou vidéo (chargeur solaire, location de générateur...). On ne compte en général guère plus d'un téléphone par île, ce qui rend les communications avec l'extérieur assez aléatoires ; la planification, depuis la France, d'un voyage de terrain, en est d'autant plus complexe. Le logement, sur place, se déroule parfois dans des hébergements locaux (bungalows), moyennant finance ; quand cela était possible, le chercheur loge chez l'habitant, mais toujours en échange de présents, ou d'une participation conséquente aux dépenses locales.

Au cours de ces séjours d'observation sur le terrain, le chercheur se place toujours en "observation participante", prenant part aux activités villageoises – et en particulier, à la préparation d'éventuels événements de danse ou de musique. Il s'insère dans une famille particulière, et par ce biais, trouve sa place dans le tissu social d'une communauté, fût-ce pour quelques semaines seulement. Sur ce plan, notre équipe a toujours su bénéficier d'un accueil chaleureux, dans tous les points d'enquête où elle s'est rendue. Tout en préservant, autant que possible, une certaine spontanéité dans les relations sociales, nous avons veillé à nous munir, aussi souvent que nécessaire, des moyens techniques permettant de garder la mémoire des événements présents : enregistrements sonores, photographies et film vidéo.

3.2 Production d'un corpus d'archives

Si l'on excepte quelques enregistrements effectués par Peter Crowe dans les îles de Maewo et Ambae (Crowe 1994), la musique traditionnelle de ces régions n'avait jamais été enregistrée, jusqu'à présent, de manière systématique.⁸ Aussi était-il important, avant toute chose, de capturer ces formes éphémères sous la forme de documents durables. Nous avons ainsi constitué des archives audio-visuelles, sous diverses formes, et portant sur divers aspects de nos observations :

- des centaines de pages de notes manuscrites (sur les langues, la poésie, la musique)
- plusieurs centaines de photos numériques
- environ 60 heures d'enregistrements audio numériques, dont environ 25 heures de musique et 35 heures de parole (récits, contes, explications...)
- environ 40 heures de rushes vidéo en format numérique.

Un premier intérêt de telles archives est de constituer un corpus de référence pour la recherche, qu'il s'agisse des nôtres ou de celles qu'entreprendront de futurs chercheurs sur cette région. En outre, les archives permettent de préserver des formes musicales en partie menacées de disparition, pour la mémoire patrimoniale des communautés elles-mêmes. Le principe d'une restitution, à terme, de ces enregistrements, passe notamment par le dépôt auprès du **Centre Culturel du Vanuatu**, situé à Port-

⁸ On notera également l'existence de nombreux enregistrements sur bande magnétique, effectués par divers chercheurs (anthropologues, sociologues, linguistes...) au cours des dernières décennies, et dont une copie a été déposée – dans le meilleur des cas – dans les archives du Musée National du Vanuatu. Malheureusement, la qualité technique de ces enregistrements parfois anciens, et l'insuffisance des métadonnées fournies, les rend le plus souvent difficilement exploitables aujourd'hui.

Vila. Cette dernière institution joue un rôle clef dans la préservation du patrimoine culturel du pays, et dans la valorisation du travail des chercheurs. C'est d'ailleurs pour cette raison que notre projet de recherches ethnomusicologiques a reçu l'approbation, dès le début, de son directeur Ralph Regenvanu – aujourd'hui remplacé par Marcellin Ambong – ainsi que de Jacob Kapéré, responsable des archives audiovisuelles au Musée National.

Dès le retour de ses séjours de terrain, Monika Stern a ainsi passé de longues semaines à reproduire l'ensemble de ses corpus musicaux, pour en déposer une copie à la médiathèque du Centre Culturel. De la même façon, le corpus audio d'Alexandre François, qui totalise environ 40 Go de données, fait l'objet d'une procédure d'intégration au serveur d'archives de langues et cultures en danger, le projet Archivage hébergé par le LACITO-CNRS, sous la responsabilité de Michel Jacobson. À terme, quand toutes les autorisations seront obtenues, ces archives devraient être consultables en ligne, et donc accessibles depuis le Centre Culturel du Vanuatu. Enfin, à côté de son film documentaire d'ores et déjà réalisé (cf. §3.4.3), Eric Wittersheim envisage également d'extraire à partir des 40 h de rushes vidéo, plusieurs petits films d'archives, qui seront consultables dans l'avenir. Ce dernier projet requiert un travail supplémentaire de sélection et de montage, et sera mis en œuvre au cours de l'année 2008.

Par ailleurs, c'est à partir de ce même corpus sonore, composé exclusivement de performances musicales vivantes, que M. Stern et A. François ont sélectionné les musiques qui composeront le CD accompagnant l'ouvrage qu'ils préparent actuellement (cf. §3.4.2.2, §5.1.3).

3.3 Collaborations internationales

Au cours de ces trois années, nous avons pris des contacts avec d'autres chercheurs travaillant dans des domaines proches, afin d'élaborer des perspectives de collaboration. Ainsi, dès le début de notre projet, nous sommes entrés en relation avec l'ethnomusicologue suisse *Raymond Ammann* (Université de Bâle), lui-même auteur de travaux sur la musique traditionnelle de Nouvelle-Calédonie (Ammann 1997), et plus récemment de recherches, encore inédites, sur la musique du sud du Vanuatu.

Nous avons également pu travailler, dans le cadre de la préparation de nos séjours de terrain, avec *Carlos Mondragón*, anthropologue à l'Université de Mexico, et spécialiste des sociétés des îles Torres. Dans l'île de Maewo, Monika Stern a collaboré avec *Gaïa Fisher*, doctorante en anthropologie sociale à l'École Pratique des Hautes Études. Par ailleurs, les contacts pris de longue date par A. François avec les autres linguistes du domaine océanien – notamment l'équipe de l'Australian National University (A.N.U., Canberra) – ou par É. Wittersheim avec les anthropologues spécialistes du Pacifique, permettent d'envisager des collaborations futures. Pour ne prendre qu'un seul exemple, nous envisageons d'améliorer encore les conditions techniques d'archivages de nos données de terrain avec l'aide de *Nick Thieberger*, actuellement à l'Université de Hawaii, et spécialiste reconnu de l'archivage des données linguistiques et anthropologiques à l'ère numérique, avec une spécialisation dans le domaine Pacifique (cf. <http://www.paradisec.org.au/>).

