Archipel

Études interdisciplinaires sur le monde insulindien

90 | 2015

L'Est insulindien

Musique et rituel dans l'Est insulindien (Indonésie orientale et Timor-Leste) : premiers jalons

Music and Ritual in Eastern Insulindia (Eastern Indonesia and Timor-Leste): an Initial Overview

Dana Rappoport

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/archipel/385>

DOI : 10.4000/archipel.385

ISSN : 2104-3655

Éditeur

Association Archipel

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2015

Pagination : 275-305

ISBN : 978-2-910513-73-3

ISSN : 0044-8613

Référence électronique

Dana Rappoport, « Musique et rituel dans l'Est insulindien (Indonésie orientale et Timor-Leste) : premiers jalons », *Archipel* [En ligne], 90 | 2015, mis en ligne le 01 mai 2017, consulté le 03 mai 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/archipel/385> ; DOI : 10.4000/archipel.385

Association Archipel

DANA RAPPOPORT ¹

Musique et rituel dans l'Est insulindien (Indonésie orientale et Timor-Leste) : premiers jalons

Alors qu'un certain nombre d'études ethnographiques ont montré que l'Est insulindien est caractérisé par des traits culturels partagés, la musique, grande laissée pour compte des études sur cette région, n'a pas encore été envisagée de manière comparative pour saisir cette aire dans sa singularité². Dans les années 1970, à la suite d'un voyage à Sumba, Flores et Timor, une ethnologue s'étonnait de l'unité culturelle qui se dégageait de ces îles, par-delà les variations locales³. Sur le plan musical, cette unité se manifeste par des homologues de formes (Yampolsky 2015, ce numéro) mais aussi par des homologues de contextes, ce que cet article entend montrer. Une des particularités des musiques de l'Est insulindien (Indonésie de l'Est et Timor-Leste) réside dans leur capacité de résistance au changement. Alors que dans de nombreux endroits de l'archipel, les bouleversements religieux et socio-économiques ont progressivement éradiqué un grand nombre de musiques rituelles désormais remplacées par de la musique industrielle, dans l'Est insulindien, bon nombre de rituels persistent, rituels dont la composante

1. Centre Asie du Sud-Est (CASE, UMR CNRS/EHESS).

2. Je remercie chaleureusement Hélène Poitevin, Dominique Guillaud et Daniel Perret pour leur aide dans la finalisation de cet article, ainsi que Philip Yampolsky pour notre collaboration intarissable à tous les stades de la recherche.

3. « *I feel very strongly the underlying cultural unity of this vast and varied area of Eastern Indonesia. It is as if there were presenting a number of complicated equations containing in the main the same basic element. (...) This feeling of cultural uniqueness rests on small differences.* » (Adams 1971 : 425)

musicale s'est maintenue jusque dans la période contemporaine. De Flores à Aru, les musiques sont pratiquées dans des contextes qu'on ne retrouve pas avec une telle constance dans les autres parties de l'archipel.

Cet article vise à mettre en lumière l'ancrage rituel des musiques de l'Est insulindien. Un tel projet ne va pas sans susciter quelques interrogations : ne risque-t-on pas ainsi d'essentialiser, d'une part, ces musiques et d'autre part, l'Insulinde orientale elle-même ? On peut en effet se demander pourquoi inclure toutes ces petites sociétés de langues différentes dans un seul groupe et pourquoi faire l'hypothèse d'une cohérence esthétique et rituelle dans cette myriade d'îles marquées par une grande diversité culturelle. Cet article ébauche une réponse à ces questions, en restreignant l'analyse à certaines musiques seulement ; en effet, comme dans le reste de l'archipel, les musiques traditionnelles de l'Est insulindien ont été affectées à des degrés variés par l'implantation des religions universalistes (christianisme et Islam). Or les musiques utilisées par ces nouvelles confessions dans leurs rituels propres ne seront pas décrites. Les musiques amplifiées industrielles, apparues ces dernières années et qui accompagnent désormais un grand nombre de rituels (mariage, confirmation, circoncision), inauguration d'église ou intronisation de prêtre ne seront pas décrites elles non plus. Je me concentrerai plutôt sur les contextes des musiques rurales des sociétés d'Insulinde orientale, contextes sans relation directe avec les rituels chrétiens ou musulmans, même si les populations qui pratiquent ces musiques sont de confession chrétienne ou musulmane. D'autre part, le terme « musique », trop restrictif, mérite d'être redéfini. Il recouvre en réalité un ensemble de conduites et de formes, sonores, narratives, visuelles et gestuelles, incluant non seulement des systèmes sonores mais aussi des danses, des paroles et des récits. Enfin, mon propos sera circonscrit par les limites inhérentes à ma propre expérience de cette aire régionale que j'ai étudiée à partir de plusieurs missions de terrain effectuées depuis 1991 à Flores, Solor, Adonara, Lembata, Sumbawa, Kalimantan et Sulawesi, expérience que je compléterai ici par une série de références⁴, sans toutefois prétendre à l'exhaustivité.

En ce qui concerne les musiques de l'Insulinde orientale, on dispose de plusieurs types de sources (écrites, sonores et audiovisuelles) dont on peut regretter le caractère parcellaire. En effet, hormis deux articles généraux⁵, cette aire n'a jamais été pensée comme un seul ensemble musical, malgré les travaux pionniers de Jaap Kunst, avant la seconde guerre mondiale (Kunst 1942, 1945, 1946, 1954, 1967, 1994). À la fin du xx^e siècle, grâce à l'anthologie musicale réalisée par Philip Yampolsky (*Music of Indonesia* 1990-1999), les musiques de l'Est indonésien ont enfin été révélées par six disques qui présentent un choix

4. Voir notamment Basile 1998, Kartomi 1993, 1994, 1998, 1999a, 1999b, 2001, 2003 ; Messner 1989 ; Sina 2005 ; Yampolsky 1995a, 1995b, 1998, 1999, 2011.

5. Basile et Hoskins 1998 et Basile Grove online, consultation 18 juillet 2015.

de musiques des îles de l'est de l'archipel (Timor, Sumba, Sumbawa, Flores, Halmahera, Buru, Kei). De plus, un grand nombre d'enregistrements inédits sont désormais disponibles en ligne⁶. Enfin, les écrits des ethnologues, qui ont porté un intérêt soutenu à cette région dans les années 1980-1990, fournissent un certain nombre de faits musicaux (dances, récits, paroles, musiques) décrits dans leur contexte rituel (Barraud & Platenkamp ed. 1989, 1990 et Fox ed. 1988). Dans l'ensemble de ces textes, on peut remarquer la place centrale que la parole, la musique et la danse occupent au cœur du rituel.

Je présenterai tout d'abord trois types de contexte rituel (la terre, la maison, la guerre) dans lesquels les musiques, les paroles et les danses interviennent. Après quoi, j'examinerai trois aspects essentiels que sont l'espace, le temps et l'intensité de ces arts performatifs, pour comprendre comment ils se singularisent dans l'Est insulindien. Enfin, dans un dernier temps, je m'intéresserai aux modalités de l'art oratoire en Insulinde orientale, un art étroitement lié au chant et à la danse. Le but de la synthèse descriptive proposée ici est, malgré son caractère inévitablement lacunaire, de proposer une première approche générale du lien entre musique et rituel dans une aire géographique encore assez mal connue sur le plan ethnomusicologique.

Des musiques et des danses pour quels rituels ?

L'aspect rituel, collectif et vocal des musiques s'impose comme point de départ pour définir la spécificité des musiques d'Insulinde orientale. La musique, la parole et la danse sont intrinsèquement liées à la vie cérémonielle de différents types de groupes fondés sur la localité, la parenté, la famille, le lignage, le clan ou le regroupement de clans⁷. Elles sont produites à l'occasion des funérailles, des naissances et des mariages mais aussi et le plus souvent, lors d'autres rituels plus complexes concernant des groupes plus larges unis pour défendre ou circonscrire un territoire. L'analyse est limitée ici à trois types de rituels collectifs, car ils sont communs à la majeure partie des sociétés de cette région. Il s'agit des rituels liés à la terre, aux maisons et à la guerre⁸. Ces contextes musicaux se retrouvent dans d'autres régions de l'archipel, mais ce qui est peut-être particulier à l'Est insulindien, c'est qu'ils sont prédominants et en étroite correspondance les uns avec les autres. Selon Dumézil (1995 : 76), tout groupement humain doit satisfaire trois besoins pour survivre —

6. Voir notamment le site d'archives sonores : <http://archives.crem-cnrs.fr/>.

7. Le lignage est un groupe de filiation moins étendu que le clan et souvent nommé, dont les membres se considèrent comme descendants d'un ancêtre commun et sont effectivement à même de retracer généalogiquement ces relations (contrairement au membres d'un clan). Un clan désigne un « ensemble d'individus se considérant de manière putative comme descendant d'un même ancêtre » (Barry *et al.* 2000) et on pourrait ajouter, dans le cas de l'Est insulindien, comme issus d'une même migration.

8. Dans cet article, je ne prétends pas que ces trois circonstances soient exclusives mais elles semblent suffisamment récurrentes pour être mises en lumière.

la nourriture, la défense et l'administration du sacré (ou aujourd'hui ses substituts idéologiques). Cette remarque prend tout son sens s'agissant des petites sociétés d'Insulinde orientale, où chacun de ces besoins est sacralisé par le rituel, l'administration du sacré présidant à tous les rassemblements. À ces occasions, la musique agit par les voix et les corps mis en branle lors des danses auxquelles la musique instrumentale (jeux de gongs et tambours) et l'art oratoire sont souvent associés.

La terre : chanter l'incarnation de la semence

L'Insulinde orientale se distingue par une saison sèche très marquée et par l'irrégularité des pluies, qui conditionnent un rapport exigeant à la terre et au paysage. De nombreuses populations sédentaires cultivent la terre par abattis-brûlis, font pousser le riz et le maïs, le manioc et d'autres tubercules dont le taro et l'igname (Guillaud, ce numéro). Aujourd'hui encore, cette région est exposée à la famine : manger est ici plus aléatoire que là où l'on cultive la terre en l'irriguant car l'agriculture sur brûlis dépend de la saison des pluies, à la fois incertaine et, généralement, courte. Le risque d'échec des récoltes menace chaque année les populations. Du fait de cette inquiétude fondamentale, cette région se singularise par une forte présence des rituels agraires qui rythment l'année des villageois, structurée en deux saisons, une saison humide correspondant aux temps des semailles et du désherbage, puis une saison sèche, consacrée à la moisson, à la chasse, au remisage des récoltes et à la préparation des nouvelles parcelles. Les cultures du riz et du maïs sont associées à un cycle agricole annuel dans lequel le chant tient souvent une place majeure (Rappoport 2011). Dans de nombreuses îles d'Insulinde orientale (Sumba et Flores par exemple, fig. 1), la plupart des chants accompagnent les rituels qui jalonnent les cinq étapes de la culture du riz et du maïs : semailles, désherbage, moisson (fig. 2), foulage (fig. 3) et remise des grains de maïs et de riz au grenier⁹. Les chants sont aussi exécutés pour appeler la pluie ou protéger les récoltes¹⁰.

