L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

171-172 | 2004

Musique et anthropologie

Musique et morphologie rituelle

Chez les Toraja d'Indonésie

Dana Rappoport

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24892>

DOI : 10.4000/lhomme.24892

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2004

Pagination : 197-218

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Dana Rappoport, « Musique et morphologie rituelle », *L'Homme* [En ligne], 171-172 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24892> ; DOI : 10.4000/lhomme.24892

Musique et morphologie rituelle

chez les Toraja d'Indonésie

Dana Rappoport

POPULATION DE 500 000 personnes parlant une langue austronésienne et habitant les hautes terres de Sulawesi en Indonésie, les Toraja pratiquent une musique exclusivement rituelle qui, jusqu'à présent, n'a fait l'objet d'aucune étude approfondie¹. Les rituels qui la suscitent durent plusieurs jours et s'étendent dans certains cas sur plusieurs mois. Il ne sera pas question ici de la splendeur de ces fêtes, de leur outrance baroque, de la confondante beauté des chœurs irisés qui résonnent dans le noir, de l'insistante élégance des chanteurs, de la délicatesse des flûtes. Il sera davantage question du lien entre le rituel et la musique. Une abondante littérature ethnographique permet aujourd'hui de mieux connaître les rituels toraja². Malgré cela, ce système reste difficile à cerner, tant le soin du détail et la variété d'études spécifiques desservent une vision globale de l'organisation religieuse dont la complexité tient notamment à la diversité des variantes régionales. Alors que les descriptions abondent, les concepts de cycle et d'échelle – qui forment pourtant la clé de voûte du tout – n'ont jamais été précisément analysés³. Par un regard ethnomusicologique, ces concepts vont pouvoir être éclairés. Mon approche, enracinée dans une pratique de terrain, se fonde sur l'étude de différents aspects de la musique rituelle : l'analyse de la forme, du texte et de la performance⁴.

1. Hormis quelques données éparses dans : Kruyt & Adriani 1912-1914 ; Kruyt 1921 ; Kaudern 1927 et 1929 ; Van der Veen 1965 ; 1966 et 1979 ; Holt 1939, Wilcox 1949 ; Kennedy 1953 ; Nooy-Palm 1979 et 1986a ; Koubi 1982 ; Rappoport 1995 et 1997 ; et dans la discographie, Crystal & Crystal 1973 ; Pelras & Koubi 1977 ; Rappoport 1995 ; Yampolsky 1997 et 1999.

2. Voir notamment : Adams 1993 ; Crystal & Yamashita 1987 ; Hollan & Wellenkamp 1994 et 1996 ; Koubi 1982 ; Nooy-Palm 1979 et 1986a ; Tsintjilonis 1997, 1999 et 2000 ; Volkman 1985 ; Waterson 1984, 1995b et 1997.

3. L'ethnologue Hetty Nooy-Palm (1986a : 7) s'en explique : « The cyclical pattern of the rituals is more a matter of appearances than a reality ». Dans sa thèse, Tsintjilonis (1992 : 83-96) décrit une version locale du cycle rituel de la région de Buntao, mais il n'y analyse pas le concept d'échelle ou de gradation.

4. Les données relatives à cet article ont été recueillies au cours de plusieurs séjours en pays toraja entre 1991 et 2001.

Je remercie vivement Miriam Rovsing Olsen, Bernard Lortat-Jacob et Denis Monnerie pour toutes les suggestions qui ont permis d'améliorer cet article.

L'échelle rituelle (*aluk silau' eran*)

198

Comme de nombreuses populations d'Indonésie, les Toraja se réfèrent au sens du soleil et au cours des fleuves pour s'orienter dans l'espace. Au couchant (*matampu'*) et à l'aval (*sau'*) sont associés le monde des ancêtres et des défunts, la mort et la couleur noire. Au levant (*matallo*) et à l'amont (*rekke*) sont associés le monde des divinités, le jaune et la vie. Les deux axes couchant/levant et aval/amont structurent leur espace tant concret que symbolique (Nooy-Palm 1979 : 109-114). De ces polarités découlent l'orientation des maisons, des êtres et des rituels. Les maisons ancestrales sont construites avec le devant situé en face du grenier à riz, vers l'amont (au nord-est), en direction des divinités, et avec l'arrière, vers l'aval, en direction des ancêtres. D'après la place du grenier à riz par rapport à la maison, on peut toujours savoir où se trouve le nord – tout comme pour l'Occident, ses églises⁵. Lorsqu'une offrande est destinée aux divinités, l'officiant *to minaa* (« celui qui sait »)⁶ s'assoit face au levant et à l'amont, tandis que si elle est destinée aux ancêtres et aux défunts, il s'assoit face au couchant et à l'aval. De la même façon, vivants et défunts dépendent de ces directions : dans la maison, la cuisine est située au levant, les parents dorment dans la pièce située au sud et les enfants au nord ; par ailleurs, seuls les défunts reposent la tête vers l'aval et le corps couché le long de la paroi au couchant, vers le lieu où résident les défunts, en aval de la rivière Sa'dan⁷. L'espace extérieur est lui aussi orienté : au levant (à droite de la maison), le lieu de mise en terre des placentas et, plus loin, le lieu cérémoniel relatif aux rituels de vie ; en amont, le grenier à riz, au couchant, les sépultures et le lieu cérémoniel relatif aux funérailles.

Ces axes régissent également le système socioreligieux puisque les Toraja classent leurs rituels en deux ensembles : le Couchant relatif aux funérailles, le Levant relatif aux fêtes de fécondité de la terre, des animaux et des humains (Nooy-Palm 1986a : 4)⁸. Il existe ainsi un renvoi permanent entre différents types d'espaces : l'espace mythique ordonne l'espace social (telles les places des maisons, des êtres et des plantations) et l'espace rituel. Couchant et Levant forment les deux parties complémentaires d'un cycle de rituels que les Toraja nomment « échelle » (*eran*) ou « règle de l'échelle graduelle » (*aluk silau' eran*)⁹. Alors

5. La maison toraja, comme de nombreuses maisons de l'aire austronésienne, est toujours plus qu'une maison matérielle. Il s'agit aussi d'une maison-institution, représentant une famille dominante, un groupe de filiation, un pouvoir (Macdonald 1987 : 196 ; Kis-Jovak *et al.* 1988 ; Waterson 1990).

6. Les *to minaa*, catégorie d'officiants toraja détenteurs de la tradition religieuse, sont encore nombreux, mais déjà vieux, et leur relève n'est plus assurée en raison de la christianisation.

7. L'aval de la rivière Sa'dan se situe au sud-ouest de l'actuelle région Tana Toraja (Nooy-Palm 1979 : 112).

8. « Couchant » est employé comme traduction de *rampe matampu'* (« du côté du soleil couchant ») et « Levant » pour *rampe matallo* (« du côté du soleil levant »). Cette dichotomie est aussi exprimée, plus rarement, par l'opposition entre les rituels funéraires dans lesquels la « fumée descend » (*rambu solo'*) et les rituels de prospérité dans lesquels la « fumée monte » (*rambu tuka'*) vers les divinités.

9. De *lau'* (« échelon ») et *eran* (« échelle »), *silau'* (« en escalier »). Sur ce concept, voir plus loin les vers 493-495, p. 200. Dans la culture matérielle des Toraja, il existe par ailleurs deux types d'échelle : une à marches qui mène dans la maison sur pilotis et une en tronc taillé qui mène au grenier à riz.

que la bipolarité Couchant/Levant est communément admise par les ethnologues, le concept d'échelle, pourtant connu (Sarira *et al.* 1996 : 79), n'a pas encore été étudié en détail. L'ordonnement en échelle est notamment décrit dans certains textes de chants, de stricte tradition orale (Rappoport 1997 : 100). Les chants toraja dépendent d'une somme de poèmes de formes variées, soit chantés, soit psalmodiés, dont certains structurent la parole religieuse. Deux types de poèmes chantés peuvent être distingués : les longs et les courts. Dans les premiers, formant des récits exclusivement maîtrisés par les officiants *to minaa*, se révèle l'ordre des rituels. Sources incomparables, ils contiennent une quantité considérable de faits sur la société toraja, tant sur le plan social que religieux. Prononcés par un ou deux officiants avant d'être chantés en chœur et avant l'exécution des sacrifices, ces longs poèmes racontent notamment que tout Toraja doit exécuter ces sacrifices du Couchant au Levant.

Dans l'extrait qui suit, issu d'une hagiographie funéraire¹⁰, matrice textuelle d'une ronde chantée, le passage décrit l'ordre des échelons au Levant et suggère des principes fondamentaux à la dynamique rituelle. Le sujet du poème est le défunt lui-même au temps de sa vie humaine et corporelle¹¹.