Mais la collaboration centrale à notre projet demeure celle que nous avons établie avec *Ralph Regenvanu*, ex-Directeur du Musée National et du Centre Culturel du Vanuatu (*Cultural Centre*), Président du Conseil Culturel du Vanuatu (*Cultural Council*). Le Centre Culturel du Vanuatu, institution consacrée à la préservation, la valorisation et la diffusion des traditions locales, se charge également d'accompagner et de collaborer avec des chercheurs étrangers lors de leur travail sur le terrain. En outre, le Centre coordonne également un réseau national de "fieldworkers", insulaires vivant dans les zones rurales de l'archipel, et dont le rôle est de sensibiliser leur propre communauté à l'importance de la préservation des traditions, collecter eux-mêmes des données, et accompagner les chercheurs extérieurs lors de leurs séjours. C'est donc grâce à Ralph Regenvanu et à son équipe que nous avons pu poursuivre nos recherches ; et c'est également autour d'eux que les projets des années à venir pourront se mettre en place. En particulier, rappelons-le, c'est dans cette institution que nous avons déposé une copie numérique de la majorité de nos enregistrements de musique (§3.2).

3.4 Publications et productions

Malgré le temps que nous avons dû consacrer, au cours de ces trois années, à nos séjours sur le terrain et au dépouillement des données recueillies (archivage numérique, dérushage vidéo, organisation de base de données pour l'ensemble du répertoire chanté...), nous avons également pu commencer le travail de publication et de diffusion du savoir qu'impliquent ces recherches. Ceci a pris diverses formes : exposés et conférences, article, ouvrage en préparation, film documentaire, etc.⁹

3.4.1 Conférences

3.4.1.1 Conférence pluridisciplinaire : *Les recherches en sciences humaines au Vanuatu*

- Stern, Monika; Eric Wittersheim; Alexandre François (nov 2006). "Rhythms to Dance, Poems to Sing. Music in northern Vanuatu societies today (Penama, Torba)". Conférence présentée au colloque *After 26 years: Collaborative research in Vanuatu since Independence*. Centre Culturel du Vanuatu, Port-Vila (Vanuatu).

En novembre 2006, s'est tenue à Port-Vila une conférence internationale et pluridisciplinaire intitulée "*After 26 years: collaborative research in Vanuatu since independence*". Organisée par le Centre Culturel du Vanuatu, cette conférence a réuni une trentaine de chercheurs de différents domaines des sciences humaines, spécialisés sur le Vanuatu. L'objectif de cette rencontre – première conférence scientifique de ce type dans le pays – était de faire un bilan de recherches en sciences humaines réalisées au Vanuatu depuis son indépendance en 1980, en collaborant avec le Centre Culturel.

⁹ Nous ne mentionnerons ici que les travaux en lien direct avec nos recherches sur les arts musicaux au Vanuatu. On notera cependant qu'une partie non négligeable du temps d'A. François, chargé de recherche au CNRS, a également dû être consacrée, au cours de ces trois années, à la poursuite de ses recherches scientifiques sur les langues de Mélanésie (8 articles, 4 comptes rendus, 4 conférences internationales, etc.). De même, É. Wittersheim a achevé la publication de deux ouvrages issus de sa thèse en anthropologie, ainsi que deux volumes de traduction littéraire.

La conférence fut l'occasion pour tous les chercheurs liés au Vanuatu de se rencontrer et de présenter leurs travaux. Les trois jours de la conférence ont permis à tous les participants de se connaître et de présenter leurs travaux passés, en cours ou à venir portant sur l'archipel. Les chercheurs appartenaient à divers pays (Australie, Nouvelle-Zélande, Grande Bretagne, France, Allemagne, Hawaï, Etats-Unis, Vanuatu, etc.), et divers domaines (archéologie, linguistique, anthropologie, droit, etc.). Les exposés se déroulaient, selon l'intervenant, dans une des trois langues officielles du Vanuatu (bislama, français, anglais).

Pour des raisons notamment budgétaires, l'exposé préparé collectivement a été présenté sur place par une seule personne, Monika Stern, qui y a consacré le plus de temps. La gageure de cet exposé provenait de l'hétérogénéité du public : certains étaient des chercheurs universitaires – mais aucun musicologue – d'autres des membres de différentes associations culturelles locales, d'autres encore des *fieldworkers* originaires de diverses régions de l'archipel. La conférence se devait donc de rester accessible à ce public hétéroclite. Dans ce contexte, l'exposé a tâché de présenter le travail ethnomusicologique d'une manière générale, avant d'illustrer, de manière plus précise, en quoi consistait une analyse musicale.

Après une courte présentation de notre projet ACI, ainsi que des trois chercheurs y faisant partie, l'exposé présentait plusieurs étapes d'un travail ethnomusicologique, à partir de la collecte des données sur le terrain jusqu'aux conclusions théoriques auxquelles peuvent mener des analyses. La méthode d'analyse musicale fut illustrée à l'aide d'un chant de style *nawha titi*, enregistré dans l'île de Motalava, et intitulé *La pluie* (cité ici p.20). L'analyse s'est fondée sur deux enregistrements : le premier en contexte, joué lors d'une fête de Noël au village de Lahlap, le 25 décembre 2005 ; le second enregistrement représentait le même chant interprété *a cappella*, par les mêmes musiciens. En apparence, les deux extraits ne présentaient pas la même structure musicale, ce qui soulevait plusieurs questions.

Les deux versions ont été présentées, et illustrées visuellement par un sonagramme. La transcription du texte a été donnée, avec sa traduction et sa structuration textuelle. La transcription musicale a ensuite été diffusée tout en montrant la correspondance systématique entre les cellules mélodiques et le texte. Enfin, l'extrait a été présenté en transcription paradigmatique. Il a alors été possible de montrer qu'une même structure logique d'enchaînement existe dans les deux versions : *ABCB'A-coda ABCB'A-coda*, moyennant une répétition libre de chacun des éléments constitutifs (A ou B ou B' ou C). Cette structure commune a été illustrée au violon par M. Stern, ce qui a été particulièrement bien accueilli par le public, aussi bien dans sa composante universitaire que parmi les Mélanésiens présents.