9. Exemple d'un chant de moisson à Solor: http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2007_006_001_189/

10. Chez les Nagé de Flores, durant le rituel *gua ru* qui dure treize jours, les habitants chantent et dansent en ronde pendant deux nuits pour faire venir la pluie, lors du rite *gogo rego* « agiter le dieu de la pluie » (Yampolsky 1995b, page 4).

Fig. 1 – Carte des principaux toponymes mentionnés dans l'article.
(Infographie : © L. Billault, IRD)

Fig. 2 – Chant *henga*, pendant la moisson à Duang, Wulan Gitan, Flores Timur, 15 mai 2007. (Cliché : © D. Rappoport, CNRS)

Fig. 3 – Chant *naman tahan* (« fouler le riz »),
Lamahohon, Solor Barat, 11 juillet 2007.
(Cliché : © D. Rappoport, CNRS)

Dans plusieurs îles de l'Est insulindien, lors des rituels agraires, on chante un récit d'origine des semences qui, en dépit des variations, présente une trame commune fondée sur la mise à mort d'un être humain (enfant, femme ou homme). La narration mythique s'organise autour d'un enjeu primordial : celui de la survie d'une société menacée d'extinction par la famine. Autrefois, selon le mythe, les humains, ignorant l'agriculture, avaient faim ; ils ne mangeaient que des fèves, voire leurs excréments et buvaient leur urine (Tukan 1996). Pour assurer la survie de son groupe, une jeune fille se résolut à mourir. Tuée par son plus jeune frère, son corps se métamorphosa huit jours plus tard en riz et autres végétaux comestibles. Ce mythe d'origine des semences est répandu dans toute l'Asie du Sud-Est insulaire selon différentes variantes (Mabuchi 1964). Si le motif de la personnification de la semence se retrouve de l'Asie du Sud-Est insulaire à l'Océanie, c'est en Insulinde orientale qu'il semble le plus largement développé. Il est non seulement dansé, chanté, mais il est aussi « représenté » par des humains qui personnifient la semence. Chez les Lamaholot de Flores, une jeune vierge est choisie chaque année pour incarner la victime qui, dans le récit, sera métamorphosée en semence ; sa présence est matérialisée par des artefacts (autel figurant le lieu de sa mise à mort, tissus et objets figurant son peigne et son huile à cheveux, pieux qui marquent sa présence dans les champs¹¹). La plupart des chants sont liés à l'incarnation

¹¹. Dans sa fonction agraire, *méran belédan* désigne l'autel sacrificiel sur lequel la jeune fille,

du riz désignée par divers noms, Tono Wujo, Nogo Ema, Nogo Gunu ou Besi Paré (Rappoport 2011). Le chant de l'origine des semences est exécuté lors de grandes danses. Chez les Bunaq de Timor, les origines des plantes cultivées sont chantées en chœur et dansées à l'ouverture de la saison des pluies, sur la place du village (Berthe 1972 : 50). Pour la récolte du riz, qui est pourtant toujours la nourriture cérémonielle, on n'exécute pas de rituel à l'échelle de l'ensemble du village, mais pour chacun des champs cultivés collectivement par tous les membres d'une maison. Ces rituels consistent à appeler l'âme du riz et à la garder captive jusqu'à ce que tout le grain soit en lieu sûr. Le dépiquage se fait immédiatement. Il est accompagné de chants et de danses qui se poursuivent souvent toute la nuit et auxquels tout le monde peut participer. L'ambiance est à la fois très festive et chargée d'émotion comme pour faire écho à celle qui est évoquée dans le mythe d'origine des semences au moment de la mort du héros où le récit évoque les larmes qui tombent goutte à goutte (Claudine Berthe, texte inédit d'introduction à l'édition de sa thèse). Chez les Biboki de Timor, le chœur mixte *kobe* est exécuté, en hétérophonie, autour de l'effigie de l'esprit du maïs (Yampolsky 2011 : 11) ; à Watublapi (Sikka, Flores), une grande partie des chants est dédiée à la culture de la terre (Sina 2005). À Sumba Ouest, la cérémonie *yaigho* consiste à rappeler les âmes du riz brûlé en chantant le récit mythique de l'origine du riz, la poésie étant le moyen de parler à l'âme du riz et l'esprit du tambour étant considéré comme messager (Hoskins 1989 : 432).

Quel rôle joue la narration chantée de ces récits dans la vie des humains ? On peut avancer deux éléments d'interprétation. Ces chants peuvent être considérés comme une forme de lutte collective pour la survie ; de plus, ils visent aussi à orienter les attentes collectives dans un sens favorable (et donc à calmer l'inquiétude) en ayant une valeur d'anticipation positive. Dans ces récits d'origine, la mort d'un être humain opère une métamorphose, celle d'un corps humain qui se transforme en une plante comestible, vitale pour le renouvellement de la société. La mort est alors connectée à la fécondité de la vie dans le processus de culture d'une céréale. Cette « mise en scène » de la mort et de la métamorphose qui la suit est sans doute liée à l'histoire de l'agriculture dans la région. Les populations de l'Est insulindien qui se nourrissaient de plantes à multiplication végétative comme le taro, l'igname et la banane n'ont probablement connu la culture du riz que récemment (O'Connor, ce numéro). Celle-ci, venue de l'ouest¹², a pu modifier leur rapport aux plantes.

qui s'incarnera en riz, s'assoit avant d'être sacrifiée. Cet autel est formé d'une pierre (*méran*), figurant le siège de la jeune fille et d'un pieu (*belegat*), figurant le dossier, pieu garni en son sommet d'une noix de coco qui servira à laver les cheveux de la jeune fille au lait de coco (*ohon rata* « laver cheveux ») et recouvert par un abri exclusivement confectionné dans le champ cérémoniel (*mau Tono Wujo*) (Rappoport s. p.).

12. Dans le mythe d'origine du riz lamaholot (Flores), le parcours de la jeune femme qui se transformera en riz indique d'ailleurs qu'elle vient de Lio, une région à l'ouest du lieu d'énonciation.

« Ce n'est pas la même chose de s'emparer des fruits, d'un produit ou d'une partie d'une plante qui continue à vivre ou de devoir la tuer pour l'utiliser. Ramasser les fruits d'un arbre ou collecter la sève d'un palmier ne détruit pas ceux-ci (...). Il en va tout autrement avec les plantes annuelles comme les céréales et, en particulier, le riz dont la récolte des graines coïncide avec la mort. » (Friedberg 2011 : 50)

Cette lutte collective pour la survie se vit dans un partage d'émotions. La mise à mort, la disparition et la transformation qui sont au cœur du récit mythique génèrent un certain nombre d'affects reproduits par le biais du chant. Ces motifs sont intégrés comme réalité dans la vie des gens et dans leur conception des êtres. Quand les Lamaholot chantent collectivement la métamorphose de Tono Wujo, ils sont vraiment tristes d'avoir perdu une sœur ; ils relient cette perte imaginaire à des pertes humaines réellement vécues, au moment du chant. La musique déclenche donc des émotions sur les participants au rituel, au moment où la disparition est chantée (Rappoport 2013, 2014).

Les maisons : chanter les édifices

La pratique musicale en Insulinde orientale intervient aussi dans les rituels dédiés à certains types d'édifices — autels, temples coutumiers, maisons rituelles des clans ou des lignages. Ces édifices se situent aussi bien dans les villages récents que dans les « vieux villages » considérés comme des villages d'origine et désormais inhabités — tel est le cas au moins à Timor, à Flores et à Lembata (Barnes 1974 : 51 ; Traube 1986 : 71, Waterson 1993 : 44, Rappoport s. p.)¹³.

Chanter les maisons rituelles des clans ou des lignages

Certaines maisons se distinguent des autres car elles représentent des groupes auxquels leur statut confère une légitimité particulière. Souvent appelés « maître de la terre », « aîné », « clan souverain », constitués par la localité et/ou la filiation, ces groupes se rattachent à ces maisons qui sont fêtées périodiquement et chantées à l'occasion de leur destruction, de leur reconstruction ou de la rénovation de leur toit. Chez les Bunaq, pendant trois jours, des rondes (*tebe*) chantées en chœur masculin et féminin (*berelesu*, *soge*, *helang*) ont lieu pour fêter la rénovation du toit des maisons (Berthe 1972 : 49, Yampolsky 1998, vol. 16, pages 10-12). Sur l'île de Solor, le rituel de rénovation des toits de maison est aussi à l'origine d'un genre particulier de musique appelé « le chant de couverture de la maison » (*lie take lango*)¹⁴,

13. Dans l'ensemble de la région, de nombreux villages habités aujourd'hui sur la côte sont d'implantation récente. Chacun d'eux abrite la population d'un ou plusieurs vieux village(s) retiré(s) dans les terres. Ces changements d'emplacement sont liés à l'histoire des migrations des groupes, aux catastrophes naturelles (tremblements de terre, raz de marée) et humaines (incendie, guerre) et aux politiques territoriales de l'administration locale.

14. Sur l'île de Solor, au village de Tana Lein,

polyphonie avec un chœur et un duo¹⁵. À Sumba, quand les femmes apportent les gerbes végétales pour la confection du toit, elles les sacralisent en les chantant (Adams 1981 : 78). À l'est de Flores (Tanjung Bunga), la « grande maison » (*lango bélen'*), propriété du clan maître de la terre, se distingue par sa place (en face du temple coutumier *koko balé*), par sa taille (elle est plus grande que les autres avec ses 12 piliers de bois), par son genre (elle a des seins *tuho*, celle de Keka', par exemple, en a six) et par ses attributs — armes, corbeilles de pierres *guna déwa* (esprits auxiliaires), pierres *kaka bapa'* (ancêtres masculins et féminins), défenses d'éléphant (*bala*), tissages cérémoniels anciens et importés (d'Inde), bijoux, os d'animaux (mammifères terrestres ou marins). Les maisons de référence des autres clans du village (*lango suku* « maison de clan »), bien que moins valorisées, possèdent aussi certains *regalia*, mais c'est la « grande maison » qui en détient le plus grand nombre. Par son pouvoir, lié à son contenu matériel et à ses propriétaires qui ont la charge rituelle de nourrir la terre, la « grande maison » reflète un groupe social — le clan souverain — et à travers lui, l'ensemble des clans qui ont cette maison pour référence dans leur appartenance au territoire coutumier (*léwo tana*). Sur l'île d'Adonara (dans la région d'Ilé Boleng), les plus grands rituels sont exécutés pour la célébration des « grandes maisons » de chaque clan constituant le territoire coutumier. Les villageois dansent alors des suites chorégraphiques en chaînes et en rondes mixtes (*sole, oha, lian naman, dolo-dolo, ao bélen*). Les solistes (*tutu oha*) tressent un récit en répons, accompagnés par le chœur des danseurs. Chez les Biboki de Timor (Yampolsky 2011), on exécute les rondes *bonet* lors de la construction ou de la rénovation de la maison *uem le'u*, propriété collective d'un groupe de filiation. Le chant égrène des noms de lieux et d'ancêtres et fait l'éloge de la sagesse léguée par ces derniers aux générations contemporaines. L'étude de ces suites chantées reste pour l'instant encore très lacunaire.