Extrait d'hagiographie funéraire ossoran badong collectée en 1993¹²

Passage	467	<i>Puramo utang nabaa'</i>	Il a payé ses dettes ¹³
du Couchant	468	<i>tinanggung nakamisi</i>	son devoir est exécuté
au Levant	469	<i>utangna rampe matampu'</i>	ses dettes du côté du couchant ¹⁴
	470	<i>Nasulean dio mai</i>	Il se retourne de là-bas
	471	<i>napole sambali' mai</i>	il revient de l'autre côté ¹⁵
	472	<i>Umpemasero tondokna</i>	[II] lave son village
	473	<i>umpepindan banuanna</i>	[II] nettoie sa maison
	474	<i>la nasembangan ongan</i>	[II] fabrique des parasols végétaux ¹⁶
	475	<i>todio randanna betteng</i>	sur les bords du village
	476	<i>lamo torro paria</i>	Là, il protège
	477	<i>ia unnisung pataranak</i>	assis, il préserve

10. Sur le terme « hagiographie », cf. Rappoport 2004 (à paraître). Plusieurs chants funéraires de même nature, appelés *ossoran badong*, ont déjà été collectés dans leur complétude et traduits en anglais par le linguiste Van der Veen (1966).

11. Après sa vie corporelle, une fois défunt, le sujet se transforme en ancêtre, puis en divinité, si tous les rituels ont bien été exécutés.

12. Cet extrait est issu d'une parole de mille vers que j'ai enregistrée pendant un rituel de double funérailles en octobre 1993. La transcription en toraja fut faite par Luther Rapé, la mise au point du texte et sa traduction française, par moi-même, avec l'aide de plusieurs lettrés toraja.

13. Pour plus de lisibilité, j'ai regroupé les vers en unité de sens. Dans tous les répertoires chantés, les vers fixes, sans rime finale, sont toujours groupés au moins par deux. Ma traduction française ne reproduit pas la métrique du vers toraja.

14. Les funérailles qui viennent d'être exécutées sont associées ici aux dettes cérémonielles.

15. Il se retourne du Couchant (rites funéraires) au Levant (rites pour la prospérité).

16. De *sembang* (« couper transversalement ») et *ongan* (« protecteur du soleil, parasol »). L'expression désigne un rituel qui consiste à couper des feuilles de palmiers pour en fabriquer de petits parasols en priant et sacrifiant des poulets.

Le nécessaire équilibre	478	<i>Umbaliangan ba'tangna</i>	[II] Renverse son esprit
	479	<i>umbibi' pa'inaanna</i>	retourne sa pensée
	480	<i>unsongle' pasiruanna</i>	examine ses idées
	481	<i>Maluangan napoba'teng</i>	Englobante est sa vue
	482	<i>makengko anna panura'</i>	étendue telle une sculpture
	483	<i>Umpapada-pada sangka'</i>	[II] Équilibre le modèle
	484	<i>umpasitinti bisara</i>	égalise le verbe
	485	<i>Napa siende-endean</i>	Il soupèse les deux côtés alternativement
	486	<i>noka' nakengkona kanan</i>	la droite n'est pas en surplus
	487	<i>noka' natamben kairi</i>	la gauche n'est pas plus haute
	488	<i>sule napapada lando</i>	à la fin, les deux sont aussi longs
Les différents échelons du Levant	489	<i>Unnola randanan dua</i>	Puis [il] suit les deux bords
	490	<i>to kalo' patomalinna</i>	les deux rives de chaque côté
	491	<i>Menggirik tanda matallo</i>	Se retourne vers le Levant
	492	<i>laang kakendekan kulla'</i>	au lieu où s'élève la lumière
	493	<i>lamo manglau' eran</i>	Construit les échelons de l'échelle
	494	<i>iamo patono' papa</i>	disposés tel un toit
	495	<i>ia patonda tarampak</i>	tels les bambous d'une toiture ¹⁷
	496	<i>Untonno' tangkean suru'</i>	Choisit la « tenue du peigne » ¹⁸
	497	<i>untionno' sembilang ongan</i>	choisit les « parasols végétaux »
	498	<i>untionno' remmesan para</i>	choisit la « planche du fronton » ¹⁹
	499	<i>untionno' surasan tallang</i>	choisit les « bambous sculptés » ²⁰
	500	<i>untionno' bate manurun</i>	choisit « l'étendard descendu du ciel » ²¹
	501	<i>untionno' tokonan tedong</i>	choisit le « meurtre du buffle à la lance » ²²
	502	<i>untionno' tananan bua'</i>	choisit la « plantation du bua' » ²³

Dans les vers qui précèdent cet extrait, il est raconté comment, avant sa propre mort, cet homme a exécuté le rituel funéraire du plus haut degré pour ses parents ; à présent, il se « retourne » de l'autre côté, « au lieu où s'élève la lumière » pour exécuter les rites du Levant. Cet extrait a été choisi car il illustre, en quelques vers, l'essence de la dynamique rituelle.

17. Du plus petit au plus grand, telle la disposition graduelle des bambous d'une toiture toraja.

18. Au sens figuré, l'expression désigne un rite d'expiation des transgressions, dont la pratique, au sens propre, est attestée chez les ToWana du centre de Célèbes. Les différents noms de rituels (vers 496 à 502) prennent place dans la figure 2 (cf. *infra*, p. 204) à l'exception du vers 498.

19. La forme triangulaire des frontons de maisons se nomme *para*. Une planche horizontale à cet endroit sert de lieu d'offrande lors des rituels de maisons.

20. Désigne un rite lors duquel des motifs sont sculptés sur des bambous qui permettront de faire une échelle en plateau de bambous tressés.

21. Lors de ce rituel, appelé communément *maro*, des étendards trident nommés *baté*, auxquels sont fixés des tissus sacrés, des poignards et des feuilles de cordyline, sont dressés puis plantés sur le lieu cérémoniel.

22. Lors de ce rituel, communément appelé *merok*, un buffle est tué à la lance.

23. Le rituel *bua'* constitue la plus haute fête du côté du Levant. *Bua'* désigne une communauté coutumière dont l'union est consacrée par le chant (Nooy-Palm 1979 : 71).

Cet ensemble de vers, issu du chant funéraire, aux abords abscons, est rigoureusement composé en trois parties : la première (vers 467 à 477) décrit le passage du Couchant au Levant, la deuxième (vers 478 à 490) indique la nécessité d'équilibrer les deux côtés, enfin, la troisième (vers 491 à 502) énumère les différents échelons du Levant jusqu'au plus haut degré (la cérémonie *bua'*). Ces parties font ressortir trois principes fondant la dynamique rituelle : 1) le « retournement », c'est-à-dire le passage du Couchant au Levant ; 2) l'équilibre de la gauche et de la droite ; 3) la gradation des rituels du côté du Levant.

1) Après avoir achevé les rites du Couchant (vers 467 à 469), l'homme, au temps de sa vie humaine, « se retourne » (*girik*, vers 491) en sens inverse pour exécuter ceux du Levant (vers 491). Chez les Toraja, ce mouvement est érigé en règle, nommée par les officiants « règle du retournement » (*aluk pembalikan*)²⁴. La tranquillité de l'esprit d'un défunt, et par là même celle des humains, ne sont assurés que si ce « retournement » est exécuté : après l'assistance aux morts et aux ancêtres puis après l'exécution des rituels du Levant, le devoir filial est accompli, ce qui permet alors au défunt de reposer en paix, aux côtés des ancêtres divinisés. La racine *bali*, de laquelle est issu le terme « retournement » (*pembalikan*), recouvre en fait plusieurs réalités²⁵. Terme austronésien ancien, d'après les différentes acceptions du nom et du verbe, il passe du sens de paire (double, compagnon, ami, partenaire, adversaire) à celui de réponse (renvoi, réponse, retour, retournement), puis à celui de passage et transformation²⁶. Le mouvement de retournement s'exprime soit concrètement par le fait de mettre quelque chose ou quelqu'un en sens inverse (le défunt, l'effigie du défunt, les offrandes, l'étendard...), soit symboliquement par les noms attribués à certains rites²⁷. Dans les rites du Levant, par exemple, un geste récurrent consiste à « retourner l'offrande » (*dibalikan pesungna*) (Nooy-Palm 1986 : 152). Ce geste est nécessaire pour le passage des « âmes » (*bombo*) vers le monde des ancêtres (*nene'*) et des divinités (*deata*). L'idée de retournement soutenue symboliquement par un geste est toujours celle d'un passage à un ordre inverse.

24. *Pembalikan* est issu de la racine *bali*, terme traduit par l'ethnologue néerlandaise Hetty Nooy-Palm par l'anglais « conversion ». Je choisis plutôt « retournement » en me fondant sur le texte chanté qui exprime l'idée d'un mouvement dans la direction opposée, idée qui n'est pas sensible dans le terme français « conversion ».

