

Cahiers
d'ethnomusicologie

Cahiers d'ethnomusicologie

Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

10 | 1997
Rythmes

Composer et interpréter des rythmes

Musique et langage tambouriné chez les 'Aré'aré

Composing and performing rhythms: Drum music and drum language amongst the 'Are'are

Hugo Zemp



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/890>
ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 1997
Pagination : 191-235
ISBN : 2-8257-0579-9
ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Hugo Zemp, « Composer et interpréter des rythmes », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 10 | 1997, mis en ligne le 06 janvier 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/890>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Tous droits réservés

Composer et interpréter des rythmes

Musique et langage tambouriné chez les 'Aré'aré¹

Composing and performing rhythms: Drum music and drum language amongst the 'Are'are

Hugo Zemp

- 1 « Perroquet », « Échenilleur à ventre blanc », « Coucou de Puru-le-Petit », « Tourterelle de Hiumane », « Willie Lève-queue de Warousu », « Donne la ceinture ! », « Porter une victime », « Traverser », « La lance m'a touché ! », « Protection des ancêtres », « Taremae, il vient ici ! », « Quel Taremae ? », « Crier lors de la distribution de nourriture », « Au voleur ! », « Tremblement de terre », « Parole d'Omniprésente-dans-les-villages », « Chant de divination » ... Ce sont quelques titres, parmi beaucoup d'autres, de pièces pour tambours (*mani 'o'o*) jouées par les ensembles de tambours (*para ni 'o'o*) ou sur un tambour seul (*'o'o mouta*) chez les 'Aré'aré des Iles Salomon².
- 2 Lorsque Daniel de Coppet, de retour d'une mission ethnologique de deux ans chez les 'Aré'aré, me fit écouter en 1967 des enregistrements de flûtes de Pan et de tambours et me traduisit quelques titres de pièces, je fus fasciné par la beauté de la musique et intrigué par ces titres. Comment, pourquoi, par qui ces titres étaient-ils donnés à des pièces ? Quel était le rapport entre la structure musicale et le titre ? Quel était le processus de la création musicale ? Y avait-il une part d'improvisation ? Qui composait et selon quelles règles ? Pourquoi le nom d'une personne figurait-il quelquefois dans le titre ? Les compositeurs étaient-ils connus ? Le mystère de ces titres a certainement contribué à ma décision de changer de terrain, de passer d'Afrique occidentale au Pacifique du Sud-Ouest, et de séjourner chez les 'Aré'aré des Iles Salomon.
- 3 Dans les sociétés de tradition orale, la composition musicale – comme la création dans d'autres domaines tels les arts plastiques – s'inscrit dans le cadre d'une convention sociale et culturelle, et fait partie d'un style. Mais l'individualité et l'imagination créative des compositeurs ne doivent pas être sous-estimées, comme le rappelle John Blacking en évaluant les travaux de Percy Grainger, ce pionnier méconnu de l'ethnomusicologie du début du siècle :

« [...] une tradition de musique populaire n'est pas le produit d'un quelconque collectif ethnique amorphe [...] »

« [...] la musicalité et les intérêts musicaux des gens ne sont pas entièrement déterminés par leur environnement et leur arrière-plan social. En retravaillant le matériel musical, les compositeurs et les exécutants ont utilisé des conventions artistiques admises et ont été souvent influencés par d'autres membres de leurs communautés ; mais leur production de musique a toujours été le résultat d'un choix individuel et d'une utilisation de certains processus pour donner un sens musical au monde. La musique populaire, pas moins que la soi-disant 'musique d'art' d'Asie et d'Europe, a été composée par des individus et continuellement recomposée par des exécutants individuels »³ (Blacking 1987 : 1-2).

- 4 Dans les années 1950-1960, plusieurs publications paraissent, regroupant des témoignages disponibles à l'époque sur la composition dans les musiques de tradition orale. En se référant aux travaux sur la littérature orale et l'anthropologie, Bruno Nettl réfute le mythe romantique de la création musicale anonyme du peuple en tant qu'entité, affirme l'universalisme des techniques de composition, que la musique soit écrite ou non, et souligne la place de l'inspiration du divin dans de nombreuses sociétés (1954 : 81 et 1956 : 2). Quelques années plus tard, Nash étudie le rôle du compositeur aussi bien dans la musique savante occidentale que dans les musiques traditionnelles (1961). Merriam reprend les trois points traités par Nettl, et rassemble en un chapitre de vingt pages de nombreuses références dispersées dans la littérature ethnologique et ethnomusicologique, pour la plupart consacrées à la quête surnaturelle (visions, rêves, trances), au statut du compositeur, à la création des textes de chants (1964 : 165-184). Quant au processus de la composition (c'est le titre de son chapitre : *The Process of Composition*), il reste en grande partie énigmatique.
- 5 Ces travaux précurseurs ne mentionnent pas un procédé de composition qui nous intéresse ici au premier chef : l'imitation stylisée de sons de l'environnement naturel et humain. La recherche la plus achevée que je connaisse concernant ces rapports entre des sons de la nature et la musique est celle de Steven Feld sur les Kaluli de Papouasie-Nouvelle-Guinée (cf. principalement Feld 1982, 1988, Keil et Feld 1994). Cependant, si, chez les Kaluli, le paysage sonore (*soundscape* en anglais) de la forêt équatoriale imprègne le style dans différents domaines de l'expression artistique (musique, peinture corporelle, parure de fête, chorégraphie), il semble qu'il marque plus la structure générale et les modalités d'exécution des chants que des compositions particulières. Comme l'a écrit Feld (1982 : 166) : « la mélodie peut être une formule stéréotypée, mais l'aspect créatif et nouvellement composé d'un chant se trouve dans le texte »⁴.
- 6 Ce qui nous intéresse ici davantage, c'est la composition de la musique instrumentale où l'aspect musical n'est pas subordonné à l'invention du texte.
- 7 Depuis la publication de mes premiers disques de musique des Iles Salomon, à partir de 1971 (disques [4 à 12]), j'ai signalé à plusieurs reprises que la grande majorité des pièces instrumentales sont composées d'après des sons de l'environnement naturel et humain. D'autres chercheurs ont relevé en Asie du Sud-Est le même type de rapport iconique : Revel-Macdonald et Maceda en 1987 chez les Palawan des Philippines (disque [1]), Roseman en 1996 chez les Temiar de Malaisie (disque [2]), les instruments utilisés chez les premiers étant le luth, la flûte et la guimbarde, chez les seconds, la guimbarde et la cithare tubulaire. Ces indications, intéressantes mais trop succinctes, montrent que les musiques instrumentales « imitatives » des Iles Salomon ne représentent pas un cas unique.