Chanter les maisons cérémonielles ou les temples coutumiers

Si la plupart des religions locales d'Asie du Sud-Est ne font pas usage de temple ou de lieux de culte séparés, bien qu'il y ait des exceptions (Waterson 1993 : 48), il n'en va pas de même pour un grand nombre de sociétés de l'Est insulindien où l'on trouve souvent une maison cérémonielle proprement dite. Il s'agit d'un édifice de proportions variables, associé aux ancêtres et aux esprits, commun à l'ensemble des clans d'un territoire coutumier et non pas propriété d'un seul groupe. Ne servant pas à loger des humains, il est utilisé pour les rituels ou les réunions coutumières. Si ces édifices ont pu

http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2007_006_001_170/; http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2007_006_001_171/;

15. À Solor, autrefois, huit familles habitaient dans une seule maison et chaque famille était associée à un poteau. Certains rituels consistaient notamment à « nourrir » les maisons.

exister autrefois dans l'ensemble de l'Indonésie (à Sumatra et à Sulawesi par exemple), ils ont disparu à l'ouest et ne perdurent vraisemblablement qu'à l'est. De Flores à Alor, associés à des autels de pierres, ils sont entretenus et rénovés chaque année, bien qu'ils aient disparu dans un certain nombre d'endroits pour de multiples raisons. Dans les sources anthropologiques anglo-saxonnes, ils sont appelés *temple* (Barnes 2011). En indonésien, ils sont désignés par les termes de *rumah adat* « maison coutumière ». En français, on peut les nommer « maison cérémonielle » ou « temple coutumier »¹⁶.

Ces édifices cérémoniels correspondent à un territoire coutumier, en général hérité des ancêtres, dans lequel se reconnaît un ensemble de groupes locaux. Ils contiennent un certain nombre d'objets de valeur et bien souvent des instruments de musique. C'est pourquoi certains sont nommés « maison des gongs et des tambours » à Sumba ou « maison du tambour » (*mbaru gendang*) chez les Manggarai. À Sumba, gongs et tambours sont en effet considérés comme deux instruments intercesseurs entre les humains et les esprits, à la fois protecteurs et vengeurs. Le tambour est celui qui voyage dans le monde des esprits pour aller frapper aux oreilles des divinités qui contrôlent la santé et la fertilité (Hoskins 1988, Basile et Hoskins 1998 : 789). Les musiques de gongs et tambours accompagnent un grand nombre de rituels, tels que funérailles, mariage, rites agraires et célébrations de maison¹⁷. Lieu de la pensée et de l'action collective, d'où sort la voix des gongs et des tambours, le temple coutumier des Lamaholot de l'est de Flores, combiné à la grande maison du clan maître de la terre, représente l'alliance des clans¹⁸. Réservé aux dignitaires masculins du territoire coutumier, c'est une structure en bois, sur pilotis, ouverte de tous côtés, recouverte d'un toit, végétal ou quelquefois métallique, construite suivant une orientation couchant/levant et mer/montagne. À l'intérieur sont suspendus lances, gongs bulbés, tambour à une peau, mâchoires de gros poissons, statuettes d'ancêtres et d'animaux marins. La faîtière est surplombée par un crocodile en bois (*kobu waja*'), dont la tête est tournée vers la source d'origine¹⁹. Chaque temple a des

16. Le choix de l'un ou l'autre dépend de la présence simultanée ou non des deux édifices au cœur des espaces coutumiers. Tel est le cas à l'est de Flores où le temple fait face à la grande maison cérémonielle.

17. Exemples de gongs de la société kédang sur l'île de Lembata, http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2007_006_001_105/ et suivantes. Gongs Manggarai : http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2000_008_004_02/; gongs de Timor : Yampolsky 1998, page 7.

18. Alliance figurée dans certains villages par les monolithes (*méran bélédan* « pierres dossiers ») qui encadrent la place de danse.

19. La tête est dirigée vers le point d'origine du lieu de migration, pour certains clans, vers le levant et pour d'autres, vers le couchant. Ce crocodile est issu d'un mythe d'origine dans lequel les humains proviennent d'un esprit métamorphosé en crocodile. D'autres en parlent comme d'un ancêtre qui aurait sauvé les clans arrivés de la mer, en provenance d'une île à l'Est, Kéroko Puken - le crocodile les aurait aidés à traverser en guidant les bateaux de leurs ancêtres

Fig. 4 – Rituel de reconstruction du temple coutumier avec pose du crocodile et danseurs de danse *hédung*, Watuwiti, Flores Timur, 29 septembre 2006. (Cliché : © D. Rappoport, CNRS)

attributs un peu différents. Dans celui du « vieux village » de Waiklibang sont disposées deux sculptures anthropomorphes — Ratu « souverain » et Nini « souveraine »²⁰ ainsi que deux sculptures d'oiseaux. Dans de nombreuses régions, ces maisons cérémonielles ont disparu ; pourtant, malgré leur destruction ordonnée par le gouvernement et le clergé au cours du ^{xx}e siècle, certains villages les ont reconstruites dans les années 2000 (Barnes 2011). Par son pouvoir symbolique lié à son contenu matériel, la maison cérémonielle concentre une autorité rituelle et politique ainsi qu'une charge spirituelle. Elle reflète l'ensemble des clans qui ont cette maison pour référence dans leur appartenance au territoire coutumier.

La vie rituelle des territoires coutumiers dépend encore de ces maisons cérémonielles. Chez les Lamaholot, chaque année, la restauration du toit de la maison cérémonielle est consacrée par des récits, des chants et des danses. Une fête a lieu aussi lors de la reconstruction complète de la maison cérémonielle, détruite avant d'être reconstruite pendant plusieurs mois (fig. 4)²¹. Autrefois, lors de la reconstruction de la maison cérémonielle, une tête humaine rapportée de la chasse aux têtes devait être, soit plantée sous le pilier principal (le pilier

(Rappoport 2010a).

20. Le terme réfère probablement au sanskrit : dans le vieux texte javanais du ^{xiii}e siècle, le *Sumaṇasāntaka*, *nini-niny* est le terme d'adresse pour les religieux ou les dignitaires de sexe féminin (Acri 2014 : 26).

21. À Lewotala (Flores Timur), cette rénovation se nomme *hone koke* ou *karjan koko* ou *ahik koko*.

droit), afin de renforcer sa puissance, « comme si on le remplissait d'âme », soit suspendue, telles les nombreuses têtes de cochons aujourd'hui, afin que l'ennemi puisse montrer son courage en venant la récupérer, pour entretenir les hostilités²². Jusqu'à aujourd'hui, la reconstruction des maisons cérémonielles est un processus long, qui s'étend sur un à deux mois à partir du moment où l'ancien toit et les poteaux sont détruits et où les nouveaux matériaux sont réunis. Le bois nouveau est apporté dans le village au son d'un chant collectif. Dès que débute le processus de rénovation, les danses et les chants se succèdent jusqu'au jour ultime des offrandes d'animaux. Deux ou trois soirs par semaine, les villageois viennent danser sur la place de danse, devant l'édifice en construction. Le samedi soir est souvent le plus animé. Vers 17 heures, des vieilles femmes dansent au son des gongs et tambours, en agitant leur bras de haut en bas (fig. 5). Les chanteurs, parés de plumes et le corps ceint de divers objets, leur succèdent de 22 heures à minuit (fig. 6). Ils chantent alors par fragments le récit de l'origine d'un clan. La narration dansée retrace le récit du voyage des clans et de la construction du temple. Elle doit impérativement être achevée la veille de la célébration finale, car lors du grand jour de la cérémonie (*ahik koké*), il n'y a pas de chant collectif à Lewotala, mais seuls retentissent les gongs et les tambours.

Pourquoi chanter les maisons cérémonielles et quelle efficacité les sociétés d'Insulinde orientale en attendent-elles ? On peut proposer trois pistes de réflexion. Tout d'abord, le chant exécuté rappelle le parcours au terme duquel les groupes d'un même territoire coutumier s'y sont installés. Dans ces sociétés d'oralité, le récit chanté fixe la mémoire de l'itinéraire des groupes, par la récitation de séquences de noms de lieux liés à la migration, renvoyant à un savoir « historique » de ces lieux, qui sont évoqués selon un ordre immuable. La fonction de cette topogénie est, d'une part, d'établir la préséance d'un groupe sur le territoire et, d'autre part, de mémoriser une connaissance touchant les relations et les interconnexions entre des événements anciens et des noms secrets d'esprits et de lieux parcourus pendant la migration (Fox ed. 2006). Autour de l'édifice collectif sont réaffirmées les relations entre les groupes, qui légitiment la répartition des droits fonciers et politiques. De plus, l'édifice étant garant de la relation aux ancêtres (notamment par les biens matériels qu'il contient), le chanter est un moyen de communiquer avec eux et avec les esprits, à qui les humains demandent un avenir favorable. Contrairement aux Toraja de Sulawesi qui louent le propriétaire d'une maison (*tongkonan*) à l'occasion de sa rénovation²³, en Insulinde orientale, la parole chantée ne

22. En 2011, un informateur lamaholot m'a expliqué que des humains s'emparaient d'autres humains « pour renforcer les grands bâtiments comme pour les remplir d'énergie (*tuber manger*). Arndt (1951 : 79, 2002) mentionne que la reconstruction des maisons coutumières nécessitait qu'une tête humaine soit enterrée sous le pilier principal (*rié wana*, le pilier droit).

23. Chez les Toraja, les chants *manimbong* et *ma'dandan* sont exécutés lors des fêtes de maison (*mangrara banua* « l'ensanglantement de la maison » ou *merok*), organisées par ramage (*rapu*) (Rappoport 2009).

Fig. 5 – Danse *soka* devant le temple coutumier (*koko balé*), Lewotala, Flores Timur, 23 septembre 2006. (Cliché : © D. Rappoport, CNRS)

s'adresse pas à une seule famille mais aux membres d'un groupe plus vaste, constitué par l'union des clans. Enfin, chanter ensemble pendant plusieurs nuits un récit dans lequel tous les groupes se reconnaissent renforce et légitime le sentiment d'appartenance à l'union des clans ; par conséquent, le rituel chanté est une consécration du collectif dont la cohésion est le plus souvent affermie par le rapport de rivalité qu'il entretient avec un autre grand groupe voisin.