25. Cf. Van der Veen 1972 ; Nooy-Palm 1986a : 346, n. 1 ; Blust 1980 ; Rappoport 1997.

26. On retrouve ce sens de transformation dans l'expression *membali puang'* (« se transformer en dieu »), utilisée dans certains endroits pour désigner la transformation du défunt en divinité.

27. L'importance du « retournement » soulignée dans le texte est confirmée par sa récurrence dans les rituels. Au Couchant, le premier acte des grandes funérailles – qui se nomme « retourner le mort » (*ma'pabalik to mate*) – consiste à changer la position du mort, la tête au sud, vers le lieu des ancêtres. Quelques jours après, l'effigie, substitut du défunt, est retournée de l'ouest à l'est (*pembalikan tau-tau*), après quoi des offrandes animales et musicales lui sont faites. Longtemps après, a lieu le « retournement du tambour » (*pembalikan gandang*), dernier rite de funérailles consacrant la transformation de l'âme du défunt. Ce n'est pas le tambour qui est « retourné », c'est l'âme du défunt qui change de sens, passant du sud vers le nord afin de se transformer en divinité (*mendeata*) (Waterson 1993 : 74). Un autre exemple de retournement est sensible dans le rituel *bate manurun* (vers 500), qui prend aussi le nom de « retournement de l'étendard » (*ma'pabalik tu bate* ou *bate ma'pabalik*), exécuté afin que l'âme d'un défunt passe du sud au nord, et du bas vers le haut. Cet étendard *bate* est en fait l'inverse de l'étendard *bate lepong* ou *bandera* érigé sur le champ funéraire lors des grandes fêtes du Couchant (cf. Rappoport 1997 : 393-402 et 2004, à paraître).

2) L'équilibre dynamique de la gauche et de la droite évoqué ensuite (vers 478 à 490) me fut commenté ainsi par un officiant :

« Quand un homme de notre famille meurt, nous sommes tenus d'exécuter les rites funéraires en accord avec nos possibilités²⁸, ensuite, nous devons "donner une réponse" à ces rites en effectuant d'autres fêtes du côté du soleil levant, du même niveau que celui de la fête funéraire, avec pour espoir que nos sacrifices (animaux, argent) reçoivent une réponse des morts » (Tato Dena', *communication personnelle*, 1993).

La « réponse » dont il est question ici se dit encore *bali*. Égaliser les deux côtés revient à équilibrer un rite du Couchant par un rite du Levant, chacun devant avoir sa « réponse » pour que le cycle soit achevé et que l'âme du défunt se transforme en divinité, pleine d'énergie vitale (*sumanga'*) : les rites du Couchant, dit l'ethnologue Tsintjilonis (1992 : 82), permettent la désintégration du corps humain et ceux du Levant visent à recréer un flux d'énergie vitale *sumanga'*. J'ajouterai que si le rituel funéraire n'est pas « retourné » vers son équivalent au Levant, si l'offrande n'est pas retournée pour les divinités, alors la transformation d'un défunt en ancêtre ne pourra avoir lieu et l'âme rôdera autour du village en empêchant la vie des humains. Concluons pour l'instant que « retournement » et « réponse » sont désignés par le même terme *bali*.

3) Enfin, la gradation des rituels « du côté du Levant » (vers 491 à 502) est comparée aux toitures toraja en bambous de plus en plus grands (vers 494 à 495), c'est-à-dire en rituels de plus en plus importants, accroissement sensible dans l'accumulation de sept rites échelonnés en ordre croissant d'importance. Un homme très noble, qui aurait déjà exécuté les funérailles du plus haut degré (niveau 7 sur la figure 1) pour ses parents, se doit malgré tout, pendant sa vie, après avoir restauré les sépultures de ses ancêtres (*ma'nene'*), d'exécuter tous les rituels de chacun des échelons au Levant jusqu'à la fête *bua'* (cf. la figure 1).

Le nom des échelons varie selon les régions, mais, partout, se retrouvent les mêmes principes de gradation et d'inflation des dépenses. Cette longue série de rites de passage, graduels et croissants, permettra de favoriser la fécondité globale d'une personne et de son « ramage »²⁹, par la transformation des défunts en ancêtres, puis en divinités veillant sur les vivants. La capacité de parcourir le cycle dans son entier – sur une durée approximative de dix à trente ans – est une marque de statut, dont le maintien est assuré notamment par la proclamation de paroles chantées dans les grands rituels.

Ce système, associant rituels du Couchant à ceux du Levant, peut être représenté par une « échelle » (cf. la figure 2)³⁰ qui indique à gauche les rituels du

28. C'est-à-dire selon le rang de noblesse.

29. « Ramage » ou « sous-ramage » correspond au terme toraja *rapuan* désignant un groupe de descendance cognatique orienté vers un ancêtre commun, fondateur de la maison ancestrale ; il désigne en fait une structure très vaste représentée lors des grands rituels (Nooy-Palm 1979 : 22).

30. J'ai construit cette échelle d'après les données de l'officiant *buraké* Ne'Lumbaa. Les noms de rites varient selon les endroits, c'est pourquoi les rites énoncés dans le tableau (pp.210) ne se retrouvent pas nécessairement ici. Pourquoi la gradation au Couchant n'est-elle pas énoncée dans les textes chantés ? Probablement parce que le texte expose un modèle à suivre ne formulant la règle que pour la classe noble.

Figure 1 : Parcours rituel d'une famille de haut rang.

Couchant et à droite ceux du Levant, chacun devant être équilibré par son opposé. À gauche, un seul rituel funéraire doit être choisi, selon le rang et les possibilités. Prenons deux exemples : 1) une famille noble choisit, pour l'un des siens, le rituel funéraire *rapasan tangnga* ; elle l'exécute, puis se place en bas de l'échelle à droite pour exécuter tous les rituels jusqu'au niveau *tokonan tedong* ; 2) un pauvre choisit d'enterrer son parent avec trois porcs seulement (niveau *diampa' taruk*), après quoi il se place en bas de l'échelle à droite pour exécuter les différents rituels jusqu'au niveau correspondant *kapuran pangngan*. Le temps entre les rituels est indéterminé, mais se déroule en général sur une durée variant de cinq à vingt ans.

L'ordre religieux toraja se fonde donc sur l'accroissement et la parité. Accroissement, car plus on monte dans l'échelle, plus on sacrifie d'animaux. Parité, car chaque rituel du Couchant est jumelé à un rituel du Levant.

En conclusion, rappelons les principes qui fondent les rapports entre le Levant et le Couchant :

- le retournement oblige tout être à « retourner » un rite funéraire par un rite au Levant ;
- le principe d'équilibre dynamique implique la mise au même niveau d'un rituel du Couchant avec un rituel du Levant de même degré ;
- l'ordre graduel structure les rituels du Levant et du Couchant organisés selon une échelle (*eran*), s'élevant du plus petit au plus grand, selon un principe d'élargissement et de complexification ;

aluk silau' eran simuane tallang "règle de l'échelle des bambous accouplés"			
aluk rampe matampu' "Rites du soleil couchant"		aluk rampe matallo "Rites du soleil levant"	
(rites funéraires selon le rang)		(rites complémentaires à effectuer de bas en haut en fonction du rite funéraire choisi)	
7 à 24 buffles	plus de 24 buffles 60 porcs, 5 chiens poulets	2 fêtes rapasan pa' sarrin boné-boné "rapasan qui balaie en abondance"	2 fêtes 2 buffles 60 porcs 5 chiens poulets
	12 buffles 55 porcs, 4 chiens	sapu randanan "rapasan qui balaie la rive"	
	9 buffles 55 porcs, 4 chiens poulets	6 nuits rapasan tangnga "rapasan du milieu"	
	7-9 buffles 53 porcs, 4 chiens poulets	6 nuits barata kende ; rapasan "montée de deuil" "être étendu"	
1 à 5 buffles	3-5 buffles 17 porcs, 1 chien poulets	3 nuits to dirondon "celui qui est tombé"	1 jour 5 porcs poulets
	2 buffles 7 porcs, 1 chien poulets	3 nuits to dipopentoe dua "celui qui en tient deux" aluk kaunan, rites pour les dépendants	
	1 buffle 7 porcs, 1 chien poulets	1 nuit pantu' dalle "planter du maïs"	
pas de buffle	3 porcs 3 poulets	diampa' taruk "pousse sur la natte"	1 porc poulets
	1-3 porcs 3 poulets	disilli' (corps placé dans le bois ou dans une pierre)	
	4 poulets	dimanuk ma' dikai "par un poulet noble"	
	3 œufs	to dadi mangura "né prématurément"	
	œufs	to lollo' rara' "détruit en sang" (fausse couche)	
	son des enclos à bétail	dirembangan buria manuk, didekan palungan dirembangan sulu' tedong "frappé sur les caisses à poules, sur les auges, sur l'enclos à buffles"	
	divers : œufs, poules, chiens	merambu dipeantolong "de la fumée à la sépulture"	
		dibasse serre' "chat pendu"	
ma' nene' "faire les ancêtres" (restauration des sépultures)			

Figure 2 : L'échelle rituelle.