- 8 Il est probable que le manque de profondeur visuelle dans la forêt équatoriale favorise l'acuité auditive des habitants. Les sons de la forêt – cris d'oiseaux, coassement de grenouilles, crissement d'insectes, bruissement de la pluie, murmure de la rivière, frottement de branches d'arbres dans le vent, etc. – varient selon les heures de la journée et de la nuit et selon les conditions météorologiques. Dans un disque remarquable [3], Steven Feld a recréé vingt-quatre heures du paysage sonore des Kaluli, mettant les sons de la nature et des activités humaines dans la forêt en symbiose avec la musique. Pour les 'Aré'aré qui vivent sur une île, les sons naturels de la mer et de la navigation humaine s'ajoutent aux sons de la forêt. Et surtout, si la moitié environ des compositions de musique instrumentale ont comme source les sons de la nature, l'autre moitié traduit ceux du village, y compris les paroles, pleurs, cris et gémissements des enfants et des adultes.
- 9 Proches de notre investigation sur les rythmes de tambours 'aré'aré sont les pages que Douglas Oliver a consacrées aux tambours à fente des Siuai de Bougainville, îles Salomon du Nord-Ouest (faisant partie de la Papouasie-Nouvelle-Guinée). Oliver distingue une dizaine de signaux frappés sur un seul tambour et un répertoire de pièces musicales, appelées « ornements de coquillage », jouées à l'unisson « pour le plaisir » sur une dizaine de tambours de taille différente, sous la direction d'un meneur. Les pièces relevées sont toutes basées sur des paroles, quelquefois humoristiques. L'auteur donne la traduction anglaise de plusieurs de ces « ornements de coquillage » et le texte vernaculaire de l'un d'eux, « reproduit sur les tambours à fente par des accents de frappement et par le tempo »⁵, autrement dit par le rythme. Oliver traduit également les paroles que les Siuai attribuent aux cris d'un oiseau (Oliver 1953 : 72), mais ne dit rien sur la création des pièces. La phrase de Bruno Nettl reste toujours valable : « [...] les musicologues savent réellement très peu de choses sur la manière dont la musique se produit, surtout dans son aspect innovatif, qu'ils admirent peut-être le plus »⁶ (Nettl 1983 : 26).
- 10 Cet article, limité aux répertoires des tambours, s'inscrit dans une recherche plus vaste sur la composition des différents types de musique instrumentale 'aré'aré, et se propose d'approfondir l'étude du processus de la création, aussi bien en ce qui concerne les représentations mentales que les techniques de la composition.

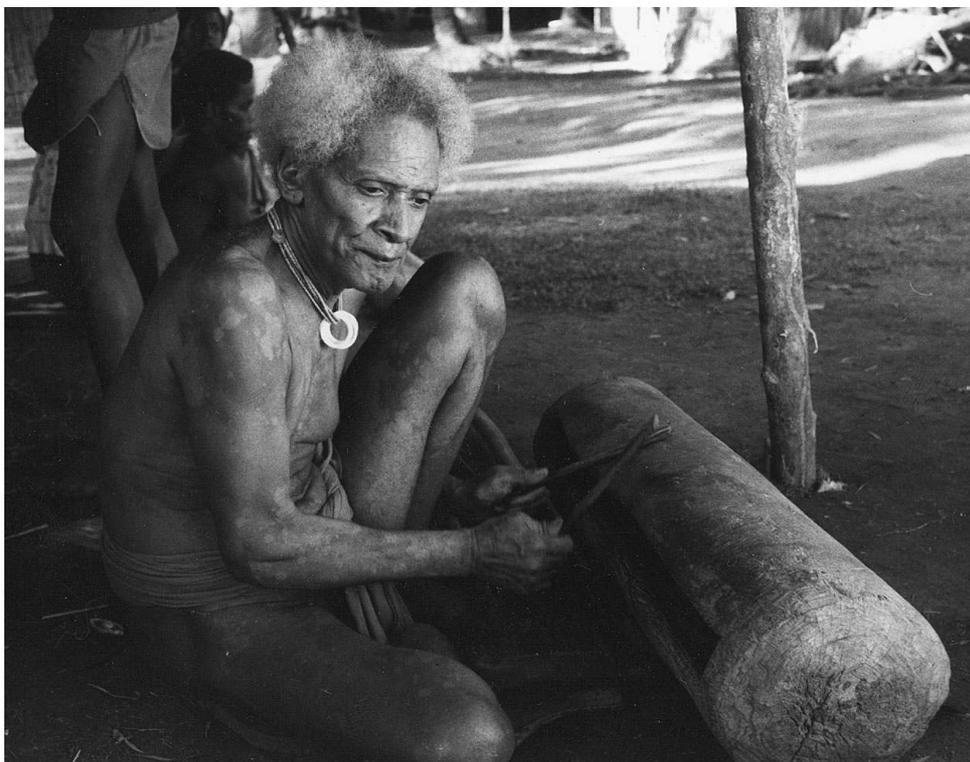
Du monde sonore environnemental au motif rythmique

- 11 Une douzaine de verbes, accompagnés ou non d'adverbes et de compléments d'objet, servent à désigner l'acte de création musicale, que ce soit pour un ensemble de flûtes de Pan, un instrument en bambou joué en solo, ou pour les tambours⁷. Trois verbes, de parfaits synonymes, concernent la création de l'esprit : *supaa*, *raupu*, *ha'apasu*, qu'il est possible de traduire par « créer », « inventer », « instituer », et dans le domaine musical, par « composer ». Un quatrième verbe, *tara'ae*, « commencer », peut s'employer pour toute activité, mais une phrase telle que *'e tara'ae mani 'o'o ee*, « il a commencé cette pièce pour tambours », qualifie sans ambiguïté la création musicale. On « fait » ou « travaille » (*to'i* ou *tau*) une pièce pour tambours ; on « imite » (*maani*) quelque chose ; on « tourne » (*po'osi*), « transforme » ou « change » (*rikita'i* ou *riu'a'ani*) une pièce à partir de quelque chose ; on l'« extrait » (*tore*) de quelque part ; on « frappe » (*'ui*) d'après quelque chose et « à sa ressemblance » (*rataa'ana*). Les pièces pour tambours sont composées, commencées, faites, imitées, tournées, transformées, frappées, d'après des sons de l'environnement naturel ou humain. Quelques rares pièces – comme certaines pièces des ensembles de

flûtes de Pan – traduisent en rythmes sonores des mouvements visuels, tels que le délicat balancement d'une araignée au milieu de sa toile, le léger tremblement des feuilles dans le vent, ou le tremblement de terre.