La guerre : chanter les départs et les retours du combat

Dans l'Est insulindien (à Sumba, à Flores, aux Moluques et à Timor), la musique et la danse fournissent également l'énergie nécessaire au combat, celle qui donne la vigueur pour partir en guerre et célébrer la victoire lors du retour des guerriers. La danse guerrière faisait même partie intégrante de la guerre elle-même chez les Atoni de Timor (Schulte Nordholt 1971 : 332). Le lien du chant avec la guerre et la chasse aux têtes est sensible dans la tenue et l'équipement des danseurs munis de sabres et d'une kyrielle d'accessoires (fig. 6). De nos jours, même si la chasse aux têtes a disparu, les rituels de danse de combat, accompagnés par des ensembles musicaux associant gongs, tambours et voix, se maintiennent dans de nouveaux contextes. Ces danses se nomment *hédung* chez les Lamaholot²⁴, *cakalele* aux Moluques, *caci* chez

24. Exemple sonore de rythme de danse *hédung* : http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2007_006_001_357/

Fig. 6 – Danseurs avec sabres, pendant le rituel de naissance du clan Liwun, *lodon anak* (« faire descendre l'enfant »), Riang Kotek, Flores Timur, 6 novembre 2006. (Cliché : © D. Rappoport, CNRS)

les Manggarai, *etu* chez les Nagé, *likurai* chez les Bélu... Pâles reflets d'un temps ancien, elles sont désormais bien souvent folklorisées pour l'accueil des officiels dans les territoires coutumiers.

Chez les Atoni de Timor et les Hualu de Seram, la danse était pratiquée de manière intensive au retour de la chasse aux têtes²⁵. À Seram,

« La présence encore persistante de la chasse aux têtes et l'inimitié féroce qu'elle présuppose se ressentent dans la danse de guerre nommée *usali*, qui est la contrepartie diurne de la danse nocturne *kahua*. Tout le long du jour, avec une intensité maximale au début et à la fin de la période festive (qui peut s'étendre sur un temps long), les hommes s'engagent de manière répétée dans la danse *usali*, sur la place du village, en face de la grande maison commune... » (Valeri 1990 : 63 ; traduit de l'anglais par D. Rappoport)

Chez les Manggarai, le duel au fouet (*main cacì*), rituel ancestral spectaculaire, combine l'exaltation de la masculinité avec l'art martial, la danse, le chant et la musique instrumentale²⁶. Cris, sonnailles, tambours et gongs très rythmés, chants solistes s'élevant sur un large ambitus, grands

²⁵. Chez les Atoni de Timor, « (...) le retour triomphant commençait, dans un chant guerrier continu. (...) Quand les têtes des ennemis étaient consommées en partie, au son des gongs joués par les femmes, les guerriers étaient accueillis (...). Une ronde (*bone nakaf*) était exécutée en face de la tête, sur un accompagnement vocal chanté quatre fois. Cette danse était exécutée trois nuits de suite, accompagnée par différents chants. Les guerriers étaient purifiés à nouveau (Schulte Nordholt 1971: 349-352, ma traduction).

²⁶. Dix extraits sonores enregistrés en 1994 dans le centre de la région Manggarai sont disponibles dans le CD de Margaret Kartomi (1999 a).

chœurs accompagnés par les gongs, danses de combat : cette combinaison de formes est agissante.

« Par la beauté et l'appel de la musique, les [Manggarai] croient qu'ils peuvent entrer en contact avec les ancêtres et leur communiquer leur désirs et leurs besoins ; effectivement, sans la musique, le rituel n'aurait pas lieu. » (Kartomi 2001 : 85)

De nos jours, le rituel *caci* est exécuté au nouvel an, au début de la moisson ou à un mariage, ou bien encore lors de l'intronisation d'un curé. Chez les Nagé du centre de Flores, les rituels de boxe *etu* qui durent plusieurs jours sont précédés de longues nuits de danse. Pendant les combats, les rangées d'adversaires chantent en frappant des troncs de bambou pour décourager la partie adverse (Basile & Hoskins 1998 : 794, Yampolsky 1995 b). Chez les Bunaq de Timor, le récit des guerres (*tete tiep*) est prononcé par le barde, lors des fêtes de reconstruction de maison, devant l'autel consacré à la protection des guerriers. « C'est la seule occasion de réciter ces textes, qui plus que les autres, inspirent de la crainte » (Berthe 1972 : 50).

Chez les Lamaholot de Flores, à la veille d'une expédition guerrière (mais plus fréquemment aujourd'hui à la veille d'un match), un groupe d'hommes se rend à l'autel de guerre, ou bien auprès de certaines pierres cérémonielles, deux endroits où les humains communiquent avec les esprits. Ces autels tout spécialement dédiés aux conflits sont utilisés pour demander une victoire. À Waiklibang, l'autel *sebian* du clan Sogén est utilisé pour partir en guerre contre le village voisin de Lamaojang. Le village de Lewotala abrite deux autels *sebian*. L'un est gardé par le clan Lango Aran, l'autre par le clan Hurit. Ces constructions, contrairement aux maisons d'habitation, possèdent un toit mais pas de cloisons. Chacune est gardée par un clan en particulier. Ces lieux sont dits « chauds ». On s'y rend pour y résoudre des problèmes « chauds », une guerre, un match, un conflit. À Belogili, en octobre 2006, le clan Tenawahang a entrepris de reconstruire ce lieu gardé jour et nuit dont j'ai suivi la destruction et reconstruction. À cette occasion un récit a été chanté et dansé pendant plusieurs jours. À l'instar de leurs ancêtres guerriers, les Lamaholot ont une longue tradition de conflits entre territoires coutumiers. Le « chant des armes tranchantes » (lamaholot *opak suri' kada*) invoque la puissance de ces armes pendant la danse, en espérant qu'elles serviront d'avant-garde aux guerriers dans les combats.

« On fait la coutume. Ce que nous cherchons en appelant les ancêtres, ce sont leurs puissances (*guna-guna*), on vient nourrir les pierres et on dit "nous voulons partir en guerre" (ind. *turun perang*). Tous dansent la danse *mura lian* jusqu'à l'aube et on part le lendemain. Le chanter (*opak*) convoque toutes les puissances, celles des armes tranchantes. On demande à ce qu'elles partent en avant et nous derrière, on demande tout cela, on puise nos forces dans tout ce qui est interdit (ind. *ambil haram-haram membantu*), on fait ce récit à l'autel *sebian* du clan Sogén ou Lamaojang, et tout ce qui est interdit, on le met devant nous (ind. *jadi barang yang haram, kami minta supaya lebih dulu*). Si on décide de partir le lendemain, on danse la veille. Toutes les armes, on les met à l'intérieur et on danse jusqu'à l'aube, il y a du gingembre très épicé (ind. *halia*), on le met là, puis tous le mangent, ceux

qui ne ressentent pas sa chaleur restent là. Si tu ressens la chaleur, tu pars, si tu ne ressens pas la chaleur, tu restes [car sinon] tu mourras. Il y a des grands villages comme nous, si on n'avait pas cette puissance, on ne serait pas [grand] comme ça. » (Bapa' Kebojan, c. p., Waiklibang, 10 juin 2010 ; traduit de l'indonésien par D. Rappoport)

La danse transforme les corps individuels bardés d'attributs visant à repousser l'ennemi en un grand corps collectif qui résiste jusqu'au petit matin, exécutant de concert un même pas. Elle concrétise leur union par ce partage physique et sonore. Sa durée et surtout son mouvement centripète (autour des pierres *nuba nara* ou du feu) indiquent la volonté de concentrer ensemble une efficacité opérée par le biais des pierres rappelant la présence des esprits *nitun* en cet endroit (Rappoport s.p.). C'est la concentration du tout — de la danse, des pierres, du sang des offrandes animales, des tissus, des lames — qui est supposée agir.

L'énergie dans la danse

Ces grandes danses collectives donnent lieu à l'exécution de récits chantés. La danse, le chant et la narration ici ne font qu'un. Ces actions esthétiques, qui ont lieu sur des places de danse, sont organisées en suites dont le déroulement vise une décharge d'intensité maximale. On examinera successivement ici les lieux, le contenu et l'aspect performatif de ces suites de danses.

La place de danse

La présence d'une place de danse au cœur du village semble être un trait constitutif de l'espace en Insulinde orientale²⁷. Sur ces places, bien souvent des pierres sont dressées²⁸. Chez les Bunaq de Timor, sur la place de danse, la *saran-mot*, les premiers épis de maïs sont offerts aux âmes des anciens et aux esprits du village (Berthe 1959 : 338). Chez les Lamaholot de Flores, la place de danse, large et rectangulaire, est dans certains villages bordée par des pierres dressées représentant les clans. Bien souvent, un groupe de pierres cérémonielles *nuba nara* en définit le centre et un banian se dresse à l'un de ses angles (fig. 7). Dans cette région, le village peut aussi être structuré par deux places de danse, situées des deux côtés du temple coutumier.

27. Sur l'île d'Alor, chaque village était constitué d'une à sept places de danse (Dubois 1944 : 19). Elles se nomment notamment *padoa* à Savu, *kébelai* à Roti, *boné* à Timor, *péoe* à Kisar (Bouman 1943 : 481). « Chez les Bunaq de Timor, les maisons des villages coutumiers se disposent autour d'une place de danse ronde près de laquelle sont groupés l'autel commun du village, les tombes des principales maisons, des autels de lignages ainsi que certaines pierres commémoratives » (Berthe 1972 : 43). Les photos de la place de danse à Alor montrent un autel de pierre, élevé, au centre de la place pour la danse *légo-légo* (Bouman 1943 : 489).

28. Pour ne citer que quelques exemples : sur les places des villages ngada du centre de Flores, les monolithes *ture* (constitués de pierres plates *nabe* et dressées *watu lewa*) figurent des tombes d'ancêtres importants utilisées comme lieux d'offrandes pour invoquer leur protection (Molnar 2000 : 199). À l'est, dans le groupe Sikka, les autels en pierre (*wu'a du'a mahe mo'an*) sont constitués de plusieurs pierres plates (*wu'a du'a*) et d'une pierre dressée (*mahe moan*) (Butterworth 2008). À Timor Est, les Kemak Atsabe se réunissent sur une haute plate-forme en pierre (*menaka*) (Molnar 2010 : 13).