3.4.1.2 L'Association des Amis du Musée National du Vanuatu

- Stern, Monika (nov 2005). "Un voyage musical à travers les îles des provinces de Penama et de Torba (Vanuatu). Pourquoi préserver, promouvoir et étudier les musiques traditionnelles de l'archipel ?" Présentation des travaux d'ethnomusicologie à l'association des Amis du Musée National du Vanuatu, Port-Vila (Vanuatu).

L'association des Amis du Musée a été créée afin de soutenir le Musée National du Vanuatu, financièrement et intellectuellement. L'une de ses activités est d'organiser des exposés des chercheurs spécialisés sur le Vanuatu, lors de leur passage dans l'archipel. Ainsi Monika Stern a pu présenter ses travaux au Musée National, en novembre 2005.

Il s'agissait d'une présentation des enregistrements les plus intéressants jusqu'alors réalisés par notre projet ACI. L'exposé était organisé autour des extraits sonores et des photos qui les illustraient. Partant d'un répertoire pour enfants (berceuses, jeux chantés), puis passant par un répertoire de mariages, de passages de grades, et terminant sur les musiques funéraires, l'exposé a permis d'écouter un certain nombre de musiques de différentes îles. Nous avons pu ainsi présenter par exemple les jeux d'eau (cf. §2.1.2) ; le rhombe en feuille de cocotiers (îles Banks) ; les sifflets en bambou joués en ensemble sur l'île de Maewo (§2.1.1.4), ou encore les mystérieux *Pleurs des Esprits* de l'île de Merelava (§2.1.3), dont les instruments sont tenus secrets par les hommes initiés. L'objectif était de démontrer la diversité et la richesse des musiques traditionnelles dans l'archipel, et sensibiliser le public sur l'importance de leur préservation.

3.4.1.3 Conférence à l'Ambassade de France

- François, Alexandre (juillet 2007). "*Connaissance et préservation des langues et traditions orales du nord de l'archipel*". Conférence publique à l'Ambassade de France – Alliance Française, Port-Vila (Vanuatu).

Dans le cadre de ses conférences publiques dans les domaines culturels et scientifiques, l'Ambassade de France, en lien avec l'Alliance Française, a proposé à A. François de présenter les recherches qu'il poursuit au nord de l'archipel depuis 1997. Ce dernier a présenté la situation linguistique générale du Vanuatu, et l'importance d'étudier les langues vernaculaires, en particulier lorsqu'elles sont menacées d'extinction prochaine. Une autre partie de l'exposé a porté sur les travaux de l'équipe ACI, portant sur les arts musicaux au nord de l'archipel. Les divers aspects de ces travaux ont été présentés, avec une attention particulière portée aux méthodes et avantages de l'approche pluridisciplinaire, jamais tentée jusqu'à présent au Vanuatu. L'urgence de ce travail de documentation et d'archivage a également été soulignée.

3.4.2 Publications écrites

3.4.2.1 Article dans les "*Cahiers d'ethnomusicologie*"

- Stern, Monika. 2007. Les identités musicales multiples au Vanuatu. In *Identités musicales*, vol.20 des *Cahiers d'ethnomusicologie*. Genève: Adem. Pp.165-190.

Le Vanuatu, indépendant depuis les années 1980, est souvent présenté comme un "paradis préservé" : préservé de la pollution et de l'industrialisation, mais aussi des influences culturelles extérieures. Faisant actuellement l'objet d'un intérêt public assez large – à travers notamment certains documentaires – cet archipel du Pacifique est trop souvent décrit, à tort, comme un territoire entièrement exempt de toute influence extérieure. Pour des raisons liées notamment à l'économie du tourisme, les médias

modernes s'attachent ainsi à construire une image exotique du Vanuatu, comme d'un monde resté archaïque et précolonial. Pourtant, les identités des musiques du Vanuatu sont multiples. La tradition musicale y tient une place très importante, et même si elle comporte de nombreuses caractéristiques plus ou moins anciennes, celles-ci s'entremêlent aux éléments exogènes résultant de deux siècles de contact et de colonisation. Ces influences sont aujourd'hui intégrées par les musiciens du Vanuatu, à divers degrés, dans leurs propres expressions musicales et artistiques.

S'appuyant sur une description ethnographique des différentes musiques contemporaines du Vanuatu, cet article traite des problématiques liées à l'identité musicale. Face aux influences extérieures, à la mondialisation, à la commercialisation massive des musiques, et face aux revendications politiques internes s'exprimant à travers les musiques de l'archipel, a émergé la notion d'une identité musicale nationale, au-delà des particularités locales.

3.4.2.2 *Projet de livre-disque*

La principale publication écrite que nous envisageons de réaliser prendrait la forme d'un ouvrage, ou plus précisément d'un livre accompagné d'un disque compact. Notre projet est de réunir, en un seul volume, l'essentiel de nos découvertes portant sur la musique, la danse et la poésie chantée, dans les régions du Vanuatu où nous les avons observées et analysées. L'ouvrage s'adressera non seulement à un public de spécialistes, mais aussi, autant que possible, à un public plus large, curieux de découvrir ces musiques méconnues et difficiles d'accès. L'accent que nous souhaitons mettre, par exemple, sur l'iconographie photographique, mais aussi notre intention d'accompagner tout terme technique d'explications, devraient aller dans ce sens. Il s'agirait de dresser un portrait détaillé des arts musicaux du nord Vanuatu, dans le même esprit que les ouvrages existant sur les 'Aré'aré (de Coppet & Zemp 1978) ou les Tikopiens (Firth & McLean 1990) des îles Salomon, ou sur les musiques kanak de Nouvelle-Calédonie (Ammann 1997).

Ce livre est actuellement en préparation. Dans le plan provisoire que nous avons élaboré – reproduit ici en annexe (§5.1.2) – trois chapitres sur les huit prévus sont d'ores et déjà rédigés, ou bien avancés. Le texte du présent rapport (§2), malgré un style différent, peut laisser imaginer la teneur que devrait avoir, *mutatis mutandis*, notre ouvrage en préparation.