- enfin, un quatrième principe est celui du cycle qui fonde le passage symbolique d'un être du Couchant au Levant, un rituel du premier constituant une étape pour quitter les vivants et passer au statut d'ancêtre, les rituels du second permettant à l'âme de remonter vers les divinités, afin d'atteindre l'ancestralité divine.

Ces quatre principes, établis grâce à l'étude conjointe des textes des chants et des cérémonies, fondent la morphologie rituelle. La vie religieuse, insistante et complexe, repose ainsi sur l'idée de retournement, de passage d'un côté à l'autre et du bas vers le haut.

La musique des rituels

Associée à cette échelle rituelle, la musique est partagée en deux grandes familles de répertoires³¹, qui regroupent des formes d'expression chantées par les humains pour les défunts, les vivants et les divinités. Elle favorise le passage d'un monde à l'autre : du monde des morts (*to mate*) à celui des ancêtres (*to matua*) au Couchant, puis à celui des divinités (*deata*) au Levant. En échange de cette parole chantée et des innombrables sacrifices, les vivants sont protégés par les ancêtres divinisés. La musique se trouve ainsi au centre d'un vaste système d'échange mis en branle lors des rituels, lieux de circulation des relations grâce auxquels la société se perpétue, là où s'opèrent les transformations essentielles au maintien de l'énergie vitale (*sumanga'*)³²; à la différence des autres types d'échange, celui-ci est impalpable mais audible, ce qui renforce en un sens la signification de la rencontre.

La douzaine de répertoires encore pratiqués – nombre variant selon les régions – est partagée en deux catégories relevant soit de la « déploration » (*bating*) pour les rituels du Couchant, soit de la « louange » (*nani*) pour ceux du Levant. Six grands répertoires, exécutés respectivement dans deux rituels du haut de l'échelle, sont unis par un lien appelé *bali*; ils sont dits « partenaires » (*balinna*). Il s'agit de deux grands chœurs dansés *badong* et *simbong*, de deux déclamations recto tono *retteng to mate* et *retteng deata*, et de deux chœurs assis *dondi'* (ou *sengo*) et *serang mundan*. Replacés au sein de l'échelle rituelle, ces répertoires présentent une correspondance avec l'offrande animale et le degré du rituel : telles les hécatombes animales, ils se correspondent dans les rituels du sommet de l'échelle, la dépense animale correspondant en partie à la dépense musicale³³.

Sur cette échelle, déjà présentée mais que je reprends ici, cette fois enrichie par l'ajout des répertoires (cf. la figure 3), on peut voir que : 1) la musique n'est pas présente dans tous les rituels (ceux du bas de l'échelle se font sans musique et avec peu d'offrandes animales) ; 2) seuls certains répertoires ont un partenaire ;

31. J'emploie « répertoire » musical au sens d'une série de mélodies différentes appartenant à une même forme musicale nommée par les Toraja eux-mêmes et dépendant d'une même circonstance.

32. *Sumanga'* désigne l'énergie vitale dont tous les êtres « vivants » (hommes, animaux, maisons, plantes) sont dotés. Le terme est issu du mot austronésien *sunga'* qui désigne la force vitale, l'esprit, l'énergie, l'âme venant des mondes supérieur et inférieur. Dans le grand chant *simbong*, c'est cette énergie *sumanga'* qui est rappelée à la fin de chaque chant. Sur ce concept, cf. Tsintjilonis 1999.

33. Sur la notion de « dépense », cf. Georges Bataille, « La notion de dépense », in *La Part maudite*, Paris, Éditions de Minuit, 1967 : 23-45.

3) le lien entre certains répertoires est manifeste pour les rituels les plus élaborés (niveaux 6 et 7).

En son sommet, l'échelle de la figure 3 présente le lien *bali*, qui, jusqu'à maintenant, signifie « retournement » et « réponse », tel un arc-en-ciel reliant trois répertoires du Couchant avec trois répertoires du Levant. C'est la nature de ce ou ces lien(s) qu'il s'agit ici d'examiner.

Les répertoires reliés par le lien *bali*

Les six répertoires reliés par un lien *bali* ont pour caractéristiques d'être exécutés pour les rituels du haut de l'échelle et d'être unis, à première écoute, par leur nature similaire.

Il convient à présent d'analyser en détail ces formes musicales en distinguant les critères musicaux qui explicitent leur lien.

Nature du répertoire	Couchant	Levant
Chœur dansé	<i>badong</i>	<i>simbong, nani</i>
Déclamation soliste	<i>retteng to mate</i>	<i>retteng deata</i>
Chœur assis mixte	<i>dondi' sengo</i>	<i>serang mundan</i>
CATÉGORIE	BATING (« déploration »)	NANI (« louange »)

Les grands chœurs dansés

Les deux grands chœurs dansés *badong* et *simbong* sont dits « partenaires » (*bali*). Leurs similitudes sont de plusieurs sortes (CD # 21 et # 22). Exécutés dans des fêtes différentes, ces deux chœurs sont introduits par un officiant qui prononce un long poème narratif, réservé aux personnes de haut rang et servant de base textuelle aux choristes³⁴. Ces textes, qui ont en commun des passages similaires, ressortent du mode de l'apologie : le *badong*, par la déploration, et le *simbong*, par le panégyrique. Grâce à l'éloge des biens matériels, des maisons, de la réussite économique, de la richesse, de l'abondance, ces personnes, glorifiées, vont pouvoir passer d'un monde à l'autre³⁵. L'élévation d'un être (qu'il soit vivant ou défunt) se fait par le rappel de sa vie exemplaire racontée dans ces poèmes chantés, ce qui lui permet d'accéder à un nouveau statut dans les différents mondes (mondes des humains, des ancêtres et des divinités).

34. Prononcés au début de la fête, ces poèmes se nomment dans un cas *ossoran badong* (« récit du *badong* »), sorte d'hagiographie funéraire (l'extrait proposé # 21 en est un très court exemple) et dans l'autre, *samparan simbong* (« récit du *simbong* »), panégyrique du vivant, de toute une maison, c'est-à-dire d'un ramage. Les choristes chantent certaines parties de ces textes, puis y ajoutent des strophes libres, sans continuité narrative.

35. Dans les plus grandes funérailles, le *badong* permet à tout noble défunt d'accéder au rang d'ancêtre. En étant loué par son hagiographie *ossoran badong*, le noble est quasiment sanctifié par le chant. Son esprit peut alors quitter les vivants et partir pour un long voyage vers le sud, vers le pays des ancêtres. La musique marque le passage du culte des morts au culte des ancêtres (Rappoport 2004).

De plus, les chœurs *badong* et *simbong* sont tous deux des chœurs de professionnels, des groupes de chanteurs déterminés, le plus souvent rémunérés, représentant des unités locales – des chanteurs d'un même groupe de hameaux – qui, au moment de s'exécuter, peuvent se juxtaposer sans chanter ensemble dans un esprit de compétition. Sur le plan acoustique, *badong* et *simbong* sont de même nature. C'est la sensation de plénitude qui les caractérise : masses spectrales épaisses et puissantes envahissant la totalité de l'espace sans laisser de place au vide. La plénitude sonore dépend bien sûr du nombre de chanteurs (25 au minimum) et de la qualité de projection des voix dans l'espace ouvert de la cour. L'absence de vide est sensible, dans le chœur *badong* par le tuilage presque systématique qui relie le passage d'un groupe à l'autre (ainsi les parties se chevauchent-elles sur un temps seulement lors de l'échange de voyelles³⁶) et dans le chœur *simbong* par la permanence du bourdon, soit continu, soit syllabique. Dans les deux cas, les voix sont brillantes, brillance qui est fonction de l'harmonicité des voix et du choix des voyelles et, par ailleurs, c'est le principe de l'alternance de voyelles qui est pratiqué : les spectres harmoniques alternent les voyelles *é*, *o* et *a*. Cette alternance, nommée *bassé*³⁷, désigne tout changement de voyelle provoquant une modification de la couleur timbrique. Ce phénomène, qui se manifeste principalement dans les deux répertoires *badong* et *simbong*, est absolument nécessaire et non pas aléatoire³⁸. Sur le plan acoustique, le *bassé* correspond à une inversion du point d'articulation³⁹, un retournement. Dans les deux chœurs encore, un même principe de solistes brochant à la seconde est à l'œuvre. Enfin, tant dans le *badong* que dans le *simbong*, le matériel mélodique est restreint : les courbes mélodiques ne présentent pas de développement, pas de paroxysme, pas d'exacerbation d'un rythme ou d'un motif. Les intervalles et les échelles musicales sont identiques – il s'agit d'une échelle tétraphonique avec une succession d'intervalles de tierce mineure, d'un ton et d'un demi-ton ou d'un ton.