Fig. 7 – Place de danse (*naman*) devant le temple (*koko balé*) avec pierres (*nuba nara*) et pierres dressées (*belédan*) représentant les clans, Lewotola, Flores Timur, 2006. (Cliché : © D. Rappoport, CNRS)

À Waiklibang, ces deux places ont un genre différent. La place de danse située devant la « grande maison » est de genre féminin car la « grande maison » contient le grenier à riz : elle est utilisée pour les danses de rituels agraires lors desquelles on chante le mythe d'origine du riz, centrée sur la figure féminine sacrifiée. Les pierres *nuba nara* en son centre marquent l'endroit où s'est assise Tono Wujo (l'incarnation du riz) dans son périple ; de plus, ces pierres ont un nom féminin. L'autre place, *nédun*, située de l'autre côté du temple, du côté de la mer, peut être considérée comme masculine, d'une part à cause du nom masculin de ses pierres cérémonielles et d'autre part, parce que c'est là que les hommes exécutent la danse guerrière masculine *hédun*, en brandissant des sabres, au son des gongs et tambours. Chaque place diffère donc par ses pierres rituelles, par le type de danse exécutée, par la musique jouée, l'une vocale, l'autre instrumentale et par son genre²⁹. Les deux groupes de pierres cérémonielles des places de danse sont eux aussi complémentaires par leurs genres respectifs, féminin et masculin. Ces places sont aussi chantées dans les récits, dont voici un court exemple :

Nuba pia naman tukan
béla pia nédun lolon

Nuba Lado harin
béla nimun' watan

Nuba au centre de la place de danse
nuba au milieu de la place de danse guerrière

Nuba Lado des esprits marins
nuba du giron de la plage³⁰

29. Le cas du « vieux village » (*léwo okin*) à Ratulodong est probablement le plus ancien. Aujourd'hui, les villages n'ont le plus souvent qu'une seule place de danse.

30. Vers 823-824 de la narration chantée *Gurun Gawak Be'ola Tugu*, enregistrée à Waiklibang (Tanjung Bunga, Flores Timur), le 8 novembre 2006.

Loin d'être des vestiges du passé, ces places restent des endroits clés de la vie socio-religieuse. On les retrouve jusque dans certaines sociétés mélanésiennes, comme Tanna à Vanuatu, où, sous le nom de *yimwayim*, elles sont constitutives du territoire coutumier (Bonnemaison 1997 : 147-149). Ce trait est probablement un indice de continuité entre l'Asie et l'Océanie.

Les suites de danses

Pendant les rituels qui durent souvent plusieurs jours, la musique s'organise en suites de pièces. Ces suites mobilisent des répertoires différents, dont certains ne sont pas dansés. Chaque pièce diffère par une variété de pas, de structures mélodico-rythmiques et de configurations (chaînes, rondes, corps séparés...). Chez les Manggarai de Flores, à l'occasion des rituels de moisson qui durent plusieurs jours, trois types de répertoires se succèdent alternant *mbata* (chants masculins sur un mode responsorial accompagnés au gong et au tambour), *danding* (chœur dansé en ronde mixte et soliste avec cloche) puis ronde *sanda*³¹ (deux solistes et un chœur, Kartomi 2001 : 112). Sur l'île d'Adonara, lors des fêtes de mariage ou des rénovations de maisons, la suite de danses se compose d'une alternance de rondes et de chaînes jointes, de tempi différents³². À l'est de Flores, à l'occasion de tous les grands rituels (rénovation de maisons cérémonielles, reconstruction d'autels, du grenier à riz, ouverture et fermeture des semailles, remisage du riz, rite de naissance ...), la suite de danse est constituée par différents types de chaînes disjointes centripètes qui correspondent chacune à un répertoire musical particulier (fig. 8). Voici un exemple de la suite de danses exécutée tout au long de la nuit lors de la narration de l'origine du riz à Waiklibang³³ :

31. Des exemples de ces répertoires peuvent être consultés dans ces exemples enregistrés en 1992, Mbata Ndeng Nderu, http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2000_008_004_03/ et suivants.

32. La suite de danses à Adonara suit l'ordre suivant : plusieurs rondes *solé*, plusieurs rondes *oha*, chaîne jointe *lian naman*, ronde *dolo*, ronde *ao bélen*. Cf. http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2007_006_001_013/ jusqu'à http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2007_006_001_022/

33. Références sonores de la suite : http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2007_006_001_232/ et suivantes.

Heure	Nom de la danse et/ou du chant	Sexe	Lieu	Description
23h30	<i>Opak hode'ana</i>	H	Place de danse A	Chaîne disjointe. Duos et soli alternés.
2h10	<i>Nama nigi</i>	F/H	Place de danse A	Chaîne disjointe tournant dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. Celles qui ne chantent pas frappent le rythme avec des bâtons de grelots. Duos et soli alternés.
3h	<i>Lian kenolon</i>	F	Place de danse A	Chaîne disjointe en mode responsorial 1 duo + chœur féminin à l'unisson avec cris.
4h	<i>Opak hode'ana</i>	H	Place de danse A	Chaîne disjointe. Duos et soli alternés.
4h45	<i>Nama néron</i>	F	Place de danse A	Chaîne féminine disjointe. 1 duo + chœur féminin à l'unisson avec cris. À la fin, les femmes, figurant la semence, sont enveloppées dans des tissus ancestraux (<i>towe</i>) puis entrent dans le grenier à riz.
5h30	<i>Berasi</i>	F	Dans la maison	Chant en duo alterné assis.
6h	<i>Soka</i>	F	Place de danse B	Danse collective au son des gongs et des tambours. Corps disjoints tournant doucement sur eux-mêmes. Mouvement d'élévation avec les bras, de bas en haut.
6h15	<i>Hédung</i>	H	Place de danse B	Danse guerrière avec sabres et poignards au son des gongs et des tambours. Corps disjoints. Mouvement des corps vers la terre.

Fig. 8 – Exemple de suite musicale exécutée lors du rituel de remisage du riz (*dokan gurun*). (Waiklibang, Flores Timur, 8 novembre 2006)

Tous les répertoires chantés de cette suite détaillée en fig. 8 sont reliés par une continuité narrative assurée par un à plusieurs récitants, assistés de brodeurs. Par-delà la variété des danses qui se succèdent tout au long de la nuit, la continuité du récit maintient l'unité du tout. La forme narrative en suite de danses se retrouve dans un grand nombre de sociétés de l'Est insulindien. De plus, certaines d'entre elles portent des noms que l'on retrouve dans de plus vastes ensembles régionaux³⁴.

L'énergie du collectif

Les danses chantées durent longtemps, souvent pendant plusieurs nuits. Il faut à ce propos souligner l'endurance extrême manifestée par les chanteurs-danseurs. Aux Moluques, chez les Huaulu de l'île de Seram, la danse *kahua* dure jusqu'à l'aube et ce, pendant cinq jours. Elle peut même parfois se

34. Telle la grande danse *légo-légo* de Flores que l'on retrouve des Moluques à Alor. Aux Moluques, le *légo-légo* est mentionné dès les débuts de l'ère moderne (Andaya 1993 : 65). Aujourd'hui, il connaît de grandes variations dans l'Est insulindien.

poursuivre pendant un an de manière discontinue (Valeri 1990). À Flores, chez les Lamaholot, la danse dure 14 heures d'affilée avec une ou deux pauses, puis, à l'aurore, les chanteurs poursuivent l'exécution des rituels en se rendant dans les champs où ils chanteront jusqu'au soir. Le chant commence à la nuit tombée. Les chanteurs arrivent de loin en marchant et chantant. Une fois les rituels sanglants accomplis, le chant surgit, souvent d'une manière confuse, brouillé par le tintement des grelots. Les chanteurs entament le pas de base, sur six temps, dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, autour des pierres cérémonielles, à la lumière d'un feu qui ne devra s'éteindre qu'au petit matin, moment où l'énergie atteindra son intensité maximale. La danse prend la forme d'une chaîne centripète non mixte, disjointe (les danseurs ne se tiennent pas les mains), ouverte et les chanteurs se déplacent à l'intérieur, un peu en désordre, en fonction des duos. Cette danse est appelée *hama* ' à cause du cri des danseurs « *haman* ! », qui signifie « piétine ! foule ! danse ! ».

En Insulinde orientale, la musique des danses est souvent assurée par les danseurs eux-mêmes qui chantent en différentes formations (Yampolsky, ce numéro) et peuvent aussi être accompagnés par des tambours et des gongs suspendus (à Kédang sur l'île de Lembata et à Sikka sur l'île de Flores par exemple). La dynamique des corps et des voix participe ainsi à une même action sur une longue durée, contribuant à produire une intensité particulière : martèlement du sol avec des bâtons, piétinement inlassable, déploiement des voix individuelles et collectives.

L'énergie de la danse peut aussi être renforcée par le biais des accessoires des danseurs. Sur la presqu'île de Tanjung Bunga, la tenue du danseur masculin comprend une multitude d'éléments : couvre-chef, boucles d'oreilles, grelots de pieds, chaîne, ceinturon, poils de chèvres, bâton ornés de plumes, bracelets, fourreau, poignards, cloches, mouchoirs, sarong, coquillages. Tous les attributs masculins et notamment les poignards, rappellent l'origine guerrière de ces danses.

*« The performative, rather than simply celebrative, character of the feast is also made evident by its main constituent: the dance. Indeed, the dance is not just an expression of joy at an event that demonstrates society's strength: it is itself a device for creating an experience of that strength. It achieves this by multiplying each individual body through its rhythmical union with all other bodies. In the past, this muscularly derived sensation of force reinforced the one derived from the visual contemplation of the severed head: an external, tangible sign was thus fully transformed into an internal sensation and as such circulated in every body to become the substance of the collective body. Nowadays **the absence of human sacrifices places on the dance the principal onus of creating the sense of collective force which is the source of the efficacy of the kahua.** But the increased reliance on an experience which is purely internal, non-objectified, or rather objectified only in the body, makes the aesthetic synthesis. »* (Valeri 1990 : 72)

La danse est un déploiement de dynamisme qui ne se borne pas à exprimer de la joie mais qui permet de faire l'expérience de la puissance d'un corps social uni par la manifestation d'une force musculaire autrefois utilisée pour la

Fig. 9 – Danseuses, village Lamawolo, île d'Adonara, 13 juillet 2007.
(Cliché : © D. Rapoport, CNRS)

guerre. L'union des corps, de la danse, des voix et du récit mythique concentre sur la place de danse une intensité paroxystique très particulière. Aucun autre événement collectif ne démontre à ce point la puissance du corps social qui, en dansant ensemble, se rappelle à lui-même sa force par le biais de l'union collective (fig. 9).

En contraste avec la dimension collective de la danse chantée, les voix peuvent aussi se décliner individuellement dans un art oratoire dont la richesse culmine tout particulièrement pendant les rituels. J'inclus l'art oratoire dans les conduites esthétiques performatives car bien souvent la parole est versifiée, déclamée, psalmodiée, voire chantée.