- 12 La langue 'aré'aré exprime la notion de son par deux termes. Ainsi, *nanarata ni manu* ou *nanarata ni 'o'o* désignent respectivement « le son ['les pleurs'] de l'oiseau » et « le son ['les pleurs'] des tambours » du point de vue de l'émission, *nonorota ni manu* ou *nonorota ni 'o'o* concernent « le son ['l'écoute'] d'un oiseau » ou « le son ['l'écoute'] des tambours » du point de vue de la réception⁸. Cette dernière expression signifie également « la renommée [d'un ensemble] de tambours », et métaphoriquement, la renommée du grand homme, propriétaire et gardiende l'ensemble de tambours⁹.

Fig. 1 : Warousu au tambour « menant » (Hauhari'i, 1977).



- 13 Comme le résume Warousu (fig. 1), à la fois excellent joueur de flûte de Pan et maître tambourinaire :

Les gens d'autrefois, s'ils n'ont pas fait une pièce pour tambours à partir d'une parole, ils en ont fait une pièce pour flûtes de Pan. De toute chose qu'ils entendaient et qu'ils voyaient, s'ils ne l'ont pas chantée à sa ressemblance pour les flûtes de Pan, ils l'ont frappée à sa ressemblance sur les tambours. Les gens d'autrefois étaient comme cela.

- 14 Il convient de nuancer cette déclaration en ajoutant que la composition n'était pas seulement le fait des gens d'autrefois : Warousu a lui-même composé deux pièces pour tambours. Lorsqu'il est questionné sur le titre d'une pièce et son origine, le tambourinaire le raconte dans une « histoire » (*sisihora*) ou un « récit » (*aarahu*). Warousu m'en a raconté une cinquantaine, dont les six qui suivent :

(Récit 1) PROTECTION DES ANCÊTRES ('ASI)

Cette pièce, mon grand-père Aarumae Huruta'amane l'a composée. Il a entendu des grenouilles pleurer dans un lieu sacré, à Rara'oha Haukaru, et il a frappé une pièce

de tambours à leur ressemblance. Les gens disaient : « Dans ce pays sacré, on dirait qu'on entend des êtres surnaturels ! » Avec cette pièce, les ancêtres protègent les vivants. Quand on frappe les tambours, il y a des gens qui nous observent, qui nous maudissent ou nous jettent un mauvais sort. C'est pour cela qu'on joue la pièce « Protection des ancêtres », pour rappeler l'« image » que les jeteurs de sort ont éloignée¹⁰. Et on dit aussi « Appeler l'image au lieu-dit Rara'oha et derrière le banian »¹¹ ou « Extirper les paroles de malédiction au lieu-dit Rara'oha », et cela attrape les sorts et les éloigne de nous qui pourrions mourir en frappant les tambours lors d'une fête. Cette pièce éloigne les êtres à la puissance maléfique, le gingembre, la cordyline et d'autres feuilles ensorcelées utilisées contre nous. À côté de ces deux noms, on peut dire aussi « Protection contre les paroles de malédiction derrière le banian ». Avec cette pièce pour tambours, on demande aux ancêtres de nous protéger contre les mauvais sorts, pour que personne ne tombe inconscient ni ne meure. C'est une chose puissante. Autrefois, quand on frappait cette pièce, personne ne devait faire une erreur. Si quelqu'un se trompait en frappant, on le tuait. Et même si on ne le tuait pas, il en mourait de toute façon.

Voici ce que j'ai entendu comme histoire (*sisihora*) concernant cette pièce pour tambours, cette pièce « Protection des ancêtres » de mon terroir Haukaru, cette pièce qu'on appelle également « Grenouilles de Haukaru ». C'est Aarumae qui l'a composée.

- 15 Il ressort très clairement de ce récit que ce ne sont pas des grenouilles en général, ni une espèce particulière, qui sont sacrées, mais le lieu sur lequel ces grenouilles se trouvaient. Le coassement des mêmes grenouilles du même lieu sacré est à l'origine d'une pièce sacrée d'un ensemble de flûtes de Pan, alors qu'une autre pièce, composée à partir de grenouilles de la même espèce, mais ayant coassé dans un lieu sans importance, n'a aucun caractère sacré.
- 16 Warousu a composé une pièce d'après le cri de l'oiseau Willie Lève-queue (*Rhipidura leucophrys*), pièce reproduite sur le disque [12], page 10c :

(R2)WILLIE LÈVE-QUEUE(RA'E)

La pièce « Willie Lève-queue », la mienne, cette pièce je l'ai composée à Maro'u. « Willie Lève-queue de Waipaina ». Il y a plusieurs pièces « Willie Lève-queue », mais celle-ci, c'est moi qui l'ai composée, et elle s'entend différemment des autres. C'est ma pièce pour tambours. Nous la frappons lorsque quelqu'un de ma parenté est mort, et aussi lorsqu'on installe les tambours, lorsqu'il y a beaucoup de gens à une fête, alors mon nom y est. C'est « Willie Lève-queue de Waipaina ». Un matin, lorsque j'allais à la plage à Waipaina, un Willie Lève-queue pleurait. Et sur le chemin pour rentrer à la maison, je l'imitais avec ma bouche. Puis à la maison, je le tapais sur le lit. C'est devenu ma pièce pour tambour. Je l'ai extraite de mon pays. Une pièce que personne ne m'a dite [montrée], c'est moi qui la possède.

- 17 [Huit ans auparavant, Warousu m'a raconté la même histoire avec d'autres mots, en précisant :]

Il [l'oiseau] pleurait, je l'écoutais, et je l'ai imité :



- 18 Dans son récit, Warousu représente le motif rythmique par des onomatopées. En général, les syllabes *te* et *ke* sont utilisées pour des valeurs brèves ; *tee*, *kii*, *tei*, *re* ou *rei*, pour des valeurs longues.