36. Une description animée de cette ronde est disponible en ligne sur le site internet [//users.info.unicaen.fr/~marc/ethnomus/ecoute/badong/badong.html](http://users.info.unicaen.fr/~marc/ethnomus/ecoute/badong/badong.html) ou sur www.ethnomus.org. On y voit comment un octosyllabe est partagé entre quatre groupes solistes.

37. Au sens propre, *bassé* désigne une suspension à deux versants. Il implique l'idée de bilatéralité, en se rapportant à ce qui a lieu sur deux parties, à ce qui pend en deux côtés opposés, mais pas nécessairement symétriques. À propos d'un col de montagne, le terme évoque le passage de la montée à la descente (Van der Veen 1972). *Bassé* désigne également le fait d'achever quelque chose et, en musique, un changement de voyelle ou un changement de fréquence, d'une note très basse à une note très haute par exemple (notamment quand une flûte s'accorde en jouant une octave). Cf. Rappoport 1997 : 432.

38. Dans la première partie du *simbong*, par exemple, dans la période non mesurée, le chant consiste à changer de voyelle sur une même hauteur (*o é o é o*). Lors de ce changement, qui n'est pas lié à la prononciation d'un mot, ni les paramètres de hauteur ni les paramètres de rythme ne sont modifiés ; seule la couleur du chœur s'éclaire, puis s'assombrit. Plus le nombre de *bassé* est grand, plus le timbre est, selon les chanteurs, uni. Une fois que le chant est « retourné » (*dibassé*), alors seulement le texte peut être prononcé.

39. Au changement de voyelle *o-é* correspond une variation du spectre harmonique, provoquée par l'inversion des points d'articulation (antérieur/postérieur) – « inversion » car, sur le triangle vocalique, la relation entre le *o* et le *é* détermine non pas seulement une opposition mais un « retournement » du lieu d'articulation (le *o* et le *é* sont sur la même ligne : deux voyelles mi-fermées, soit antérieure, soit postérieure). Cf. Rappoport 1997 : 432 sq.

Alors que *badong* et *simbong* sont similaires par leur place dans le rituel et par leur nature acoustique (volume, intensité, timbre), ils s'opposent néanmoins par d'autres traits. Sur le plan cérémoniel tout d'abord, alors que le *badong* souligne les déplacements du corps du défunt, le *simbong*, au contraire, n'accompagne aucune action visible. D'un point de vue chorégraphique, dans le *badong*, les chanteurs dansent en rond en se déplaçant de côté dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, alors que, dans le *simbong*, les chanteurs sont en arc de cercle et restent à la même place. Autre différence majeure : le *simbong*, chœur masculin, est associé à un chœur féminin *nani* (« louer en chantant »), de même forme musicale mais exécuté exclusivement par des femmes du côté de la maison, tandis que le chœur masculin est du côté du grenier à riz.

Musicalement, les deux répertoires diffèrent dans le traitement du texte, dans l'organisation chorale et dans le traitement du temps. Sur une métrique poétique identique (distiques formés d'un octosyllabe et d'un heptasyllabe), les paroles du *badong* sont inintelligibles, tandis que celles du *simbong* restent identifiables. Dans la ronde funéraire, le texte du *badong* est éclaté en vocalismes mélismatiques, tandis que celui du *simbong*, énoncé le plus souvent de façon syllabique, reste compréhensible. La différence concerne aussi le rapport entre le texte et l'accentuation musicale. Les deux chœurs articulent le texte différemment : alors que dans le *badong* les consonnes sont atténuées – voire presque effacées –, dans le *simbong*, au contraire, la consonne est mise en relief et devient l'un des ressorts du timbre. Le soliste l'utilise pour faire « croustiller » et bruiser sa voix : au moment de l'émission de la consonne, la voix dérape et se craquelle. Quand le *badong* accentue la vigueur rythmique et annihile le mot, le *simbong*, à l'inverse, affaiblit le dynamisme mais accentue le mot. Le croisement fait sens : les deux répertoires s'opposent et se complètent. Le *badong* suggère une plénitude active, le *simbong* une plénitude passive. De plus, le mode antiphonique est pratiqué différemment. Dans la ronde *badong*, quatre groupes disposés face à face (nord/sud – est/ouest) se partagent un vers en relais (*sibali-bali*, « en réponse »), sur une structure musicale fixe, faisant de la réciprocité le principe fondateur de la ronde⁴⁰. Au contraire, dans le *simbong*, l'antiphonie a disparu, bien qu'elle fût autrefois pratiquée entre deux chœurs, masculin et féminin cette fois, qui se renvoyaient des strophes en alternance (*sisimbongi*). Tandis que le *badong* est à l'unisson et de tendance hétérophone, le *simbong* est une polyphonie à deux parties sur bourdon. Sur le plan temporel maintenant, le *badong* est fait d'un temps mesuré et largement accentué par les mouvements des bras, tandis que le *simbong* privilégie le non-mesuré et la lenteur. À la discontinuité dynamique du *badong* s'oppose la continuité statique du *simbong*, plein d'un flux temporel continu (cf. tableau ci-dessous). Au total, c'est la dynamique accentuelle qui différencie ces deux chœurs.

40. Le second groupe est appelé *balinna* (« celui qui renvoie »).

Badong et *simbong* ne sont pas en rapport d'homologie stricte car les deux chœurs sont identiques par leur nature acoustique mais différents par leur forme musicale (temporalité, traitement du texte, dynamique accentuelle) – similitudes et oppositions étant synthétisées dans le tableau ci-dessous.

Principales oppositions des répertoires *badong* et *simbong*

	BADONG	SIMBONG
Rituel	le chant marque le déplacement du défunt	le chant ne marque aucun déplacement visible
Chorégraphie	cercle	arc de cercle
Traitement du texte	dilution du texte par un traitement mélismatique	unité du texte par un traitement syllabique
Dynamique accentuelle	atténuation des consonnes	renforcement des consonnes
Organisation chorale	antiphonique 4 groupes + un tutti	responsorial soliste + tutti
Polyvocalité	unisson hétérophonique	polyphonie à deux parties sur bourdon
Temporalité	temps mesuré	prédominance du non-mesuré

Badong et *simbong* sont en relation de couple car ils sont semblables sur certains points seulement, mais largement opposés sur d'autres. Sur le plan musical, le lien *bali* qui relie ces deux chœurs prend dans ce cas le sens de couple.

Les déclamations chantées en solo

Au sein de ces deux grands chœurs dansés au Couchant et au Levant s'insèrent momentanément des déclamations chantées par un ou plusieurs solistes, qui ne peuvent être exécutées que si un buffle au moins est sacrifié. Le contenu de cette déclamation – communément appelée *retteng* – est souvent un hommage personnel à un être défunt ou encore vivant, et son originalité est autant liée au mode de déclamation du vers qu'à son contenu. Il s'agit d'une récitation soliste, le plus souvent recto tono, caractérisée par l'apocope – ou l'élision momentanée de la dernière syllabe de chaque octosyllabe à la fin d'une respiration –, marquée dans certaines réalisations par un décharnement vocal soudain.

Dans l'exemple musical *retteng to mate* (cf. CD # 23) issu du Couchant, le vers *Tabé' bulan tabé' allo* (« Hommage à la lune, hommage au soleil ») s'interrompt sur le *a* de *allo* dans le premier vers. La dernière syllabe *-lo* est rejetée au début du vers suivant. La fin du vers est donc marquée par un arrêt brutal et par un « décrochement » de la voix vers le haut. En un court instant, la voix, auparavant très timbrée, devient comme « décharnée ». L'élision de la dernière syllabe est soulignée par un brusque appauvrissement harmonique après l'énonciation du *a*. D'abord renforcé dans les vingt premières harmoniques, le spectre est soudain réduit au seul harmonique 1. Ce contraste entre deux modes d'émission (de voix de poitrine à voix de fausset) constitue un des traits spécifiques du *retteng*, réservé

à des solistes expérimentés, capables de maîtriser ce type d'alternance phonatoire. Ce changement de timbre, très net à la fin de la phrase musicale, apparaît aussi au début et en cours d'énonciation du vers.