Par ailleurs, un aspect essentiel de ce projet devrait être l'inclusion d'un disque compact, dans lequel nous voudrions proposer une anthologie de nos meilleurs enregistrements musicaux. Les critères de sélection pour ces pièces musicales sont variés et complémentaires, puisqu'il s'agit de les choisir en vertu de leur qualité esthétique et musicale – en plus, bien entendu, de la qualité technique de l'enregistrement – en même temps que pour l'intérêt musicologique qu'ils pourront représenter. Nous souhaiterions que le disque illustre étroitement les chapitres du livre, lesquels, en retour, expliqueront les points importants de chaque morceau.

Parmi un corpus riche de plus de 1200 enregistrements audio, nous avons pris le temps nécessaire pour effectuer une présélection pour ce disque ; il en résulte une liste – qui reste à affiner – de 47 enregistrements audio, listés en annexe (§5.1.3). Pour

des raisons de place notamment, nous avons dû restreindre notre sélection à la musique que les Mélanésiens eux-mêmes identifient comme classique ou traditionnelle – à l'exclusion, donc, des chœurs d'église ou des chansons Stringband, musicalement très différents, et qui auraient été perçus comme intrus. Cependant, à l'intérieur de ce vaste domaine, nous avons tâché que soient représentés toutes les régions étudiées au nord du Vanuatu (îles Banks et îles Torres, province Penama...) et aussi tous les genres importants – de la berceuse à l'ode de prestige, en passant par les danses villageoises ou par les mystérieux "Pleurs des Esprits". Tous ces enregistrements ont été effectués sur le terrain, en situation, au cours des dix dernières années, et en particulier au cours des trois années couvertes par notre projet ACI.

Souhaitant d'abord nous consacrer à la préparation de l'ouvrage lui-même, nous ne savons pas encore avec certitude quel sera l'éditeur de notre projet. Cependant, des premiers contacts informels suggèrent qu'il serait possible de le proposer à la collection *Archives Internationales de Musique Populaire* dirigée par Laurent Aubert – ethnomusicologue au Musée d'Ethnographie de Genève et directeur des Ateliers d'Ethnomusicologie. Quel que soit l'éditeur que nous choisirons finalement, il nous restera à évaluer s'il est préférable d'insérer le CD dans le livre – comme l'ont fait, par exemple, de Coppet & Zemp (1978) – ou de publier les deux objets séparément – à l'instar d'Ammann (1997_b, 1997_d).

3.4.3 Film documentaire

- Wittersheim, Éric. (en cours). *Le Salaire du Poète*. Film documentaire, 59 mn.

Enfin, une production majeure que notre projet devrait permettre est un film documentaire portant sur la musique au nord Vanuatu, en même temps que sur le travail d'enquête ethnomusicologique lui-même. Éric Wittersheim, l'anthropologue de notre équipe déjà récompensé pour ses films documentaires par le passé (Wittersheim 1997, 2003), a d'ores et déjà réalisé l'essentiel de ce projet audiovisuel, depuis la conception et la prise de vues sur le terrain jusqu'au travail de montage, actuellement terminé. Il en résulte un film de 59 minutes, intitulé *Le Salaire du Poète*,¹⁰ dont la sortie est prévue pour les prochains mois.

La mission de 8 semaines au Vanuatu (décembre 2005-janvier 2006) durant laquelle le tournage du film a été réalisé nous a permis de filmer en tout environ 50 heures d'images et de sons, principalement sur la musique de Motalava. Nous avons notamment enregistré certaines séances de travail, ainsi que certaines démonstrations de techniques musicales particulières, pour lesquelles la documentation audiovisuelle manquait : ceci inclut le tambour à membrane de feuilles unique en Mélanésie ; de longues conversations entre le linguiste A. François et les poètes de Motalava à propos de la langue des chants ; des enregistrements



¹⁰ Le titre de ce film cite un vers du chant de l'*Avion* : cf. v.26 p.28.

du même morceau de musique interprété de différentes façons (ex. *a cappella* vs en orchestre), entre autres.

Outre ces précieux documents linguistiques ou ethnomusicologiques, la prise de vues s'est donnée comme objectif principal la réalisation d'un film ethnographique autour de la musique et des musiciens de Motalava. Cet objectif a été rempli, et nous serons bientôt en mesure de montrer ce documentaire terminé. Le montage de ce film, ainsi que le travail de montage son, de mixage, de mastérisation des musiques, le sous-titrage, ont occupé l'essentiel du temps d'Eric Wittersheim au cours de la période couverte par le projet. Ce travail a également bénéficié de la participation bénévole de plusieurs professionnels du cinéma, qui ont accepté de contribuer au projet à différentes étapes de la production : Cécile Kielar au montage, Nicolas Becker au montage son, Sébastien Pierre au mixage son et Djengo Hartlap pour mastériser les morceaux de musique. Seul manque désormais l'ultime travail de postproduction (sous-titrage, étalonnage), que nous espérons effectuer prochainement.

Le film a pour parti pris de montrer non seulement les musiciens eux-mêmes, mais également les chercheurs qui les accompagnent sur le terrain. On les voit ainsi tantôt occupés à leur enquête, tantôt participant simplement aux activités de la communauté. Le dispositif de tournage a cherché à saisir le plus possible l'interaction constante entre les chercheurs et les habitants. Le réalisateur a ainsi mis l'accent sur la complicité profonde existant entre les chercheurs et leurs informateurs, y compris lors des discussions techniques et scientifiques portant sur la musique ou sur la langue.

C'est dans le même état d'esprit que le réalisateur, lors du montage, a choisi d'éviter le recours à un commentaire en voix-off : il s'agit, là encore, d'abolir toute forme de distance entre les mondes, et d'inciter le spectateur à pénétrer lui-même dans la scène. Le film choisit de se mettre à la même hauteur que les personnages, y compris du point de vue linguistique, en préservant la variété des langues employées sur le terrain : on y entend les chercheurs parler avec leurs interlocuteurs tantôt en mwotlap (langue de Motalava), tantôt en pidgin bislama (la langue de communication du Vanuatu), tantôt en français.