- 19 Warousu a composé la pièce en marchant, sans baguette ni tambour, en employant seulement des onomatopées. Puisqu'il ne peut faire sonner un ensemble de tambours sans une occasion spécifique (cf. *infra*), le compositeur ne peut essayer les nouveaux rythmes sur les instruments. Il les frappe avec un bout de bois ou avec le dos de la machette sur des racines d'arbres dans la forêt (ce que ne dit pas cette histoire), et au village il les tape sur un objet en bois comme les lattes d'un lit.
- 20 Le rythme de base, autrement dit le motif rythmique composé en premier et répété et/ou modifié un nombre déterminé de fois, est appelé *ro'u mani 'o'o* ou *toku mani 'o'o* (litt. « articulation d'une pièce pour tambour »), analogue au *ro'u mani 'au* ou *toku mani 'au* (litt. « articulation d'une pièce de musique [d'un instrument en bambou] ») (cf. Zemp 1979 : 13-14).
- 21 Warousu raconta aussi l'histoire suivante concernant l'oiseau *wisi*, l'échenilleur à ventre blanc (*Cocarina paperensi perpallida*) :

(R3)ÉCHENILLEUR À VENTRE BLANC (WISI)

La pièce « Échenilleur ». Ils ont frappé les tambours à la ressemblance [du cri] de l'échenilleur qui parlait (*na'ana'a*) ; ils les ont frappés à sa ressemblance. Il pleurait, et les gens l'écoutaient lorsqu'il pleurait (*nara*) ainsi, lorsqu'il faisait comme ceci [Warousu imite son cri] :

Ex. 1. Imitation du cri de l'oiseau *wisi* (échenilleur à ventre blanc), par Warousu.



Il parlait (*aaraarahu*) ainsi, et les gens l'ont frappé à sa ressemblance. [Warousu imite avec la bouche le segment rythmique de la pièce, en redoublant ainsi les troisième et quatrième syllabes] :



Il y a plusieurs pièces de tambours « Échenilleur » : on frappe la pièce « Échenilleur de He'aenima », qui fait partie du « Répertoire de tambours de He'aenima », et une autre pièce « Échenilleur » du « Répertoire de tambours de Horaanamae ».

- 22 Le terme 'aré'aré le plus général pour les cris d'oiseaux est *naranata*, « pleurs » (la forme verbale étant *nara*), employé chez les humains pour les pleurs d'enfants, les gémissements de malades ou de blessés, les plaintes et lamentations, funèbres ou non (mais il existe, comme nous verrons plus loin, d'autres termes plus spécifiques). Dans le domaine musical, *naranata* désigne le son de tous les instruments de musique, qu'ils soient en bambou telles les flûtes de Pan et les tuyaux pilonnants, ou en bois comme les tambours à fente.
- 23 A côté du terme *nara*, « pleurer », Warousu utilise également dans le récit ci-dessus deux verbes signifiant tous deux « parler », mais qui se distinguent par leurs connotations. Le premier, *na'a*, signifie également, selon le contexte, « parler fort », « se quereller », la forme nominale *na'aha* désignant la « langue » (*na'aha ni 'Aré'aré*, « la langue des

'Aré'aré », *na'aha ni haka*, « la langue des Blancs », l'anglais), mais aussi la « voix ». Le second terme, *aarahu*, désigne plus particulièrement l'acte de « raconter », la forme nominale *aarahuna* s'appliquant au « discours », au « récit ». Les deux termes peuvent être employés pour caractériser le cri de l'échenilleur au ventre blanc parce que cet oiseau dit son nom comme certains autres oiseaux : la tourterelle *kurukuru*, le perroquet *riko* ou *kirori*, la chouette *kohuto*, le mégapode *kiu* ou *'ereo*. En imitant les cris de ces oiseaux, on répète généralement leur nom, et on ajoute, pour certains, des syllabes sans signification. Pour ce qui est de l'échenilleur, *warea* est utilisé comme verbe pour caractériser exclusivement son cri : on dit *wisi ka warea*, le mot *ka* étant un marqueur verbal du présent et de l'habituel.

- 24 Les cris de certains autres oiseaux ont une dénomination qui leur est propre, tel l'aigle (*hata*) et le calao (*pina*) qui « *kaaka* » (onomatopée pouvant être utilisée en fonction verbale ou nominale), la poule sultane (*porare*) qui « tousse » (*hu'u*). D'autres oiseaux encore chantent (*nuu*), telles les différentes espèces de pigeons (*roiroipau*, *uu'uu*, *'ire'ire*), ou sifflent (*wasi*) comme le perroquet *riko* et le *kirakira* (grand oiseau non identifié). L'emploi de ces différents termes n'est pas sans évoquer la taxinomie sonore des oiseaux faite par les Kaluli de Papouasie-Nouvelle-Guinée (Feld 1982, chapitre 2). Cependant, les 'Aré'aré ne semblent pas avoir un système de classification aussi cohérent pour identifier les oiseaux d'après leurs cris – plusieurs « chantent » et « sifflent », ou encore « parlent » (disent leur nom), et tous « pleurent » (le perroquet *riko* fait les quatre).
- 25 Le nom du compositeur de cette pièce très ancienne ne s'est pas transmis. Comme il existe plusieurs pièces du même titre, on les distingue par leur appartenance à un « répertoire » (*panipani*, litt. « enclos », « cloison »), nommé d'après un tambourinaire célèbre ou un lieu apparaissant dans le mythe d'origine de l'outil lithique : *panipani ni 'o'o He'aenima* est le « répertoire de tambours [du dénommé] He'aenima » (cf. récit 7); *panipani ni 'o'o Horaanamae*, le « répertoire de tambours [du lieu-dit] Horaanamae », une vallée où furent extraits du lit de la rivière les premiers silex et creusés les premiers tambours, puis composées les premières pièces. La plupart des pièces considérées comme très anciennes, que leur titres soient connus ou non, sont classées dans l'un ou l'autre de ces deux répertoires.

(R4) **TOURTERELLE (KURUKURU)** Concernant la tourterelle. Ils ont frappé d'après elle qui pleurait. Ils écoutaient et frappaient une pièce pour tambours d'après ses pleurs. Ils l'imitaient sur les tambours et cela s'entendait comme la parole qu'ils frappaient. Pour le tambour, pour que cela soit bien. Ils l'ont imité et fait comme ceci :