Passons à présent à la grande fête *bua'* au Levant : avant les sacrifices, le chœur *simbong* fait face à un parterre de nobles. À la suite de l'émission d'une longue tenue non mesurée, le chœur s'interrompt et un soliste entame son chant par une courte formule mélodique annonçant la déclamation *retteng*, qui s'achèvera ensuite par un signal de fin de vers, rappelant à l'ensemble du chœur la reprise de la danse. La personne louée place alors de l'argent dans les cheveux du soliste pour le remercier de cette louange – action nommée *toding*. La déclamation *retteng deata* (cf. CD # 24) par exemple, est elle aussi marquée par l'élision et le décharnement vocal – les mots sont tronqués par des silences.

Au Couchant comme au Levant, ce sont la césure des mots ainsi que le changement d'émission vocale qui font les spécificités de cette déclamation, dont l'intonation diffère. Hormis certaines différences mélodico-rythmiques et textuelles propres à leur exécution, les déclamations solistes *retteng to mate* et *retteng deata* possèdent une même forme musicale. Sur ce plan, le lien *bali* qui les relie prend le sens de « paire ».

Les chœurs mixtes assis

Au Couchant, le *dondi'* des funérailles – tenu pour « partenaire » du *serang mundan* de la grande fête du Levant – est un chant de veille qui n'est pas lié à des actes rituels, contrairement au *badong* qui souligne les déplacements du corps du défunt (cf. CD # 25). Pendant que les hommes dansent en rond sur l'espace sacrificiel dans l'obscurité, les membres de la famille, les alliés et les gens du village s'entassent sur des nattes autour du mort, dans la maison et sur l'estrade des greniers à riz. Le groupe de chanteurs est informel ; il n'y a pas de nette séparation entre auditeurs et chanteurs. Femmes, hommes et adolescents entrent dans le chant. Un soliste, homme ou femme, entonne le vers, tandis que les autres – de trois à cinquante chanteurs – enchaînent jusqu'à l'aube.

De la même façon, au Levant, lors de la fête *bua'*, hormis le grand chœur dansé *simbong*, un répertoire plus informel est exécuté par l'assemblée⁴¹. Ce répertoire, appelé *serang mundan* (« nid du canard siffleur »), peut être chanté par quiconque tout au long de la fête dans les habitations provisoires dressées pour l'occasion (cf. CD # 26) ; il n'est pas dansé mais chanté assis, sauf à un seul moment lors duquel, pendant la seconde partie de la fête, il est chanté en marchant par les membres de la famille qui tournent autour de la tour *gorang* en arrivant sur le grand champ, et sont « élevés et secoués » (*dibulle*) dans les grands palanquins. Le chant *serang mundan* marque alors une action rituelle⁴² : la circumambulation. C'est un répertoire proche du *dondi'* sur le plan de la forme musicale, mais éloigné sur le plan textuel.

41. Durant mon séjour, je n'ai pu enregistrer que quinze minutes de ce répertoire aujourd'hui rarement exécuté et plutôt méconnu.

42. Je l'ai enregistré à cette occasion. Les chanteurs connaissaient bien la mélodie mais pas les paroles.

À l'écoute, ces deux répertoires présentent une forme musicale quasiment identique. Ce sont des chants responsoriaux, en chœurs mixtes, de structure mélodico-rythmique récitative⁴³, de même structure harmonique (les spectres s'étendent au-delà de 8 kHz) et entrecoupés de longs silences. Sur le plan de la forme sonore, on ne peut vraiment identifier s'il s'agit d'un *dondi'* ou d'un *serang mundan*, à moins de reconnaître les mots du texte. Les manières d'exécution sont les mêmes : les deux répertoires peuvent être exécutés tout au long de la fête, par des non-spécialistes, en nombre indéterminé ; seule l'occasion du chant diffère.

Le lien *bali* relie donc ici deux répertoires de même gestuelle, de même composition sonore, mais de textes différents.

Paire ou couple ?

À l'issue de ces trois analyses, il s'avère que les répertoires appariés et accouplés (*balinna*) se correspondent à l'intérieur d'ensembles opposés (Couchant et Levant) et sont liés par une relation d'homologie qui concerne à la fois le musical, le kinésique et le rituel.

Deux cas de figure peuvent être distingués :

1) *Bali* relie deux répertoires, de formes semblables par leur composition sonore (chœur masculin/solo/mixte), leur organisation musicale, leur gestuelle (dansé/debout immobile/assis), pratiqués dans des fêtes de degré équivalent, et qui diffèrent seulement par les textes chantés et des variantes mélodiques (*retteng to mate/retteng deata, dondi'iserang mundan*).

2) Cependant, *bali* peut aussi relier deux répertoires semblables ET opposés. La notion de *bali* se définit alors à la fois par un principe d'identité – reliant des structures musicales et chorégraphiques semblables –, mais aussi par un principe d'altérité – opposant des structures musicales et chorégraphiques différentes (*badong/simbong*).

Sur un plan musical, *bali* recouvre donc deux types de lien : la paire, quand les répertoires sont quasiment reproduits à l'identique, et le couple, quand les répertoires présentent en même temps des similitudes et des oppositions. *Bali* implique à chaque fois la symétrie.

Cette double acception de *bali* au sens de paire et de couple trouve par ailleurs un écho au niveau graphique. Les motifs sculptés sur les maisons font apparaître les mêmes relations d'isométrie positive et négative : le seul motif à être en position inverse est celui du coq, dominant le cercle solaire, placé au sommet de la façade ; tous les autres sont strictement reproduits à l'identique. L'analogie peut être constatée dans l'ordonnancement du *badong* et du *simbong*, reproduits – si l'on peut dire – à l'inverse, tandis que les autres formes musicales le sont à l'identique.

En outre, *bali* possède un autre sens. Il désigne aussi le « renvoi » des mots et des mélodies. Entendons par là l'échange, le relais. Au sein d'une ronde *badong*, par exemple, les phrases musicales sont « renvoyées en alternance » entre quatre

43. Reposant sur trois périodes : montée sur une corde récitative, récitation sur une seule note, puis descente sur une note terminale.

groupes, tel un jeu de ping-pong (*badong sibali-bali*, « en réponse »). Dans d'autres répertoires (*dondi*, *serang mundan*, *simbong*), les chœurs « se répondent » (*sibali*) par des strophes au contenu sémantique proche – l'enjeu consistant notamment à empêcher le renvoi en arrêtant l'adversaire. Compétition et rivalité s'exprimant sous la forme de sorts que se jettent mutuellement les groupes sont de mise (Rappoport 1999 : 155-157)⁴⁴.

Le lien *bali* comme clé de voûte

Au sens musical, *bali* prend à la fois les sens de couple, paire, renvoi, réponse et transformation. Par sa prépondérance, le couple *badong/simbong* domine et englobe la paire *dondi/serang mundan*. Cette hiérarchie valorise les deux grands chœurs dansés et, par là même, les deux grandes cérémonies, qui peuvent être considérées comme un couple et non pas comme une paire. Si l'on suit la pensée de James Fox (1988 : 26) montrant que dans les systèmes dualistes de l'Est indonésien la relation dualiste consiste dans la hiérarchie et dans l'asymétrie qui existent entre les deux membres d'une paire, il faut alors se demander quelle relation ordonne le couple *badong/simbong*. Faut-il, comme me le suggérait l'ethnologue toraja Urbanus Tongli – adepte de la pensée de Louis Dumont, qui utilise l'opposition hiérarchique comme outil de comparaison anthropologique –, considérer le *badong* comme supérieur au *simbong*? Certes, sur le plan de la narration, le contenu du chant funéraire pourrait être considéré comme « supérieur » à celui du *simbong* : dans l'hagiographie *ossoran badong*, il est raconté comment le mort se transforme en étoile et comment le défunt, une fois transformé, protège les vivants, alors que dans le panégyrique *samparan simbong*, seule la vie du vivant est louée. En ce sens, le *badong* serait doté d'une plus grande profondeur narrative que le *simbong* et donc d'une supériorité. Par contiguïté, le Couchant serait valorisé par rapport au Levant.

De plus, *bali* exprime la transformation. Transformation des voyelles, transformation des répertoires, comme si le *simbong* du Levant était un *badong* transformé au Couchant. La musique serait peut-être alors l'expression de la transformation du défunt et de sa consécration en tant que divinité grâce aux deux répertoires *badong* et *simbong*. Plus on monte dans l'échelle rituelle, plus cette transformation peut se réaliser, d'où la présence forte de la musique en haut de cette échelle.

Dans tous les cas, les différentes acceptions musicales du terme *bali* sont autant de principes redondants, jamais explicités, mais qui construisent un ordre, une logique de réciprocité et d'inversion à l'œuvre dans les structures musicales.