Plus qu'un documentaire sur la musique proprement dite, le film tente d'évoquer, dans son ensemble, l'univers sonore de cette société mélanésienne. On perçoit ainsi une certaine continuité entre les sons de la nature ou des animaux, les bruits des activités humaines (travail, cuisine, cris, jeux d'enfants...), et les formes musicales proprement dites. Les instruments et les objets de la vie quotidienne sont faits des mêmes bois. La noix de coco, une fois vidée de sa chair, sert d'instrument de musique. Certaines feuilles se transforment en sifflets.

Cette interpénétration sonore entre les mondes, à sa manière, cherche à refléter la constante référence qu'opèrent les chants eux-mêmes à l'environnement naturel, et aux expériences de l'individu dans son milieu (§2.2.4.2). Ainsi du chant de la pluie, qui ouvre le film : démarré comme un murmure, il monte progressivement, accompagné de sons de tambours, évoquant irrésistiblement le son d'une averse tropicale qui s'approche. C'est ainsi que ce film entend insérer les arts musicaux de cette région du monde dans le contexte social et esthétique où ils se déploient.

➤ La diffusion

Le film s'adresse à la fois à un public averti et au grand public. À un public européen certes, mais aussi aux gens dont il parle, les habitants de Motalava et plus largement ceux du Vanuatu. Une fois achevée la finition, le film sera soumis à la sélection de plusieurs festivals de films ethnographiques et documentaires. Plusieurs interlocuteurs sont déjà pressentis :

- les festivals qui avaient déjà sélectionné les précédents films du même auteur (Wittersheim 1997, 2003) – le FIFO de Tahiti, la *Semaine Ethnographique* de Caen, le *Festival du Film Insulaire* de Groix, les *Rencontres du Documentaire* de Montréal, le *Festival du Film Scientifique* d'Oullins, ou le *Festival du Film de Chercheur* à Nancy.
- d'autres festivals qui devraient être *a priori* intéressés : le *Bilan du Film Ethnographique* (ex-Musée de l'Homme), le festival *Cinéma du Réel*, et d'autres festivals consacrés à la musique.

Par ailleurs, l'archivage des 50 h de rushes va représenter un travail important, qu'Eric Wittersheim souhaite mener à bien dans l'avenir, avec l'aide notamment du Centre Culturel de Port-Vila. Le directeur de l'unité audiovisuelle, Jacob Kapere, est intéressé par cette collaboration, qui permettra d'archiver utilement ces nombreuses heures de tournage emplies d'éléments souvent uniques (§3.2). À partir de ces mêmes rushes, le réalisateur souhaite publier à l'avenir un DVD qui contiendrait, outre le film lui-même, plusieurs autres scènes plus brèves de musique, de danses, de démonstrations d'instruments rares...

3.5 Valorisation

3.5.1 Diffusion de la musique traditionnelle

Création d'Association, Centre de Musique Tura Nambe

En dehors de ses recherches proprement scientifiques, Monika Stern – en collaboration avec le musicien Marcel Melthérorong – a créé l'association *Tura Nambe*. Il s'agit d'un centre de musique, dont le but est de promouvoir et diffuser différentes musiques autour de Port-Vila, la capitale du Vanuatu. À côté des objectifs éducatifs de l'association pour donner la possibilité aux jeunes d'accéder et d'apprendre différentes musiques locales et occidentales, le centre a aussi pour but de valoriser les musiques traditionnelles auprès des jeunes issus des milieux urbains.

Travaillant en étroite collaboration avec le centre Culturel du Vanuatu, l'association organise des séances de projection de films et documents audiovisuels conservés au Centre Culturel ; elle projette de présenter certains documents sonores de la collection de Monika Stern ou des archives du Centre, accompagnés de commentaires et discussions. Dans les projets de l'association sont aussi prévus des échanges entre les jeunes de la ville et des personnes âgées des zones rurales du pays, afin d'organiser des ateliers de formation et d'information aux musiques traditionnelles.

Depuis sa création en 2007, l'association a déjà commencé à organiser des représentations de danses traditionnelles, en invitant à la capitale des danseurs et musi-

ciens venus des régions rurales de l'archipel. Elle le fait notamment lors d'occasions particulières, telles que différents festivals urbains: ainsi, des danseurs de l'île de Mere-lava (Banks) ont pu être invités lors de l'*Oceanic Art Symposium*, qui a eu lieu au Centre Culturel du Vanuatu en mai 2008. De même, l'association participera à une prochaine célébration, organisée par la représentation de l'Union Européenne du Vanuatu.

3.5.2 Réappropriation des musiques traditionnelles par les jeunes générations

En parallèle, Monika Stern a élaboré un projet autour de la danse Sawagoro, une danse commune aux trois îles de la province de Penama. Ce projet, mis en œuvre en étroite collaboration avec le Centre Culturel, impliquera des jeunes ni-Vanuatu originaires de ces îles, mais résidant à Port-Vila. Le principe serait de leur dispenser une formation de travail de terrain, et de financer des "séjours de recherches" dans leurs région d'origine ; et ce, afin qu'ils puissent découvrir, sur place, les savoirs des anciens concernant la musique traditionnelle – en particulier la danse Sawagoro. Le rôle de Monika Stern sera d'encadrer et de donner des pistes de recherches à cette équipe de jeunes gens urbanisés.

L'objectif final de ce projet devrait être un film réalisé par le Centre Culturel, un festival de la danse Sawagoro à Port-Vila, ainsi qu'un ouvrage collectif illustré par des enregistrements sur la danse Sawagoro.

4 BILAN FINANCIER

Notre projet ACI avait obtenu la somme de 80 000 € T.T.C. pour trois années. Selon l'estimation initiale, ces crédits devaient être ventilés selon les proportions suivantes : environ 8% en frais d'équipement, 6,5% en vacations, et le reste (env. 85%) en frais de fonctionnement. Au bout des trois années, le bilan financier¹¹ confirme que les engagements en termes de ventilation des crédits ont été tenus.