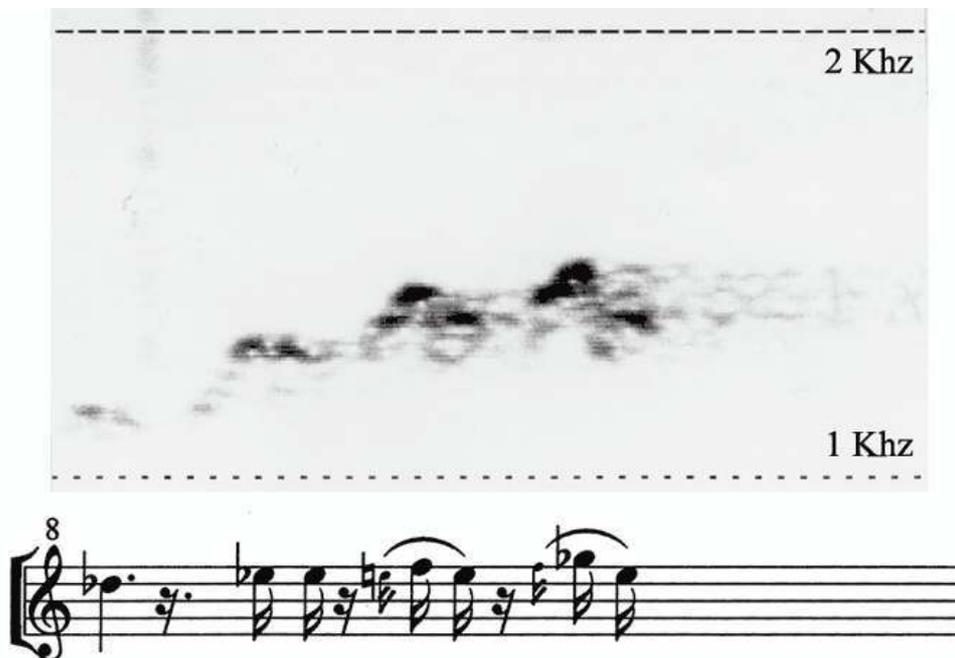
Il y a plusieurs sortes [pièces] de « Tourterelle », dont celle-ci. On dit que c'est « un côté ». Un autre côté est frappé comme ceci :



C'est l'autre pièce « Tourterelle ».

- 26 Les deux pièces se distinguent surtout par leur structure (cf. *infra* ex. 5 et 12), le motif initial est le même, mais dans la deuxième pièce, il est de deux coups plus court. J'ai enregistré une tourterelle (*Macropygia mackinlayi*) dans la forêt, aux abords d'un village. Le sonagramme et la transcription de son cri montrent bien la source sonore qu'ont utilisée les compositeurs 'aré'aré (cf. ex. 2) :

Ex. 2 : Sonagramme¹² du cri de la tourterelle *kurukuru*, avec transcription.



- 27 Un autre oiseau très fréquemment présent aux abords des villages est le petit perroquet vert *riko* ou *kirori* (*Vini margarita*). Ses cris ont été à l'origine de nombreuses pièces de musique pour différents types de flûtes de Pan, et également d'une pièce pour tambours :

(R5) PERROQUET (RIKO, ou KIRORI) Ceci est une pièce du répertoire [du tambourinaire] He'aenima, la pièce « Perroquet ». Un perroquet mangeait et volait, et ils [les gens] ont frappé les tambours à sa ressemblance. Il volait et pleurait comme ceci :



C'est cela qu'ils ont imité sur les tambours. Ils l'ont imité quand il pleurait, et ils l'ont frappé sur les tambours.

La personne qui possédait [qui a composé] cette pièce, je ne la connais pas. Le titre de la pièce pour tambours est « Perroquet » ; c'est une pièce du répertoire [du tambourinaire] He'aenima.

- 28 Pour la pièce suivante, le titre ne peut être oublié, puisqu'il concerne des paroles du héros culturel féminin qui apporta aux hommes l'outil lithique, la lame de pierre qui permit l'abattage des arbres, la clôture des jardins, la construction des maisons, la fabrication des perles de monnaie de coquillage, la facture des flûtes de Pan, et ... le creusement des tambours. Chaque fois qu'un nouvel ensemble de tambours est fabriqué et inauguré, ses deux noms sont cités dans une prière : Teakeni, « Femme-prodige » et Ra'uhanua, « Omniprésente-dans-les-villages » (Zemp 1995 : 103-104). La pièce qui évoque ses paroles, rapportées dans un mythe (Coppet et Zemp 1978 : 7-11), ne manque jamais lorsque l'ensemble de tambours résonne. Warousu raconte :

(R6) PAROLES D'OMNIPRÉSENTE-DANS-LES-VILLAGES (WARANA RA'AUHANUA)

Ceci est une parole de la femme qui s'appelait auparavant Femme-prodige (Teakeni). Elle a créé la magie 'iru pour les tambours. Elle et Waiai habitaient à Aaito'o, et il lui disait :

Marions-nous : je voudrais que nous nous mariions,
 puisque nous vivons ici ensemble.
 Tu travailles et tu nourris les porcs pour moi.
 Nous deux, nous vivons ici et je voudrais qu'on se marie !

Alors Femme-prodige a dit :

Oh ! quelle est donc cette femme dans la maison ?
 La monnaie que j'ai gagnée, c'est ta monnaie ;
 la maison que j'ai construite, c'est ta maison ;
 les porcs que j'ai nourris, ce sont tes porcs ;
 Waiai, mon petit !
 Tu ne travailles pas, tu ne peux me choisir pour femme ;
 tu ne gagnes rien, tu ne peux me choisir pour femme ;
 tu ne nourris pas les porcs, tu ne peux me choisir pour femme ;
 tu ne construis pas de maison, tu ne peux me choisir pour femme ;
 Waiai, mon petit !

Elle a prononcé ces paroles à Aaito'o, et lui, Waiai, en a fait une pièce pour tambours, pour qu'on frappe les tambours d'après les paroles d'Omniprésente-dans-les-villages. C'est une pièce très ancienne concernant la femme qui a créé les tambours.

- 29 Warousu crie certaines de ces paroles entre les trois parties principales de la pièce jouée sur les tambours. Il n'y a pas ici une imitation stricte du rythme des paroles, car les différentes phrases n'ont pas le même nombre de syllabes, alors que les segments rythmiques frappés sur les tambours ne varient pas (cf. ex. 9).
- 30 Dans la plupart des autres pièces dérivées de paroles, la relation entre la prononciation et le rythme tambouriné est tout à fait évidente. Les paroles sont aussi plus courtes. Ces pièces sont appelées 'o'o *rereho*, « tambour parlant ». *Rereho*, comme son synonyme *na'a*, connote une parole prononcée à haute voix, le bruit de la parole, et dans un autre contexte, le fait de réprimander, de se quereller. Tauhairiu, un grand tambourinaire (fig. 2, au milieu), me raconta une autre histoire concernant le célèbre tambourinaire He'aenima qui composa la première pièce imitant des paroles :

(R 7) « LA LANCE M'A TOUCHÉ ! » (SUA 'E TO'O 'AKU !)