L'autorité de l'art oratoire

L'Est insulindien est caractérisé par une pratique et une valorisation de l'art oratoire dans divers contextes sociaux. Réceptacle de savoirs, d'une importance socio-religieuse capitale, la parole poétique se transmet dans un grand nombre de genres, de discours et de récits dits, proférés et chantés lors de différents types d'interactions d'ordre religieux (invocations, divinations, prières), agraire (devinettes, moissons, appel de la pluie, du vent...), politique (accueil de personnalités) ou personnel (mariage, funérailles, maladie...). Chez les Weyewa de Sumba, on recense dix-neuf types de paroles rituelles (Kuipers 1998 : 37). Chez les Lamaholot occidentaux, l'art oratoire se décline aussi selon un grand nombre de genres, recouvre différentes modalités de

parole, dont les prières déclamées avant les offrandes animales (*tutu marin*, *bokan maran*³⁵), les adresses coutumières lors des mariages, lors de l'accueil d'un revenant (*galan kénalan*, *kéhirin*), les récits d'origine en vers (*opak*³⁶), les chants (*lian*), les devinettes (*kemuku*), les paroles pour les morts (*gaha gapé genatat* de *gaha gapé* « raconter » ; *genatat* « raconter sans cesser »)³⁷ et les appels d'animaux. L'art de la parole, attribut de certaines personnes choisies, repose sur la maîtrise de combinaisons sémantiques et sonores.

La voix des orateurs

Dans l'Est insulindien, la parole rituelle, chantée ou déclamée, est supposée agir. Elle contribue à la guérison, fait tomber la pluie, repousse l'ennemi, permet de s'adresser aux ancêtres. Elle est l'apanage d'orateurs, seuls à même de maîtriser à la fois le contenu et la récitation des vers. Capables de mémoriser les généalogies et les récits de migration et de les chanter des heures durant, ces bardes sont les gardiens de la coutume. Peu nombreux, un ou deux par territoire coutumier, ils ne parlent pas en dehors des rituels. À l'inverse d'une performance artistique individuelle visant à survaloriser un être par rapport à d'autres, leur parole est considérée mais comme une aptitude innée essentielle à la survie de la collectivité. Inspirés par la langue des « esprits » comme le disent les Weyéwa à Sumba (Kuipers 1988 : 126-127, 1990), leur compétence pour le chant se double de la capacité de soigner. À Flores, chez les Lamaholot de Tanjung Bunga, les récitants, maîtres de l'allusion et de la métaphore (*kenalan alat*)³⁸, sont aussi des guérisseurs (*molán*)³⁹. Dans cette région, la charge de la parole rituelle (incluant prières, récits, chants) a été confiée à un seul clan, le clan Maran, responsable des paroles prononcées avant les offrandes animales⁴⁰. En théorie, quatre clans principaux (*koten* « tête », *kélen* « queue », *hurit* « trancher », *maran* « parler ») se partagent des fonctions sacrificielles, chacun des noms étant relatif à leurs obligations pendant la tuerie du cochon. L'attribution de la fonction d'orateur à un clan particulier remonte à un ancêtre qui avait donné à l'un de ses fils la

35. À Muleng (Tanjung Bunga, groupe Lamaholot occidental), *bokan maran* désigne la déclamation dans les champs et *tutu marin*, la déclamation à la maison.

36. Appelés aussi *opak moran* (Riang Puho), *opak bélun* (Waiklibang), *opak bélé'* (Lewoléma). À Waiklibang, les narrateurs distinguent trois types de récits chantés et dansés : l'histoire de l'origine du riz (*opak tutu ukut raran Tono Wujo*), l'histoire des clans (*usu asa*) et l'histoire du petit garçon du clan Liwun (*bai béda*).

37. Énoncé pendant la veille du corps, par un à plusieurs solistes en alternance. Une première personne commence, puis s'arrête, une seconde continue l'histoire de la vie du mort en pleurant, sur un mode stylisé. Cette lamentation ne va pas sans risque car elle peut provoquer des choses néfastes.

38. Du terme *galan* « faire des métaphores, des allusions ».

39. La parole curative est aussi attestée chez leurs voisins, Sikka Tana 'Ai, à Flores (Lewis 1989).

40. Chez les Lamaholot occidentaux, la structure sociale est composée de deux types de clans, les clans souverains (*suku raja tuan*) et les autres (*suku wu'un* « clans nouveaux »). Les premiers ont le droit et le devoir de faire les offrandes à la terre (*huké tana*).

Fig. 10 – Bapa' Paulus Platin Maran, rituel *ula awo*, Ratulodong, Tanjung Bunga, Flores Timur, 9 novembre 2006.
(Cliché : © D. Rappoport, CNRS)

tâche de chanter, de parler et de raconter l'histoire en se « tenant debout vers la mer en regardant vers la montagne » (Rappoport 2010a). Cette distribution de la maîtrise de l'art oratoire se retrouve aussi chez leurs voisins de langue sikka (dialecte Tana 'Ai) chez qui elle entraîne l'attribution d'un statut supérieur au clan responsable de la parole dépositaire des séquences historiques relatives au territoire cérémoniel lors du rituel *grén mahé* (Lewis 1988 : 98).

À Flores, sur la presqu'île de Tanjung Bunga, plusieurs expressions sont utilisées pour désigner ceux qui maîtrisent la parole dont le statut est encore supérieur à celui du guérisseur. *Todo bawa* est le nom du chanteur récitant, aussi appelé *opak*, titre attribué à ceux qui sont capables de chanter de longues séquences narratives. Il est celui dont la voix est entendue — *todo bawa* signifierait « frapper le tambour continuellement ». Sa mission — chanter la parole rituelle — le met en danger en cas de faute performative, car cette parole a pour mission d'influer sur l'avenir de la communauté en facilitant un avenir propice. Distingué par sa communauté, il est la personne clé du rituel, son savoir étant à la fois littéraire, historique et musical (fig. 10). Sans lui, la danse ne peut être exécutée.

Ces orateurs lamaholot, dont les plus vieux ont toujours un droit de préséance sur les plus jeunes, sont aussi appelés, par endroits, *sason rurén* « cithare flûte », un autre syntagme qui relie leur art aux instruments de musique, en vertu de sa composante sonore. Grâce à un savoir considéré comme inné, ils sont capables de réciter en vers l'histoire des territoires coutumiers sans en avoir hérité de la bouche d'un autre, sans même en être originaire. La mémoire dont ils font

preuve dans la narration chantée et la maîtrise de la complémentarité lexicale en vers (ou parallélisme lexical) ne sont propres qu'à un très petit nombre de personnes. Si plus de deux personnes en sont dotées dans un village, cela peut déboucher sur un conflit. Ils sont également doués pour la prédiction, l'interprétation et le savoir. Outre ces chanteurs orateurs, on trouve localement d'autres chanteurs de statut inférieur, appelés *kukak kolon*, de *kukak* « oiseau noir » et *kolon* « oiseau ; sexe masculin », métaphore désignant les bons chanteurs qui ne maîtrisent pas complètement les séquences narratives mais qui sont habiles dans la complémentarité lexicale. Cette expression est liée à un récit dans lequel un homme désirait acquérir la voix de l'oiseau *kukak*. Après s'être rendu dans la forêt, il attrapa le volatile et extirpa l'intérieur de son bec. Quatre jours après, l'homme perdit sa voix. Puis, au cinquième jour, il commença à chanter le chant *hode'ana*, d'une manière très mélodieuse. À sa mort, les gens virent un oiseau sortir de son corps. L'habileté des chanteurs *kukak kolon*, plutôt vocale et lexicale, à l'exclusion de toute capacité narrative, est due à l'apprentissage. En bref, ces figures illustrent la hiérarchie entre les conteurs/orateurs et les chanteurs. Elles indiquent à quel point la narration chantée est valorisée et à quel point elle conditionne la réalisation des rituels.

Modalités lexicales : parallélisme et complémentarité sémantiques

Toutes les ethnographies portant sur le monde austronésien confirment l'importance du parallélisme lexical dans la parole rituelle. Le parallélisme lexical, sémantique et syntaxique, se retrouve de manière récurrente et complexe, dans tout l'Est insulindien, un trait que James Fox s'est employé à mettre en évidence dans toute son œuvre dès les années 1970 (Fox 1971, 1974), particulièrement dans deux ouvrages majeurs, parus, l'un en 1988, *To speak in Pairs: Essays on the Ritual Languages of Eastern Indonesia* (338 p.), un livre qui rassemble dix contributions portant sur les langues rituelles de Sumba, Roti, Flores et Sulawesi et l'autre, en 2014, *Explorations in Semantic Parallelism* (435 p.), synthèse comparative de grande ampleur sur le parallélisme canonique dans le monde, notamment en Insulinde⁴¹. Le parallélisme lexical se retrouve tant dans les langues austronésiennes que dans les langues non austronésiennes de cette aire (Engelenhoven 2010). Selon Fox, il est un moyen de préserver le savoir rituel.

« *As a speech form, parallelism is, as elsewhere, a feature of elevated discourse and is invariably used as a vehicle for ritual communication and as a means of preserving sacred knowledge. The use of parallelism was a living tradition in many areas of the Austronesian-speaking world until recently and this traditional use continues particularly in the islands of eastern Indonesia.* » (Fox 2014 : 76)

41. Fox (2014 : 80-81) fournit un grand nombre de références ethnographiques sur le parallélisme à Flores, Timor et Sumba.

Si le parallélisme lexical est le propre d'un grand nombre de langues, celui qui caractérise certains modes d'oralité dans l'Est indonésien semble particulier. Il dépasse largement la seule stylistique puisqu'il implique l'existence d'un lexique mental de paires de termes de nature différente qui partagent souvent des propriétés grammaticales et phonologiques que les locuteurs acquièrent au cours du temps. Par exemple, la langue rituelle lamaholot procède par distiques versifiés, appelée « langue des vers accouplés » (*kenahan'kenapén*). Elle se distingue par l'usage de plusieurs types de parallélismes sémantiques. Alors qu'à l'ouest de l'archipel, le parallélisme lexical fonctionne surtout par synonymie, chez les Lamaholot, il fonctionne aussi par complémentarité. Un concept nécessite deux termes pour être exprimé pleinement. Les exemples abondent et je n'en citerai ici que quelques-uns : *koda kirin* (« parler raconter ») signifie « histoire », *lewo tana* (« village terre ») signifie territoire coutumier, *ema' bapa'* (« mère père ») signifie parents, *todo bawa* (« frappe tambour ») signifie chanteur de mythes, *nodé' nuku* (« voix 1 voix 2 ») signifie duo. Ces paires, différentes les unes des autres, imprègnent l'ensemble de la parole rituelle pour former des oppositions et des unités sémantiques issues de dyades construites à partir de termes appartenant à des catégories grammaticales identiques (paires de noms, de verbes, de noms propres, d'adverbes de lieu, de temps...). La poésie rituelle est de fait intrinsèquement constituée par un grand nombre de ces paires qui produisent un sens par l'association de deux entités. La complexité surgit dans la diction de cette poésie, qu'elle soit dite ou chantée, car l'usage veut que l'on dissocie alors les membres d'une paire, ce qui rend la traduction française particulièrement compliquée. Ainsi dans les deux distiques ci-dessous extraits du mythe d'origine du riz, quatre paires de mots sont dissociées. Les éléments de la paire sont séparés et distribués à des places identiques dans deux vers consécutifs :

<i>{ Tutu kala</i>	<i>{ Bési { kolén</i>	Raconter la branche de Courge dire la base de Riz (= dire l'origine de la divinité du riz)
<i>{ marin kala</i>	<i>{ Paré { matan</i>	
<i>{ Bési kolen</i>	<i>{ lewo doan</i>	La branche de Courge [vient d'] un village lointain la base de Riz [vient d'] une terre ancienne ⁴² (= l'origine de la divinité du riz est lointaine)
<i>{ Paré matan</i>	<i>{ tana léla</i>	

Les quatre paires signifient respectivement 1) parler rituellement (*tutu marin* « énoncer parler ») 2) le riz (*Bési Paré*, « Courge Riz », nom de l'incarnation du riz), 3) l'origine (*kolé matan* « branche base »), 4) le territoire coutumier (*lewo tana* « village terre »).