Les dépenses d'*équipement*, qui s'élèvent au total à 6 036,89 € HT/ 7 220 € TTC, représentent 9% du total. Elles ont permis d'acquérir du matériel d'enregistrement audio (microphones, enregistreurs), photo et vidéo (caméscopes et accessoires), indispensable pour les missions de terrain ; ainsi que le matériel informatique nécessaire à la recherche elle-même. Les dépenses de vacations (2 412,06 € HT/ 2 885 € TTC), soit 3% du total, ont surtout servi à permettre à Éric Wittersheim, chercheur non salarié associé à ce projet ACI, de consacrer deux mois à la réalisation du film-documentaire cité plus haut (§3.4.3). Excepté cette courte vacation, il faut rappeler que deux des chercheurs (É. Wittersheim et M. Stern), non-salariés, ont participé au projet à titre entièrement bénévole.

Enfin, le reste de la somme (58 440,68 € HT/ 69 895 € TTC), soit 87,4 % du total, a été consacré, comme prévu, aux diverses dépenses de fonctionnement du projet. Si

¹¹ Les détails de ce bilan financier se trouvent dans un document établi par les services comptables du CNRS, et envoyés parallèlement au présent rapport.

l'on excepte une somme de 9 814,22 € HT/ 11 738 € TTC – soit 14,7 % de l'allocation totale – consacrée aux frais de laboratoire, le restant a été dépensé sous forme de *frais de mission*. En effet, ce sont les missions sur le terrain qui représentent, pour des chercheurs de nos disciplines, les dépenses les plus conséquentes : transports internationaux ou locaux – les plus onéreux –, frais d'hébergement et de nourriture, rémunération des informateurs, sous forme directe (sommes d'argent) ou indirecte (présents divers), petit matériel de terrain et consommables divers... Ce projet de recherches a impliqué environ 22 mois de missions de terrain au total, répartis en cinq missions distinctes, et entre les trois chercheurs principaux. Sur le total de 48 626,46 € de dépenses, on peut compter environ 11 500 € de transports internationaux (5 allers-retours), et environ 37 125 € de frais de séjour, soit en moyenne 1 688 € par mois et par chercheur. Cette indemnité nous a permis de couvrir peu ou prou l'ensemble des frais occasionnés sur le terrain.

Selon l'usage, c'est le laboratoire bénéficiaire du projet, en l'occurrence le LACITO, qui a eu la bonté d'avancer aux chercheurs les derniers 10 % des crédits, soit 8 000 €. Les participants à ce projet ont conscience que le solde final ne pourra être versé au laboratoire que si le présent rapport est approuvé.

Au bout du compte, nous espérons sincèrement que notre travail de recherches a su se montrer digne de la générosité du Fonds National pour la Science et du Ministère de la Recherche, en développant les connaissances sur un domaine des sciences humaines qui avait été jusqu'alors insuffisamment documenté.

5 ANNEXES

5.1 *Aperçu des publications en cours*

5.1.1 **Extrait des dialogues du film**

Nous proposons ci-dessous un extrait des dialogues telles qu'ils apparaissent dans le film documentaire (cf. §3.4.3), transcrits d'après la bande-son, et traduits.

Au cours d'une répétition, Monika, le poète Masten Malkikiak et plusieurs musiciens discutent de la manière dont sont constitués les morceaux de musique :

- Monika:* Le *nōtōtēn* [l'introduction] c'est juste ce petit morceau ?
Bony: Un chant commence toujours par l'intro : c'est en quelque sorte sa base.
Monika: Et qu'est-ce qu'il y a ?
Bony: Après ça, on a le *nēleg* [la coda], c'est ça.
Masten: (*en montrant le cahier*) La chanson commence ici, et puis elle continue...
Bony: Mais la coda c'est juste ça, cette petite partie à la fin.
Monika: La coda c'est juste ce morceau-là ?
Bony: Oui, c'est ça.
Monika: Et... c'est si difficile que ça à traduire, cette langue des chants ?
Masten: Oh oui ! On l'appelle la langue des ancêtres, ou bien la langue du dieu Qat ; ça n'a rien à voir avec la langue parlée. Moi qui suis poète, j'arrive à composer un chant avec... Mais quant à vous expliquer le sens des mots... Cela m'est très difficile, alors même que c'est moi le compositeur. Tu comprends ? Même mon propre chant, j'ai du mal à le traduire. Au moment de composer, les mots me viennent naturellement...

Peu après, on voit Alexandre et Monika discuter de la langue des chants :

- Alexandre:* Un chant composé à Motalava en langue des ancêtres va intégrer des mots de toutes les îles, des mots venus de Gaua, de Merelava... et de Motalava ; mais en proportion on va reconnaître que les deux-tiers à peu près, ou la moitié du vocabulaire va être typique de Motalava. Et juste pour donner une couleur ancestrale et exotique au chant, on va intégrer des mots d'autre part. Mais l'essentiel de la chanson sera fait de mots de la langue d'ici.

À l'époque d'Homère, qui compose l'Iliade et l'Odyssée, il y a beaucoup de dialectes grecs, et il écrit dans une langue qui est une sorte de mélange de plusieurs dialectes. On appelle ça la *koïné* – disons que c'est l'ancêtre de la *koïné*. Et dans cette langue homérique, tu auras un vers, ou même une moitié de vers en ionien, une moitié en éolien, ensuite trois vers en attique... Créer un chant, une épopée qui réunit plusieurs dialectes, c'est une façon de créer de l'unité entre des pays isolés. Et tout d'un coup on fait un chant épique qui mêle ces dialectes et crée une langue unique.

5.1.2 Un plan possible pour le livre

Voici un plan préliminaire pour le livre que nous préparons actuellement (cf. §3.4.2.2).