[...] He'aenima a creusé un ensemble de tambours à Raroaha, pour la fête funéraire de Suru'are. Ils ont élevé des porcs pour ces tambours creusés en l'honneur des funérailles de Suru'are. A cette fête de porcs, organisée par 'Airu et Kenisuea, ils ont apporté cent porcs. Et lorsqu'ils ont commencé à frapper les tambours, un homme du nom de Puakini a jeté sa lance à Hanaorea. Celui-ci, blessé, a crié :



Su-a 'e to'o aaku!

La lance m'a touché!



'Au wariwari nau!

Extrayez-la-moi!



'E-re-i, 'e-re-i!

Aïe, aïe!

Les gens l'ont tenu ferme et ont taillé dans sa chair pour extraire la lame de la lance. He'aenima, lui, a commencé le « tambour parlant » avec ces paroles. Ils ont frappé les tambours et c'est ainsi que le « tambour parlant » a commencé. [...]

- 31 En parlant rapidement, l'occlusion glottale entre deux voyelles est quelquefois supprimée, de même une voyelle longue peut être raccourcie. C'est ce que fait ici Tauhairiu, en prononçant [Su-a-e-to-a-ku], correspondant aux six frappes du rythme tambouriné.
- 32 Voici le récit de Si'ai concernant une pièce liée à une généalogie localisée, et que l'on frappe sur un seul tambour pour identifier la provenance de certains messages tambourinés (des précisions sur ces signes seront données *infra*).

(R 8) « TAREMAE, VIENS ICI ! » (TAREMAI TA'AMAI¹³)

La pièce pour tambour concernant Taremae. Cette personne est notre grand-père. Quand quelqu'un était malade, on appelait son nom, Taremae, pour qu'il vienne. Et cette frappe est comme ceci :

Taremae ta'amai

Taremae, viens ici!



tekere tekere

Taremae taa kura!

Taremae, donne la médecine!



tekere tei teke

- 33 Warousu, qui vient d'une autre région, donne une version tout à fait différente de cette pièce du répertoire de l'ensemble de tambours où, au lieu du guérisseur que l'on appelle et souhaite voir, on craint l'intervention d'un mauvais esprit :

(R 9) « TAREMAE, IL VIENT ICI ! » (TAREMAI TA'AMAI)

Quand ils voyaient Taremae, ils en avaient peur, car cet homme pouvait devenir un esprit malin (*here*), alors qu'il était encore en vie. Quand ils le voyaient, ils s'exclamaient : « Taremai, il vient ici ! » Et cela, ils le frappaient à la ressemblance.

Taremae ta'amai

Taremae, il vient ici!



tekere tekere

- 34 Cela fait partie du répertoire de tambours des gens de Horaanamae, car Taremae était un homme du côté de Horaanamae.

(R 10) « QUEL TAREMAE ? » (TAREMAI TEI ?)

Concernant Taremae, ils ont fait, le même jour, deux pièces pour tambours à partir de deux pièces de paroles. D'abord ils avaient dit : « Taremae, il vient ici ! », et en ont fait une pièce pour tambours, puis ils ont fait une autre pièce de frappe d'après « Quel Taremae ? »

Taremae tei?

Quel Taremae?



tekerei tei

Taremae, here!

Taremae, esprit malin!



tekerei tei

- 35 La structure de la pièce étant fixe, le mot disyllabique *here*, « esprit malin », est rendu sur le tambour par un seul coup comme le mot interrogatif *tei*, « quel ? ».
- 36 Comme dans beaucoup d'autres pièces, le rythme frappé sur les tambours reprend des fragments de paroles prononcées une fois et saisies au vol par un musicien qui en fait une pièce. Ces mots semblent bien anodins par rapport au pouvoir sacré des ensembles de tambours et à leurs liens avec le héros culturel féminin : il a été dit auparavant qu'une faute de frappe dans la pièce « Protection des ancêtres » était punie de mort. Les paroles sur lesquelles sont basées la plupart des pièces de tambours ont un caractère tout à fait anecdotique, comme le révèle également un autre récit de Warousu :

(R 11) « AU VOLEUR ! » (PIRINA !)

Un jour, quelqu'un est revenu dans sa maison après une absence et s'est aperçu qu'on lui avait volé quelque chose. Alors il s'est mis à frapper le tambour pour annoncer ce vol. Des gens de l'autre côté de la montagne l'ont entendu et se sont demandés : « Pourquoi ce tambour, mon ami ? » - « Il annonce Au voleur ! » - « Comment ? » - « Au voleur ! Au voleur ! »

Alors ils en ont parlé longuement et ont fait de cette parole une pièce pour les tambours. Ils ont frappé à sa ressemblance :



Pirina! Pirina!

Au voleur! Au voleur!

Quelqu'un a demandé : « Où sont-ils allés [les voleurs] ? » – « Ils sont descendus par le chemin-des-lianes. »



Tau Tarawaro

Par le chemin-des-lianes



Tarawaro-waroa

Le chemin-des-lianes-lianes

Ils [les poursuivants] sont allés derrière eux, mais ils ne les ont pas rattrapés. L'un a dit : « Ils sont descendus ! Ils ont sauté ! »



Hosu!

Sauté!

- 37 Il est remarquable, dans cette pièce du répertoire des ensembles de tambours, que l'imitation de la parole ne sert nullement à envoyer un message. Il s'agit d'une pièce à fonction purement musicale, à la différence du signe frappé sur un seul tambour, dont l'histoire raconte qu'il fut à l'origine de l'exclamation « Au voleur ! ». Ce dernier signe appartient à la catégorie des signes transmettant des messages précis dont les rythmes semblent être arbitrairement attribués (cf. *infra*).
- 38 A l'occasion du lancement du caboteur 'Are'are Maasina, « Fraternité 'aré'aré », construit en 1969 pour briser le monopole des commerçants chinois et européens, un ensemble de tambours fut creusé à la demande de David Kausimae, député 'aré'aré et ministre au gouvernement central des Iles Salomon, et Ariki Nono'ohimae, chef suprême des 'Aré'aré. Warousu, unanimement apprécié comme expert de la musique de tambours, fut chargé de composer une pièce pour fêter à la fois le lancement du bateau et l'inauguration du nouvel ensemble de tambours. La pièce fut jouée la première fois à l'occasion de cette fête (cf. film [1]). Quelques jours auparavant, Warousu me fit le récit suivant :