On trouvera ci-dessous les quatre mots composés, leur traduction littérale et leur sens :

42. Extrait du mythe d'origine du riz (*Haman opak bélun: Gurun gawak be'ola tugu* « Danse du récit de l'enveloppement et de l'encerclement de la nourriture des champs »), vers 112-115.

Paire	Traduction littérale	Sens
<i>Tutu marin</i>	énoncer parler	Parler rituellement
<i>Bési paré</i>	Courge riz	Incarnation du riz
<i>Kolén matan</i>	Branche base	Origine
<i>Lewo tana</i>	Village terre	Territoire coutumier

Dans le quatrain suivant, de la même façon, trois paires sont dissociées comme suit :

{ <i>Suku</i> go'é	{ <i>pulo</i> kaé	Mes clans sont déjà dix
{ <i>wu'u</i> go'é	{ <i>léma</i> kaé	mes nouveaux sont déjà cinq
		(= les clans nouveaux sont nombreux)
{ <i>Guna</i> wuhun'	{ <i>pulo</i> kaé	[Pierres] Guna déjà dix
{ <i>déwa</i> nae'	{ <i>léma</i> kaé	[pierres] déwa déjà cinq
		(= les pierres cérémonielles sont nombreuses) ⁴³

On peut reconstituer ainsi le sens ainsi éclaté : « clans nouveaux » (*suku wu'u*), pierres cérémonielles (*guna déwa* « puissance divinité ») et un quantitatif signifiant « nombreux » (*pulo léma* « dix cinq »).

Paire	Traduction littérale	Sens
<i>Suku wu'u</i>	Clan nouveau	Clan subordonné
<i>Pulo léma</i>	Dix cinq	Nombreux
<i>Guna déwa</i>	Puissance divinité	Pierres cérémonielles

Ce processus de complémentarité est aussi attesté en Papouasie Nouvelle-Guinée. Rumsey décrit ce qu’il appelle des *pairing compounds* dans lesquelles l’association de deux termes crée un nouveau sens (par exemple, « marsupial-oiseau » signifie les animaux chassés de la forêt, cité par Fox 2014 : 75). Ce principe de complémentarité ne joue pas uniquement dans le domaine lexical, puisque le système musical même des Lamaholot de Flores est fondé sur le duo (*noko bawa*), pensé en termes de fusion (*éket*, signifiant « deux en un »).

Modalités sonores et aspects performatifs de l’art oratoire en Insulinde orientale

L’art oratoire d’Insulinde orientale se décline selon une variété exceptionnelle de modalités sonores. Je me limiterai encore à la parole lamaholot dont les exemples me sont familiers. Cette parole rituelle se caractérise par la vélocité et l’intensité. Ainsi peut-on citer les adresses coutumières (*galan kenalan*)

43. Vers 712-715, du mythe d’origine du riz (*Haman opak bélun: Gurun gawak be’ola tugu* « Danse du récit de l’enveloppement et de l’encerclement de la nourriture des champs »).

proférées lors des accords de mariage par deux hommes d'autorité représentant les deux parties entre lesquelles circulent biens humains et biens matériels. Une fois la dot acceptée (en principe, une défense d'éléphant), la famille du marié (*opu* '« preneur de femmes ») se rend chez celle de la mariée (*belaké* « donneur de femmes »). Le preneur s'adresse alors au donneur. Le débit est véloce, la voix modulée et la puissance intense⁴⁴. Ces caractéristiques sonores produisent une sorte de fascination et certainement par là-même, puissance et autorité. Il va de soi que la puissance de la voix est utilisée au moment d'une interaction essentielle entre preneurs et donneurs de femmes, entre deux groupes en relation de hiérarchie. Les deux orateurs font preuve d'une extrême virtuosité dans leur jeu avec la langue et avec la mémoire.

Le parallélisme lexical, systématique et exigeant, implique un jeu de questions/réponses dont le raffinement est aussi porté à son comble dans l'art des devinettes. Pendant la saison du désherbage, outre le chant de désherbage (*lian kremet*), les hommes au travail dans les champs jouent à deviner des herbes, en échangeant ce qu'on appelle *kemuku*. Le *kemuku*, prononcé à toute vitesse, sur une pulsation très rapide, consiste à faire deviner à ses partenaires de travail une herbe en leur indiquant seulement la syllabe terminale du mot. L'initiateur du jeu commence sa phrase avec la syllabe à trouver puis les autres enchaînent en essayant de proposer une réponse, au fil d'un poème semi-improvisé⁴⁵. Tout au long de ce jeu oratoire, un double sens s'insinue entre les herbes à défricher et les filles. Dans les deux exemples évoqués ici, vitesse du débit et art poétique sont extrêmement valorisés et il s'agit, dans les deux cas, d'une aptitude maîtrisée par les hommes. Le maniement de la parole produit différents types d'interaction tels que le jeu ou la compétition ; il est également source de prestige et d'autorité.

La question posée au seuil de cet article était celle de l'ancrage rituel de la musique en Insulinde orientale. Au-delà de la diversité qui caractérise les sociétés de cette région, on peut dégager un certain nombre de traits généraux. Tout d'abord, la capacité de la musique et de la danse à intensifier les relations sociales explique leur omniprésence dans les rituels de l'Est. De plus, les conditions environnementales ont produit un mode d'agriculture qui détermine un cycle agraire non encore mécanisé, dans lequel les humains travaillent ensemble pour leur survie, un cycle dans lequel la musique joue, aujourd'hui encore, un rôle prépondérant. Jouée à différentes étapes du cycle, elle offre à chaque fois aux humains l'occasion de rappeler le mythe d'origine

44. Un exemple sonore de ce genre d'adresse coutumière se trouve ici http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2007_006_001_130/, site consulté le 16 juillet 2015.

45. Un exemple sonore de devinette *kemuku* enregistrée en contexte pendant le désherbage se trouve ici http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2011_012_001_24/, site consulté le 16 juillet 2015.

des semences. En outre, ces sociétés ont conservé des éléments de leur religion locale en dépit des monothéismes imposés dans la région. Cette perpétuation des pratiques traditionnelles a permis dans certains endroits le maintien des maisons coutumières et des lieux de culte régulièrement reconstruits et célébrés par le biais de la musique et de la danse. Enfin, la disparition de la chasse aux têtes n'a pas empêché ces populations de cultiver leur goût pour le combat que la musique contribue à stimuler. Bien que les nouvelles technologies, les téléphones portables et les systèmes d'amplification aient provoqué un bouleversement des pratiques orales, bon nombre de sociétés d'Insulinde orientale continuent à chanter et à danser leurs récits d'origine car les trois contextes que j'ai passés en revue (la terre, les maisons, la guerre ou ses substituts) perdurent. La disparition ou la modification de ces contextes aura probablement des conséquences irréversibles sur les traditions orales, qui, à défaut d'être collectées et étudiées, feront place au karaoké et aux vidéo compact discs (VCD) qui envahissent déjà d'autres lieux et d'autres espaces plus conformes au goût des classes moyennes. Néanmoins, plusieurs signes révèlent un attachement à la coutume dans ces sociétés, dont les membres en diaspora, partis travailler dans d'autres îles, continuent à se réunir pour fêter les reconstructions de maisons cérémonielles. Les réseaux sociaux, Facebook et YouTube en particulier, fédèrent un grand nombre de personnes dans leur appartenance au territoire, représenté le plus souvent par la musique et la danse, comme emblèmes culturels privilégiés.

RÉFÉRENCES

- Acri, Andrea. 2014. Birds, Bards, Buffoons, and Brahmans: (Re-)tracing the Indic Roots of some Ancient and Modern Performing Characters from Java and Bali. *Archipel* 88: 13-70.
- Adams, Marie-Jeanne. 1971. Cultural Variations in Eastern Indonesia. *Manusia Indonesia* 5 (4-5-6): 425-440.
- Adams, Monni. 1981. Instruments and Songs of Sumba, Indonesia: A Preliminary Survey. *Asian Music* 13: 73-83.
- Andaya, Leonard. 1993. *The World of Maluku: Eastern Indonesia in the Early Modern Period*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Arndt, Paul. 1951. *Religion auf Ostflores, Adonara and Solor*. Wien-Mödling: St Gabriel.
- Arndt, Paul. 2002. *Demon dan Paji: Dua Bersaudara yang Bermusuhan di Kepulauan Solor*. Maumere : Puslit Candraditya, Seri Etnologi Candraditya n°1.
- Barnes, Robert H. 1974. *Kédang: A Study of the Collective Thought of an Eastern Indonesian People*. Oxford: Clarendon Press.
- Barnes, Robert H. 2011. New Village Temple in Witiham, Adonara, Indonesia. *Anthropos* 106 (2): 379-396.
- Barraud, Cécile, Platenkamp, Jos ed. 1989. *Rituals and Socio-Cosmic Order in Eastern Indonesian Societies, Part I, Nusa Tenggara Timur*. Numéro spécial *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 145(4).
- Barraud, Cécile, Platenkamp, Jos ed. 1990. *Rituals and Socio-Cosmic Order in Eastern Indonesian Societies, Part II, Maluku*. Numéro spécial *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 146(1).