1. L'ENQUÊTE DE TERRAIN	5. LANGUE DES CHANTS ET ART POÉTIQUE
1.1 Un long voyage	5.1 Une langue pour les chants
1.2 Le déroulement de l'enquête	5.2 L'art de la poésie chantée
1.3 L'enquêteur face aux « secrets »	ZOOM : L'art du nawha titi.
2. LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE	6. LE SURNATUREL ET LA FÊTE
2.1 Instruments pour chanter et danser	6.1 L'emprise des esprits
2.1.1 Les Idiophones	ZOOM : Pleurs des esprits : Mwerlap
2.1.2 Les Aérophones	6.2 Festivités et danses villageoises
2.1.3 Les Cordophones	ZOOM: Le Sawagoro dans la province Penama
2.1.4 Les Membranophones	7. MUSIQUE ET POUVOIR POLITIQUE
ZOOM : Le membranophone de Mwotlap	7.1 Musique et propriété intellectuelle
2.2 Instruments de jeux et de bruit	7.2 Musique publique, musique secrète
2.2.1 Jeux en feuilles et jeux d'eau	ZOOM : deux chants Sawan pour les femmes
ZOOM : Jeux d'eaux de Gaua	gradées
2.2.2 Les instruments signalétiques	7.3 Les odes de prestige
ZOOM : Sifflets en bambou de Maewo	ZOOM : L'ode de prestige, quand le poète
3. DISCOURS LOCAUX SUR LA MUSIQUE	célèbre le pouvoir
3.1 La classification des chants	8. TRADITION ET MUSIQUES URBAINES
ZOOM : La classification des chants à Mwotlap	8.1 Des musiques bien vivantes... chez elles
ou Gaua	8.2 Les musiques traditionnelles en ville
3.2 Une théorie vernaculaire sur la musique ?	8.3 Stringband, reggae et revendications
4. LANGAGES MUSICAUX	identitaires
4.1 Transcriptions et analyses mélodiques	ZOOM : Autour du Fest'Napuan
4.2 Au royaume du rythme	

5.1.3 Présélection pour le projet de disque

À titre indicatif, nous proposons ci-dessous une présélection des meilleurs enregistrements pour notre projet de disque (§3.4.2.2).

n°	réf	année	lieu	durée	type	titre
JEUX MUSICAUX (SUD BANKS)						
1	MS15-17	2005	Merl	01'05"	jeux	Rhombe
2	AF2-7-05	2003	Lkn	00'22"	jeux	Jeux d'eau
3	AF2-7-05	2003	Lkn	00'21"	jeux	Jeux d'eau
4	MS12-17	2005	Merl	00'45"	jeux	Guimbarde
CHANTS D'ENFANTS						
5	MS [2-30]	1999	Pent	00'38"	a cappella	comptine d'enfant
6	MS15-11	2005	Merl	01'41"	a cappella	berceuse
7	MS15-09	2005	Merl	00'46"	a cappella	jeux d'enfants
CHANTS VILLAGEOIS (PENTECÔTE)						
8	MS [2-20]	1999	Pent	01'30"	acap collectif	chant femmes
9	MS [1-20]	1999	Pent	00'39"	acap collectif	chant femmes
10	MS [1-22]	1999	Pent	01'36"	acap collectif	chant femmes
11	MS [1-25]	1999	Pent	05'37"	acap collectif	chant hommes
12	MS [1-28]	1999	Pent	01'50"	instr+voix	chant f. & danse h. [sawagoro]
13	MS [2-24]	1999	Pent	02'08"	instr+voix	sawagoro
14	MS [2-26]	1999	Pent	01'05"	instr	
BAMBOUS, CRIS ET PAS DE DANSE (SUD BANKS)						
15	MS16-33	2005	Merl	01'13"	instr+voix	danse Nombo
16	MS16-34	2005	Merl	01'11"	instr+voix	danse Nombo
17	MS15-21	2005	Merl	07'42"	instr+voix	danse Utmag
18	AF2-10-13	2003	Lkn	02'20"	instr+voix	danse Mag
19	AF2-10-23	2003	Lkn	00'35"	instr+voix	danse Mag
20	AF2-10-04	2003	Lkn	03'24"	danse+chant	danse <i>leng</i> Le Cyclône
LES CHANTS TITI: DES POÈMES À DANSER (NORD BANKS)						
21	AF2-4-35	2003	Vnlv	01'45"	a cappella	titi "Metige"
22	AF2-4-35	2003	Vnlv	02'18"	a cappella	titi "Élwor"
23	AF2-4-35	2003	Vnlv	00'59"	a cappella	titi "Lerlengas"
24	AF2-2-04	2003	Motl	00'51"	dns-instr-cht	nawha-yong = chant d'intro au nawha titi
25	AF3-1-04	2004	Motl	03'04"	dns-instr-cht	nawha-titi "Fleur de liane"
26	AF3-1-05	2004	Motl	03'04"	dns-instr-cht	nawha-titi "La pluie"
27	AF3-1-14	2004	Motl	02'52"	dns-instr-cht	nawha-titi "Les brûlis"
28	AF3-1-18	2004	Motl	03'20"	dns-instr-cht	nawha-titi "Empoignant la demoiselle"
29	AF3-1-20	2004	Motl	03'15"	dns-instr-cht	nawha-titi "Volcan d'Ambrym"
DANSES POUR UN GRAND MARIAGE (MOTALAVA)						
30	AF5-4-26	2005	Motl	01'20"	dns-instr-cht	namapto "Poule d'eau"
31	AF5-4-42	2005	Motl	02'32"	dns-instr-cht	noyongyep "Géant d'Aya"
32	AF5-4-54	2005	Motl	02'34"	dns-instr-cht	noyongyep "i é wa..."
33	MS3-28	2005	Motl	04'16"	dns-instr-cht	série de quatre <i>noyongyep</i>
34	AF1-28-11	1997	Motl	02'27"	dns-instr-cht	tambour cérémoniel + chant "Albatros"
35	AF1-28-24	1997	Motl	01'17"	dns-instr-cht	tambour cérémoniel + chant "È alé"

n°	réf	année	lieu	durée	type	titre
36	AF1-28-28	1997	Motl	01'56"	dns-instr-cht	tambour cérémoniel + "Ode à un grand chef"
37	AF5-7-26	2006	Motl	01'56"	dns-instr-cht	tambour cérémoniel + "Le Fracas des Brisants"
LES VOIX DES MORTS ET DES ANCÊTRES						
38	AF5-2-01	2005	Motl	00'51"	danse-instr	danse masquée <i>neqet</i> : "La poule"
39	AF5-2-01	2005	Motl	01'23"	danse-instr	danse masquée <i>neqet</i>
40	AF5-2-01	2005	Motl	00'38"	danse-instr	danse masquée <i>neqet</i>
41	AF3-4-01	2004	Lo	01'34"	instr-chant	Chant <i>newét</i>
42	AF3-4-01	2004	Lo	03'04"	instr-chant	Chant <i>newét</i>
43	AF3-4-01	2004	Lo	08'02"	instr-chant	Série de 4 chants <i>newét</i>
44	AF5-10-07	2006	Hiw	00'58"	instr-chant	Chant <i>newét</i> "Le héron blanc"
45	AF5-10-09	2006	Hiw	00'57"	instr-chant	Chant <i>newét</i> [titre]
46	AF1-3-31	1998	Motl	02'11"	a cappella	Chant "L'origine de la Mort"
47	MS15-03	2005	Merl	08'28"	<i>mystère !</i>	"Pleurs des Esprits"