(R 12) 'ARE'ARE MAASINA

Kausimae, Ariki, et Daniel [de Coppet] m'ont dit : « Fais une pièce pour tambours au sujet [du bateau] 'Are'are Maasina qui va être descendu à la mer ; cela sera une nouveauté ! » Alors j'ai pensé : quelle pièce pour tambours pourrait-on frapper à cette occasion, quelle parole pourrais-je travailler ? J'ai pensé : comment nous, les 'Aré'aré, allons-nous nous rassembler pour descendre le 'Are'are Maasina à la mer, comment allons-nous nous réunir autour du nouvel ensemble de tambours ? J'y ai réfléchi et réfléchi. On nous a demandé de venir à Kiu [lieu du lancement du bateau et de la fête] et nous venons de partout, pour le lancement du bateau et l'inauguration de l'ensemble de tambours. J'ai pensé : comment nous, les gens de la

côte est, montons-nous pour nous rassembler ici, et comment les gens de l'intérieur montagnoux descendent-ils pour venir ici également, à la demande de ce rassemblement pour le 'Are'are Maasina ? J'ai réfléchi au sujet du 'Are'are Maasina, je l'ai imité [le nom du bateau] d'abord avec la bouche, puis avec les mains. Cela s'entendait en concordance avec les tambours, ne ressemblait à aucune autre pièce, était au centre même de la parole. Alors j'ai parlé comme ceci : « Enregistrons-le avec le magnétophone pour que cela reste définitivement. » C'est à partir d'une parole que j'ai réfléchi et travaillé :

'Are 'are Maasina



teketeke teiteke

'Are 'are Maasina

'Are 'are Maasina kae siho hi 'asi



teketeke teiteke teketeketekete

'Are 'are Maasina va descendre à la mer

ta'aa aana po'o taau 'au roko roko mai



teketeke teketeke teketeke tekete

les gens de l'est, rassemblez vous ici!

Ainsi j'ai travaillé le nom de 'Are'are Maasina pour en faire une pièce pour tambours. Je ne l'ai pas fait au sujet d'un morceau du terroir, je l'ai fait d'après une parole. Le titre de cette pièce pour tambours est 'Are'are Maasina.

- 39 Une fois le motif rythmique trouvé à partir d'un son environnemental, le compositeur en fait une pièce structurée.

Du motif rythmique à la pièce structurée

- 40 Faire d'un motif rythmique une pièce structurée pour ensemble de tambours est plus simple que faire une pièce pour ensemble de flûtes de Pan à partir d'un motif mélodique. Il n'y a pas de polyphonie comme dans la musique des flûtes de Pan ni de polyrythmie comme dans la musique de tambours d'autres régions du Pacifique et du monde : tous les tambourinaires frappent un même rythme non pas à l'unisson, puisque les instruments de différentes tailles produisent différentes hauteurs de son, mais selon une texture que je propose d'appeler « homorythmie polyplane »¹⁴. Alors que le compositeur d'une pièce pour ensemble de flûtes de Pan a besoin de l'aide d'un, de deux ou de trois musiciens (en fonction des polyphonies à deux, trois ou quatre parties), le compositeur tambourinaire peut terminer sa pièce tout seul.
- 41 La grande majorité des pièces du répertoire se conforme à trois formules de base, avec de légères variantes, mais ayant toutes une même structure globale : une courte partie initiale (I) ; une partie médiane (M) plus longue qui reprend et répète plusieurs fois la partie initiale, et la varie le cas échéant ; et une partie finale (F) rigoureusement identique à la partie initiale. Chaque partie est répétée et précédée de ce que j'appellerai « un lancement du meneur », indiqué par la lettre (y), et qui peut prendre différentes formes. Nous y reviendrons dans la section consacrée à l'exécution collective.
- 42 Le schéma de la structure globale peut se représenter comme suit :

// : y I : // : y M : // : y F : //

43 De nombreuses pièces se conforment à une formule A où le segment rythmique (*ro'u mani 'o'o*), que nous indiquerons par un (a) minuscule, est joué un nombre déterminé de fois, enchaîné ou séparé selon un ordre strict. Dans la partie médiane (M) de la pièce, le nombre de répétitions du segment rythmique diminue progressivement. Ainsi, le segment (a) est d'abord joué trois fois sans interruption puis repris après une courte pause, il est ensuite joué deux fois et repris, puis une fois et repris, puis un fragment du segment – indiqué par (1/2a) – est joué et repris, enfin de nouveau le segment entier, mais sans reprise. L'ensemble de cette partie médiane (M) est ensuite rejoué¹⁵.

Formule A (cf. ex. 3 : *Taremae ta'amai!* « Taremae, il vient ici ! » ; ex. 4 : *Taremae tei?* « Quel Taremae ? » ; ex. 5 : *Kurukuru*, « Tourterelle »)

Partie Initiale	// : y a ://
Partie Médiane	// : y aaa / aaa / aa / aa / a / a / 1/2a / 1/2a / a ://
Partie Finale	// : y a ://

Ex. 3 : Formule A. *Taremae ta'amai!* « Taremae, il vient ici ! ». Cf. Récit 8. Disque [6], face B, page 3b.

The musical notation for Example 3 consists of several rhythmic segments. It begins with a 'y' followed by two 'a's, all enclosed in a bracket with a '2'. This is followed by a large vertical bracket containing three pairs of 'a's, each pair enclosed in a bracket with a '2'. Below this is another pair of 'a's enclosed in a bracket with a '2'. Finally, there is a pair of 'a's at the bottom, also enclosed in a bracket with a '2'.

Ex. 4 : Formule A. *Taremae tei* ? « Quel Taremae ? ». Cf. Récit 9. BM 72.16.31 : XXIX.¹⁶

Ex. 5 : Formule A. *Kurukuru*, « Tourterelle ». Cf. Récit 4. BM 72.16.34 :VIII.

Ex. 6 : Formule A abrégée. *Pirisi Puru Masike*, « Coucou (composé par) Puru-le-Petit ». BM 72.16.33 :XIV. Film [2].



- 44 Une quatrième transcription d'une pièce construite selon cette formule, *Tarauha*, « Traverser », figure dans la notice du disque [12], (fig. 12)¹⁷. Une autre pièce encore, *Ha'amaeha*, « Invocation aux ancêtres », est représentée dans le film [2].
- 45 Cette formule est condensée (ex. 6) par le compositeur de la pièce *Pirisi* (« Coucou de Tahiti », *Eudynamis taitensis*), et sa brièveté exceptionnelle de 12 secondes a manifestement amusé les tambourinaires qui sourient après avoir terminé la frappe lors du tournage du film [2].¹⁸
- 46 Les formules de type B comportent deux segments rythmiques. Dans la structure la plus fréquente que nous appelons B1, la partie initiale (I) comporte deux (a) et un (b). Le plus souvent, un fragment du segment (a) – généralement la deuxième moitié mais quelquefois aussi le début – est monnayé dans le segment (b), où par exemple une croche est subdivisée en deux doubles croches. Dans la formule B2, seul le segment (a) est exposé dans la partie initiale (I) ; le segment (b) consiste soit en un monnayage de (a), soit en un élargissement de (a) dont un fragment précède la formule. La pièce *Wisi*, « Échenilleur » représente une variante de B2, en ce que la partie finale (F) ne reprend pas le segment (a) complet, mais seulement l'imitation accentuée du mot (et du cri) *wisi*.