- Barry Laurent et al. 2000. Glossaire de la parenté. *L'Homme* 154-155 : 721-732.
- Basile, Christopher. 1998. *Troubled Grass and Crying Bamboo: The Music of Roti*. North Melbourne: Indonesian Arts Society.
- Basile, Christopher. Nusa Tenggara Timur (The Eastern Lesser Sundas). In *Grove Music Online*. Oxford University Press.
- Basile, Christopher & Hoskins, Janet. 1998. Nusa Tenggara Timur. In *The Garland Encyclopedia of World Music, Vol. 4: Southeast Asia*, edited by Terry E. Miller and Sean Williams. New York and London: Garland Publishing.
- Berthe, Louis. 1959. Sur quelques distiques buna' (Timor central). *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 115 (4): 336-371.
- Berthe, Louis. 1972. *Bei gua, Itinéraire des ancêtres : Mythe des Bunaq de Timor*. Paris : Editions du CNRS.
- Bonnemaïson, Joël. 1997. *Les gens des lieux. Histoire et géosymboles d'une société enracinée: Tanna*. Paris: Editions de l'Orstom.
- Bouman, M. A. 1943. De Aloreesche dansplaats. *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde van Nederlandsch-Indie* 102-103 (4): 481-500.
- Butterworth, David. 2008. Lessons of the Ancestors: Ritual, Education and the Ecology of Mind in an Indonesian Community. Ph. D., Melbourne, The University of Melbourne.
- Dubois, Cora. 1944. *The people of Alor*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dumézil, Georges. 1995. *Mythe et épopée*. Paris : Gallimard.
- Engelenhoven, Aone van. 2010. The War of the Words: Lexical Parallelism in Fataluku Ritual Discourse. In *From Here to Diversity: Globalization and Intercultural Dialogues*, edited by C. Carneiro. Newcastle upon Tyne, 241-252: Cambridge Scholar Publishing.
- Fox, James. 1971. Semantic Parallelism in Rotinese Ritual Language. *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* cxvii: 211-55.
- Fox, James. 1974. "Our Ancestors Spoke in Pairs": Rotinese View of Language, Dialect and Code. In *Explorations in the Ethnography of Speaking*, edited by R. B. a. J. Scherzer, 65-85. London: Cambridge University Press.
- Fox, James. 2014. *Explorations in Semantic Parallelism*. Canberra: ANU Press.
- Fox, James ed. 1988. *To Speak in Pairs: Essays on the Ritual Languages of Eastern Indonesia*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Fox, James ed. 2006. *The Poetic Power of Place*. Canberra: The Australian National University, Comparative Austronesian Series.
- Friedberg, Claudine. 2011. « O imaginario e as praticas nas relações com os outros seres ». [L'imaginaire et les pratiques dans les relations aux autres existants. Quelques pistes de réflexion à partir de données timoraises] In *Ita maun alin... O livro do irmao mais novo: Afinidades Antropológicas em torno de Timor-Leste*, edited by K. S. e. L. Sousa. Lisbonne: Edicoes Colibri.
- Guillaud, Dominique. 2015. « Le vivrier et le sacré. Systèmes agricoles, rituels et territoires dans l'Est indonésien et à Timor-Leste ». *Archipel* 90 : 245-274.
- Hoskins, Janet. 1988. The Drum is the Shaman, the Spear Guides his Voice. *Social Sciences Medicine* 27: 819-28.
- Hoskins, Janet. 1989. Burned Paddy and Lost Souls. *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde, Rituals and socio-cosmic order in eastern Indonesian societies; Part I Nusa Tenggara Timur* 145 (4): 430-444.
- Kartomi, Margaret. 1993. Revival of Feudal Music, Dance and Ritual in the Former Spice Islands of Ternate and Tidore. In *Culture and Society in New Order Indonesia*, edited by V. Hooker, 184-211. Oxford: Oxford University Press.
- Kartomi, Margaret. 1994. Is Maluku Still Musicological Terra Incognita? An Overview of the Music-Cultures of the Province of Maluku. *Journal of Southeast Asian Studies* 25 (1):141-71.

- Kartomi, Margaret. 1998. Maluku. In *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 4: Southeast Asia*, edited by T. E. M. a. S. Williams. New York; London: Garland Publishing.
- Kartomi, Margaret. 1999a. *Music of Indonesia: Flores*. Tucson, Arizona: Celestial Harmonies 13175-2.
- Kartomi, Margaret. 1999b. *Music of Timor*. Celestial Harmonies.
- Kartomi, Margaret. 2001. Music and Ritual of Pre-Twentieth Century Origins in Manggarai, West Flores. *Review of Indonesian and Malaysian Affairs* 35 (1):79-136.
- Kartomi, Margaret. 2003. *Maluku and North Maluku*, Music of Indonesia. In *Celestial Harmonies 14232-2*. Tucson, AZ: Celestial Harmonies.
- Kuipers, Joël. 1988. The Pattern of Prayers in Weyéwa. In *To Speak in Pairs: Essays on the Ritual Languages of Eastern Indonesia*, edited by J. Fox, 104-28. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kuipers, Joël. 1990. *Power in Performance: The Creation of Textual Authority in Weyewa Ritual Speech*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Kuipers, Joël. 1998. *Language, Identity and Marginality in Indonesia: The changing Nature of Ritual Speech on the Island of Sumba*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kunst, Jaap. 1942. *Music in Flores: A Study of the Vocal and Instrumental Music among the Tribes Living in Flores, Mededeelingen der afdeeling volkenkunde van het Koloniaal Instituut Extra serie*. Leiden: E.J. Brill.
- Kunst, Jaap. 1945. Music and Dance on the Kai islands (*Een an ander over de muziek en den dans op de Kei-eilanden*). In *1994 Indonesian Music and Dance: Traditional Music and its Interaction with the West*, edited by E. Heins. Amsterdam: Royal Tropical Institute:205-231.
- Kunst, Jaap. 1946. Music and Dance in the Outer Provinces (*Muzieken dans in de buitengewesten*). In *1994 Indonesian Music and Dance: Traditional Music and its Interaction with the West*, edited by E. Heins. Amsterdam: Royal Tropical Institute:173-204.
- Kunst, Jaap. 1954. *Cultural Relation Between the Balkans and Indonesia*. Amsterdam: Royal Tropical Institute.
- Kunst, Jaap. 1967. *Music in New Guinea: Three studies*. 's-Gravenhage: Martinus Nijhoff.
- Kunst, Jaap. 1994. *Indonesian Music and Dance: Traditional Music and its Interaction with the West*. Amsterdam: Royal Tropical Institute.
- Lewis, Douglas. 1988. *People of the Source: The social and Ceremonial Order of Tana Wai Brama on Flores*. Dordrecht-Holland: Foris Publications.
- Lewis, Douglas. 1989. Word and Act in the Curing Rituals of the Ata Tana 'Ai of Flores. *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde, Rituals and socio-cosmic order in eastern Indonesian Societies; Part I Nusa Tenggara Timur* 145 (4):490-501.
- Mabuchi, Toichi. 1964. Tales Concerning the Origin of Grains in the Insular Areas of Eastern and Southeastern Asia. *Asian Folklore Studies* 23(1):1-92.
- Messner, Gerald Florian. 1989. Jaap Kunst revisited. Multipart-Singing in Three East Florinese Villages Fifty Years Later, a Preliminary Investigation. *The World of Music* 31 (2):3-48.
- Molnar, Andrea Katalin. 2000. *Grandchildren of the Ga'e Ancestors: Social Organization and Cosmology Among the Hoga Sara of Flores*. Leiden: KITLV Press.
- Molnar, Andrea Katalin. 2010. *Timor Leste: Politics, History, and Culture*. London: Routledge.
- O'Connor, Sue. 2015. Rethinking the Neolithic in Island Southeast Asia, with Particular Reference to the Archaeology of Timor-Leste and Sulawesi. *Archipel* 90 : 15-47.
- Rappoport, Dana. 2009. *Chants de la terre aux trois sangs : musiques rituelles des Toraja de l'île de Sulawesi (Indonésie)*. Paris: Editions de la Maison des sciences de l'homme.
- Rappoport, Dana. 2010a. L'énigme des duos alternés à Flores et Solor (Lamaholot, Indonésie). *Archipel* 79 : 215-256.

- Rappoport, Dana. 2010b. *Indonesia: Songs from the Islands of Flores and Solor*. Vol. XCV/VDE-1304. Genève: Archives Internationales de Musique Populaire (AIMP).
- Rappoport, Dana. 2011. To Sing the Rice in Tanjung Bunga (Eastern Flores, Indonesia). In *Austronesian Soundscapes: Performing Arts in Oceania and Southeast Asia*, edited by B. Abels, 103-31. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Rappoport, Dana. 2013. Le chant et la peine à Tanjung Bunga. Musique et mythe d'origine du riz. In *L'art du pathétique en Asie du Sud-Est insulaire. Le choix des larmes*. Edité par H. Bouvier, 60-118. Paris: L'Harmattan.
- Rappoport, Dana. 2014. Songs and Sorrow in Tanjung Bunga: Music and the Myth of the Origin of Rice (Lamaholot, Flores, Indonesia). *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 170 (2-3): 215-249.
- Rappoport, Dana. S. P. Singing in Dangerous Places (Flores, Lamaholot, Indonesia).
- Schulte Nordholt, Hendrik G. 1971. *The Political System of the Atoni of Timor*. The Hague: Nijhoff.
- Sina, Sanggar Bliran. ca 2005. *Watublapi: Musik dan lagu tradisional, Sanggar Bliran Sina, Flores, Indonesia* Desa Kajowair, Kec. Kewapante, Kab. Sikka, Flores.
- Traube, Elizabeth. 1986. *Cosmology and Social Life: Ritual Exchange Among the Mambai of East Timor*. Chicago: University of Chicago Press.
- Tukan, Simon Suban. 1996. Masyarakat Lewolema dalam interpretasi mitos Nogo Ema Besi Pare. Ledalero. Mémoire de master, Ledalero.
- Valeri, Valerio. 1990. Autonomy and Heteronomy in the Kahua ritual: A Short Meditation on Hualulu Society. *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde, Rituals and Socio-Cosmic Order in Eastern Indonesian Societies; Part II Maluku* 146 (1):56-73.
- Waterson, Roxana. 1993. *The Living House: An Anthropology of Architecture in South-East Asia*. Singapore: Oxford University Press.
- Yampolsky, Philip. 1995a. Vocal and Instrumental Music from East and Central Flores. *Music of Indonesia* 8, Washington, D.C.: Smithsonian Folkways Recordings.
- Yampolsky, Philip. 1995b. Vocal and Instrumental Music from Central and West Flores. *Music of Indonesia* 9, edited by Smithsonian/Folkways.
- Yampolsky, Philip. 1998. Music from the Southeast: Sumbawa, Sumba, Timor. *Music of Indonesia* 16. Washington: Smithsonian Folkways.
- Yampolsky, Philip. 1999. Music of Maluku: Halmahera, Buru, Kei. in *Music of Indonesia* 19. Washington, DC: Smithsonian Folkways Recordings.
- Yampolsky, Philip. 2011. *Songs of Biboki (Western Timor) / Indonésie: Les chants de Biboki (Timor occidental)*. Recordings (2006). Geneva: AIMP [Archives Internationales de Musique Populaire] : Musée d'Ethnographie.
- Yampolsky, Philip. 2015. Is Eastern Insulindia a Distinct Musical Area? *Archipel* 90 : 153-187.