5.2 Références

5.2.1 Bibliographie

- Ammann, Raymond (1997). *Danses et musiques kanak. Une présentation des danses et des musiques mélanésiennes de Nouvelle-Calédonie, dans les cérémonies et dans la vie quotidienne, du XVIII^e siècle à nos jours*. Nouméa: Agence de Développement de la Culture Kanak.
- Arom, Simha & Alvarez-Péreyre, Frank (2007). *Précis d'ethnomusicologie*. Paris: CNRS.
- Chenoweth, Vida (1998). Vanuatu: Mota, Banks islands. In Kaeppler & Love (eds).
- Codrington, Reverend (1885). *The Melanesian languages*. Oxford: Clarendon Press.
- Crowe, Peter (1981). Polyphony in Vanuatu. *Ethnomusicology* 25, 419-432.
- (1986). "Pince son ombilic et le mien vibrera": chant muet, kava et rêves dans la musique mélanésienne, *Anuario Musical*, xxxix/11 (1986), 217-38
- (1990). Dancing Backwards ? *The World of Music*, 32 (1): 84-98.
- (1991). Tagaro seeks Mamalu : Maewo Song and Migration Traditions. *Rongorongo Studies*, I (1-2): 14-21; 35-42.
- (1992). La naissance du chant à Maewo (Vanuatu). *Cahiers de musiques traditionnelles*, 5: 183-204.
- (1996). La musique au Vanuatu. In *Vanuatu Océanie, Arts des îles de cendre et de corail*. Paris: RMN-Orstom. Pp.146-151.
- (1998). Vanuatu: Northern and Central Areas. In Kaeppler & Love (eds).
- de Coppet, Daniel & Hugo Zemp (1978). 'Aré'aré: *Un peuple mélanésien et sa musique*. Les jours de l'homme. Paris: Seuil.
- Du Marsais, César Chesneau (1730). *Des tropes, ou Des diférens sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue : ouvrage utile pour l'intelligence des auteurs, & qui peut servir d'introduction à la rhétorique & à la logique*. Paris: chez la Veuve de Jean-Batiste Brocas.

- Firth, Raymond & McLean, Mervyn (1990). *Tikopia songs: Poetic and musical art of a Polynesian people of the Solomon Islands*. Cambridge Studies in Oral and Literate Culture. Cambridge: Cambridge University Press.
- Huffman, Kirk (1996). Flûtes en bambou. In *Vanuatu Océanie, Arts des îles de cendre et de corail*. Paris: RMN-Orstom. Pp.152-159.
- Kaeppler, Adrienne L. & Love, John W. (eds) 1998. *Garland Encyclopedia of World Music and Dance. Vol. 9: Australia and the Pacific Islands*. New York, London: Garland.
- Stern, Monika (2002). Les femmes, les nattes et la musique sur l'île de Pentecôte (Vanuatu). Thèse de doctorat en musicologie. Université Paris-IV Sorbonne.
- (2007). Les identités musicales multiples au Vanuatu. In *Cahiers d'ethnomusicologie* n°20 "Identités musicales". Genève: ADEM. Pp.165-190.
- Vienne, Bernard (1984). *Gens de Motlav. Idéologie et pratique sociale en Mélanésie*, vol.42. Paris: Société des Océanistes.
- Zemp, Hugo (1995). *Ecoute le bambou qui pleure*. L'aube des peuples. Paris: Gallimard.
- Zemp, Hugo & Christian Kaufmann (1969). Pour une transcription automatique des "langages tambourinés" mélanésien (un exemple Kwoma, Nouvelle-Guinée). *L'Homme. Revue Française d'Anthropologie* vol. 9, n°2: 38-88.

5.2.2 Discographie

- Ammann, Raymond (1997). *Danses et musiques kanak / Kanak Dance & Music*. Nouméa: Agence de Développement de la Culture Kanak. AIMP XLVIII; Disques VDE-Gallo, CD-923.
- Beudet, Jean-Michel; Kaloombat Tein & Lionel Weiri (1990). *Chants Kanaks, cérémonies et berceuses*. Collection CNRS - Musée de l'Homme. Paris: Le Chant du Monde.
- Crowe, Peter (1994). *Vanuatu (Nouvelles Hébrides) Singing-Danis Kastom – Musiques Coutumières*. VDE-Gallo, CD-796. Genève: AIMP xxxiv.
- Thomas, Allan (1998). *Vanuatu: The Music Tradition of West Futuna*. Traditional Music of Today. Paris: Auvidis/UNESCO.
- Zemp, Hugo (1994). *'Are'Are Panpipe Ensembles*. Collection CNRS-Musée de l'Homme. Paris: Le Chant du Monde. LDX 274961.62.
- (1995). *'Are'Are Intimate and Ritual Music*. Collection CNRS-Musée de l'Homme. Paris: Le Chant du Monde. CNR 274963.

5.2.3 Filmographie

- Wittersheim, Eric (1997). *Allers-retours à la terre* (52 mn). Prix spécial du jury au Festival du film de chercheur (CNRS), 1998 (réalisé en collaboration avec David Quesemand). *Diffusion* : Planète, ARTE.
- (2003). *Grassroots, ceux qui votent*, documentaire sur les élections au Vanuatu (82 mn). Prix spécial du jury au Festival du film océanien de Tahiti (2004). *Diffusion* : RFO-Polynésie.
- (en cours). *Le Salaire du Poète*, documentaire sur la musique dans l'île de Motalava, Vanuatu (59 mn).