44. Cependant, ce principe ne concerne pas seulement les répertoires chantés. Lors du rite prophylactique *pakorong* (rite de prévention de la variole), les pièces du répertoire pour flûtes – appelées « flûtes des divinités » (*suling deata*) – fonctionnent aussi par *bali*. Il est nécessaire que les groupes se « renvoient » les morceaux afin de former des *bali*. Si la première pièce n'a pas sa « réponse », alors des désordres peuvent survenir. Les *bali* – qu'on doit ici entendre au sens de « couple » – sont constitués de formes distinctes, mais néanmoins similaires dans la dynamique, le tempo, la tessiture, l'alternance de voix et dans la forme mélodico-rythmique (Rappoport 1997 : 374).

Bali constitue un principe qui, en reliant les répertoires entre eux, fait surgir de manière plus précise le lien entre rituels. Il unit non seulement des formes esthétiques (musicales, littéraires), mais aussi des actes formant tout un réseau de paires structurant l'architecture rituelle. Un chant, une parole, un geste, un rituel... au Couchant possède son homologue au Levant, au même niveau et non pas au niveau inférieur. L'opposé de chaque terme est à la fois homologue et anti-thétique : similaire par nature et opposé par fonction. L'observation a permis de relever la présence de plusieurs séries d'homologies⁴⁵ : homologie sur le plan des deux plus grands rituels, des officiants, des lieux⁴⁶ que la musique « construit » d'ailleurs en délimitant l'espace par paires opposées ; homologie des actes⁴⁷, des décors, des danses⁴⁸, des formes verbales⁴⁹ ; enfin, homologie sémantique au cœur de la parole poétique⁵⁰ (Rappoport 1997 : 418).

En somme, au sein des deux plus grands rituels toraja, un couple dicté par la règle religieuse génère un réseau de paires plus petites qui relèvent des domaines rituel et musical. Le couple est formé par les deux rituels du haut de l'échelle. Un certain nombre d'éléments communs se répondent avec des noms différents mais des formes semblables. Le sonore, comme le reste, fonctionne par dyades (*bali*), qui prennent des sens variés et participent à la morphologie rituelle.

La musique toraja s'inscrit exclusivement dans deux grandes familles de rituels, du côté du Couchant (funérailles) et du côté du Levant (prospérité), chaque répertoire relevant strictement de l'une ou l'autre des deux directions. De chaque côté, les rituels sont hiérarchisés selon une échelle sacrificielle identique, à plusieurs niveaux. Plus le rituel est élevé dans l'échelle, plus l'emphase cérémonielle s'accroît – temps, espace, actants, sacrifices, musiques, invités –, la musique n'apparaissant qu'à partir d'un certain échelon rituel, celui où la transformation pourra s'accomplir. Quant aux textes des chants, ils révèlent l'existence d'un cycle reliant les rituels du Couchant à ceux du Levant : ce cycle repose sur le passage d'un rituel funéraire vers un rituel de prospérité qui lui correspond. Cette correspondance est soulignée par le lien qui unit certains répertoires musicaux dits homologues (*bali*).

45. Selon Hetty Nooy-Palm (1986a : 322), la paire représente les principes féminin et masculin.

46. Les rites de funérailles ont lieu à l'ouest sur le champ funéraire *rante pantunuan* (« champ de l'abattage »), qui a comme pendant le champ *rante kala'paran* (« champ du *la'pa'* »), à l'est de la maison. Sur le lieu rituel, à l'ouest comme à l'est, sont dressées des plates-formes, lieux de mise en relation des humains avec les divinités.

47. Dans les deux plus grands rituels, se retrouvent les mêmes actes : descente en procession des membres du ramage, transport agité des personnes de la famille dans un palanquin, construction d'effigies, abattage massif...

48. Le *randing* de la fête de funérailles a pour paire le *tenten* du grand rituel *bua'*. L'homologie entre ces danses est manifeste, notamment sur le plan des costumes (les hommes portent un chapeau de paille stylisé et tiennent un bouclier).

49. Les prières du Couchant ont leurs homologues au Levant (Rappoport 1997 : 402).

50. La plupart des textes versifiés ont en effet une structure sémantique organisée en distiques. Un vers exprime une idée, le second vers exprime la même idée un peu différemment.

L'approche ethnomusicologique – l'étude des sons organisés, des textes chantés, de la performance et du contexte – dévoile deux types de dualisme à l'œuvre dans le concept de *bali* : une relation de couple (entre *badong* et *simbong*) et une relation de paire (entre *dondi'* et *serang mundan*, et entre *retteng deata* et *retteng to mate*). Ces dualismes sont hiérarchisés : le principe de « couple » domine celui de « paire » – constatation de nature formelle impliquant une relecture du cycle rituel formé de paires complémentaires et hiérarchisées.

Dire que c'est la musique qui révèle ces concepts serait outrancier, car c'est plus dans un incessant aller-retour entre l'observation ethnographique, l'analyse musicale et la connaissance des études précédentes qu'une construction a pu apparaître. La musique, en revanche, construit des liens qui ne sont pas nécessairement sensibles dans d'autres structures présentes dans les rituels, et qui participent à la morphologie rituelle. Par le croisement de la musicologie et de l'anthropologie sociale, il est donc possible de découvrir des faits qui seraient restés cachés sans l'étude conjointe de ces deux disciplines.

MOTS CLÉS/KEYWORDS : morphologie rituelle/*ritual morphology* – dualisme/*dualism* – échelle rituelle/*ritual scale* – musique rituelle/*ritual music* – Toraja – Indonésie/*Indonesia*.

BIBLIOGRAPHIE

Adams, Kathleen M.

1993 « The Discourse of Souls in Tana Toraja (Indonesia) : Indigenous Notions and Christian Concepts », *Ethnology* 32 (1) : 55-68.

Barraud, Cécile et al.

1984 « Des relations et des morts. Quatre sociétés vues sous l'angle des échanges », in Jean-Claude. Galey, ed., *Différences, valeurs, hiérarchie : textes offerts à Louis Dumont*. Paris, Éditions de l'EHESS : 421-520.

Blust, Robert

1980 « Notes on Proto-Malayo Polynesian Phratry Dualism », *Bijdragen tot de Taal-, Land-, en volkenkunde* 136 (2-3) : 215-248.

Crystal, Eric & Shinji Yamashita

1987 « Power of Gods : Ma'Bugi' Ritual of the Sa'dan Toraja », in Rita Smith Kipp & Susan Rodgers, eds, *Indonesian Religions*

in Transition. Tucson, University of Arizona Press : 48-70.

Dumont, Louis

1983 *Essais sur l'individualisme : une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*. Paris, Le Seuil.

Fox, James J.

1980 *The Flow of Life : Essays on Eastern Indonesia*. Cambridge, Harvard Univ. Press.
1989 « Category and Complement : Binary Ideologies and the Organisation of Dualism in Eastern Indonesia », in David Maybury-Lewis & Uri Almagor, eds, *The Attraction of Opposites : Thoughts and Society in the Dualistic Mode*. Ann Arbor, University of Michigan Press : 33-56.

Fox, James J., ed.

1988 *To Speak in Pairs : Essays on the Ritual Languages of Eastern Indonesia*. Cambridge-New York, Cambridge University Press.

- Hollan, Douglas W. & Jane C. Wellenkamp
1994 *Contentment and Suffering : Culture and Experience in Toraja*. New York, Columbia University Press.
1996 *The Thread of Life : Toraja Reflections on the Life Cycle*. Honolulu, University of Hawaii Press.
- Holt, Claire
1939 *Dance Quest in Celebes*. Paris, Les Archives internationales de la danse.
- Kaudern, Walter
1927 *Ethnographical Studies in Celebes. Results of the Author's Expedition, 1917-1920. 3 : Musical Instruments in Celebes*. Göteborg, Elanders Boktryckeri A-B.
1929 *Ethnographical Studies in Celebes. Results of the Author's Expedition, 1917-1920. 4 : Games and Dances in Celebes*. Göteborg, Elanders Boktryckeri A-B.
- Kennedy, Raymond
1953 *Fields Notes on Indonesia South Celebes, 1949 -1950*. New Haven, Human Relations Area Files.
- Kis-Jovak, Jowa Imre et al.
1988 *Banua Toraja : Changing Patterns in Architecture and Symbolism Among the Sa'dan Toraja*. Amsterdam, Royal Tropical Institute.
- Koubi, Jeannine
1982 *Rambu Solo', « la fumée descend » : le culte des morts chez les Toradja du Sud*. Paris, Éd. du CNRS.
- Kruyt, Albertus C. & Nicolaus Adriani
1912-1914 *De Bar'e Sprekende Toradja's van Midden-Celebes*. Batavia, Landsdrukkerij (3 vol.).
- Kruyt, J.
1921 « De Boea' en eenige andere feesten der Toradja's van Rantepao en Makale », *Tijdschrift voor Indische Taal-, Land- en Volkenkunde van het Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen* 60 : 45-77 et 161-187.
- Kunst, Jaap
1994 *Indonesian Music and Dance : Traditional Music and its Interaction with the West*. Amsterdam, Royal Tropical Institute.
- Macdonald, Charles, ed.
1987 *De la hutte au palais : sociétés « à maison » en Asie du Sud-Est insulaire*. Paris, Éd. du CNRS.
- Nooy-Palm, Hetty
1979 *The Sa'dan Toraja : A Study of their Social Life and Religion. 1 : Organization, Symbols and Beliefs*. The Hague, Nijhoff.
1986a *The Sa'dan Toraja : A Study of their Social Life and Religion. 2 : Rituals of the East and West*. The Hague, Nijhoff.
1986b « Colour and Anti-Colour in the Death Ritual of the Toraja », *Archipel* 32 : 39-49.
1989 « The Sacred Cloths of the Toraja. Unanswered Questions », in Mattiebelle Gittinger, ed., *To Speak with Cloth: Studies in Indonesian Textiles*. Los Angeles, Museum of Cultural History, University of California : 162-180.
1990 « The Toraja House in Ritual », in Pieter Keurs & Dirk Smidt, eds, *The Language of Things : Studies in Ethnocommunication, in honour of Professor Adrian A. Gerbrands*. Leiden, Rijksmuseum voor Volkenkunde : 147-156.
- Rapport, Dana
1995 « Du repérage musical au travail de terrain ethnomusicologique en Indonésie orientale », *Cahiers de Musiques traditionnelles* 8 : 13-32.
1997 *Musiques rituelles des Toraja Sa'dan, musiques du Couchant, musiques du Levant (Célèbes-Sud, Indonésie)*. Thèse de doctorat, Université Paris X-Nanterre. Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
1999 « Chanter sans être ensemble. Des musiques juxtaposées pour un public invivable », *L'Homme* 152 : 143-162.

2004 « Ritual Music and Christianization in the Toraja Highlands, Sulawesi », *Ethnomusicology* (à paraître).

Sachs, Curt

1943 *The Rise of Music in the Ancient World, East and West*. New York, Norton.

Sarira, Y.A. et al.

1996 *Rambu solo' dan persepsi orang Kristen tentang rambu solo'*. Rantepao, Pusbang Gereja Toraja.

Tsintjilonis, Dimitri

1992 *Death and Personhood Among the Sa'dan Toraja*. PhD, Oxford University.

1997 « Embodied Difference : The 'Body-Person' of the Sa'dan Toraja », *Bijdragen tot de Taal-, Land-, en volkenkunde* 153 (2) : 244-272.

1999 « Being in Place and Being a Place. Sumanga' in Buntao », *Bijdragen tot de Taal-, Land-, en volkenkunde* 155 (4) : 617-643.

2000 « A Head for the Dead : Sacred Violence in Tana Toraja », *Archipel* 59 : 27-50.

Van der Veen, Hendrik

1965 *The Merok Feast of the Sa'dan Toraja*. The Hague, Nijhoff.

1966 *The Sa'dan Toradja Chant for the Deceased*. The Hague, Nijhoff.

1972 *Kamus Toradja Indonesia*. Rantepao, Jajasan Perguruan Kristen Toradja.

1979 *Overleveringen en Zangen der Zuid-Toradja's*. The Hague, Nijhoff.

Volkman, Toby Alice

1985 *Feasts of Honor : Ritual and Change in the Toraja Highlands*. Urbana, University of Illinois Press.

1988 « The Tree of Desire : A Toraja Ritual Poem », in James Fox, ed., *To Speak in Pairs : Essays on the Ritual Languages of Eastern Indonesia*. Cambridge-New York, Cambridge University Press : 282-306.

Waterson, Roxana

1984 *Ritual and Belief Among the Sa'dan Toraja : Two Studies*. Canterbury, University of Kent, Centre of Southeast Asian Studies.

1986 « The Ideology and Terminology of Kinship Among the Sa'dan Toraja », *Bijdragen tot de Taal-, Land-, en volkenkunde* 142 (1) : 87-112.

1988 « The House and the World : The Symbolism of the Sa'dan Toraja House Carvings », *Res* 15 : 34-60.

1989 « Hornbill, Naga and Cock in Sa'dan Toraja Woodcarving Motifs », *Archipel* 38 : 53-73.

1990 *The Living House : An Anthropology of Architecture in South-East Asia*. Singapore-New York, Oxford University Press.

1993 « Taking the Place of Sorrow : The Dynamics of Mortuary Rituals Among the Sa'dan Toraja », in Tong Chee Kiong & Anne L. Schiller, eds, *Southeast Asian Journal of Social Science* 21 (2) : 73-96.

1995a « Houses and Hierarchies in Island South-East Asia », in Stephen Hugh-Jones & Janet Carsten, eds, *About the House : Lévi-Strauss and Beyond*. Cambridge-New York, Cambridge University Press : 47-68.

1995b « Houses, Graves and the Limits of Kinship Groupings Among the Sa'dan Toraja », *Bijdragen tot de Taal-, Land-, en volkenkunde* 151 (2) : 194-217.

1995c « Entertaining a Dangerous Guest : Sacrifice and Play in the Ma'pakorong Ritual of the Sa'dan Toraja », *Oceania* 66 (2) : 81-102.

1997 « The Contested Landscapes of Myth and History in Tana Toraja », in James Fox, ed., *The Poetic Power of Place : Comparative Perspectives on Austronesian Ideas of Locality*. Canberra, The Australian National University-Research School of Pacific and Asian Studies : 63-90.

Wilcox, Harry

1949 *White Stranger, Six Moons in Celebes*. London, Collins.

DISCOGRAPHIE

Crystal, Eric & Catherine Crystal

1973 *Music of Sulawesi*. Ethnic Folkways Library. 33t/30cm (FE 4351).

Pelras, Christian & Jeannine Koubi

1977 *Les Musiques de Célèbes (Indonésie) : musique toraja et bugis*. Paris, Société française de productions phonographiques. 33 t. /30 cm (« Anthologie de la musique des peuples », AMP 72906).

Rappoport, Dana

1995 *Indonésie, Toraja : funérailles et fêtes de fécondité*. Paris, Le Chant du monde / Arles, distrib. Harmonia Mundi. 1 CD (« CNRS-Musée de l'Homme », LDX 2741004).

Yampolsky, Philip

1997 *Music of Indonesia*. 15 : *South Sulawesi Strings*. Washington, Smithsonian Folkways Recordings. 1 CD (SFW 40442).

1999 *Music of Indonesia*. 18 : *Sulawesi : Festivals, Funerals and Work*. Washington, Smithsonian Folkways Recordings. 1 CD (SFW 40445).

RÉSUMÉ/ABSTRACT

Dana Rappoport, *Musique et morphologie rituelle chez les Toraja d'Indonésie*. — La musique des Toraja de Sulawesi en Indonésie est exclusivement rituelle. Elle a donc lieu à l'occasion de grands rituels, ordonnés selon une échelle et une dynamique décrites notamment dans les paroles des grands chants : le retournement, l'équilibre, l'ordre graduel et le cycle constituent quatre des principes fondant le rapport entre les rites du Couchant (funérailles) et les rites du Levant (prospérité, fécondité). Associée à l'échelle rituelle, la musique est partagée en deux grandes familles de répertoires musicaux qui regroupent des formes d'expression chantées par les humains pour les ancêtres défunts, les vivants et les divinités, et dont certains sont unis par un mot – *bali* – racine polysémique à l'origine d'une variété de concepts. L'exploration de ce terme, par l'étude conjointe des paroles des chants, des formes sonores et des performances, met au jour un système précis d'oppositions et d'homologies révélant différents types de dualismes, dont il ressort une logique de réciprocité et d'inversion éclairant le lien entre certains rituels.

Dana Rappoport, *Music and Ritual Morphology Among the Toraja of Indonesia*. — The music of the Toraja (Sulawesi, Indonesia) is exclusively performed for religious ceremonies. Major ceremonies are arranged on a ritual scale with a dynamics described through the words of important songs : the reversal, equilibrium, gradual order and cycle are the four principles underlying the relation between the "Setting" and "Rising Sun" (funeral and fertility) rites. The music associated with this ritual scale divides into two major groupings of repertoires performed for ancestors, divinities and the living. Certain of these musical forms are brought together under a polysemous root, *bali*, which figures in a variety of words with their associated concepts. Exploring this term by studying sound forms, performances and the texts of songs brings to light a precise system of differences and likeness that refers to various sorts of dualism. It also brings to light a logic of reciprocity and inversion that helps explain the relations between certain ceremonies.