Formule B1 (ex. 7 : *Asi*, « Protection des ancêtres ». Cf. également *Wate paro!* « Donne la ceinture ! » [disque [12], page 10b, et transcription fig. 13 de la notice) ; *Ho'uraramoaha*, « Transporter une victime », et *Poiha*, « Cri d'appel » (film [2]).

I	// : y aab ://
M	// : y aab/aab/ab/ab/bb/aab ://

F	// : y aab ://
---	----------------

Formule B2 (cf. ex. 8 *Wisi*, « Échenilleur » ; cf. également la pièce *Tori 'au'ahua*, « Distribuer des paquets de nourriture », film [2]).

I	// : y a ://
M	// : y aa/bb/a ://
F	// : y a ://

- 47 Le compositeur peut également monnayer une seconde fois (c) le premier segment rythmique (a). Le second (c) et/ou le premier monnayage (b) peut figurer dans les parties initiale (I) et finale (F) ou non ; la forme de la pièce en dépendra.
- 48 Si les trois segments figurent dans la partie initiale (I), le (a) étant doublé, cela donne la formule C1¹⁹.

Ex. 7 : Formule B1. *Asi*, « Protection des ancêtres ». Cf. Récit 1. Disque [6], face B, page 3a)

The image displays musical notation for two rhythmic segments, 'a' and 'b', across four different examples. Segment 'a' is represented by two eighth notes followed by a quarter note. Segment 'b' is represented by a quarter note followed by two eighth notes. The notation includes various groupings with brackets and the number '2', indicating a doublet or a pair of notes. A 'y' label is placed to the left of the first two examples, likely indicating a specific rhythmic feature or a starting point.

Ex. 8 : Variante de B2. *Wisj*, « Échenilleur ». BM 72.16.31 :XXIII.

The image shows musical notation for Ex. 8. It consists of three rows of notes. The first row is labeled 'a' and contains a sequence of notes: a quarter note, a quarter note, a beamed eighth note pair, a beamed eighth note pair, and a quarter note. A bracket on the right groups the last four notes with a '2'. The second row is labeled 'b' and contains a sequence of notes: a quarter note, a quarter note, a beamed eighth note pair, a beamed eighth note pair, a quarter note, a quarter note, a beamed eighth note pair, and a beamed eighth note pair. Brackets on the right group the last four notes with a '2', and a larger bracket on the far right groups the entire second row with a '2'. The third row contains a sequence of notes: a quarter note, a quarter note, a beamed eighth note pair, a beamed eighth note pair, and a quarter note. A bracket on the right groups the last four notes with a '2'.

- 49 Si la partie initiale (I) comporte les segments (a) et (b), le segment (c) étant ajouté dans la partie médiane (M), alors il s’agit de la formule C2.
- 50 Dans le cas où la partie initiale (I) ne présente que le segment (a), la formule la plus fréquente est C3.

Formule C1 (ex. 9 : *Warana Ra’auhanua*, « Parole d’Omniprésente-dans-les-villages »)

I	// : y aabc ://
M	// : y aabc/aabc/abc/abc/cc/aabc ://
F	// : y aabc ://

Formule C2 (ex. 10 : *Kirori*, « Perroquet »)

I	// : y ab ://
M	// : y ab/ab/cb/cb/bb/ab ://
F	// : y ab ://

Formule C3 (cf. ex. 11 : *Ra’e Warousu*, « Willie Lève-queue [composé par] Warousu » ; ex. 12 : *Kurukuru*, « Tourterelle »)

I	// : y a ://
---	--------------

M	// : y aa/bb/cc/a ://
F	// : y a ://

51 Certains compositeurs varient ces formules de base qui sont les plus fréquentes. Ainsi, par exemple, la pièce *Kurukuru*, « Tourterelle », de structure C3, comporte un ajout dans lequel le segment (a) est raccourci sous deux formes, avant qu'il ne soit joué en entier à la fin de la partie médiane (M) (ex. 12).

Ex. 9 : Formule C1 : *Warana Ra'auhanua*, « Parole d'Omniprésente-dans-les-villages ». Récit 6. Disque [10], face A-4), et film [2].

The image displays four systems of musical notation, each representing a variation of a rhythmic formula. The notation is organized into three vertical columns labeled 'a', 'b', and 'c'.
 - Column 'a' contains rhythmic patterns starting with a 'y' symbol.
 - Column 'b' contains rhythmic patterns.
 - Column 'c' contains rhythmic patterns.
 Brackets on the right side of each system indicate that the patterns in each column are grouped together, with a '2' next to the bracket, suggesting a two-measure or two-beat structure for each group. The four systems are stacked vertically, showing different ways the segments 'a', 'b', and 'c' are combined or modified.

Ex. 10 : Formule C2. *Kírori*, « Perroquet ». Récit 5. BM 72.16.32 :III.

The image displays two systems of musical notation for rhythmic patterns. Each system is divided into three parts: 'a', 'b', and 'c'. The notation uses stems with flags and beams to represent rhythmic patterns. Brackets with the number '2' indicate that the patterns are repeated twice. The first system has five staves, and the second system has four staves. The notation is organized into columns corresponding to parts a, b, and c, with vertical lines separating them. Brackets on the right side of each system group the staves and indicate the number of repetitions for each part.

Ex. 11 : Formule C3. *Ra'e Warousu*, « Willie Lève-queue [composé par] Warousu ». Récit 2. BM 72.16.33 :X, et disque [12], page 10c.

Ex. 12 : Formule C3 avec ajout. *Kurukuru*, « Tourterelle ». Récit 4. BM 72.16.31 :XI.

- 52 Deux pièces, dont les titres sont inconnus, combinent les formules A et B : après la partie introductive (I) où les deux segments sont énoncés, la partie médiane (M) est jouée une fois avec le segment (a), puis une fois avec le segment (b) qui en est un monnayage, avant

la partie finale (F) qui comprend de nouveau les deux segments. La structure de la partie médiane est celle de la formule A.

I	// : y a b ://
M	y aaa / aaa / aa / aa / a / a / ¹ / ₂ a / ¹ / ₂ a / a /
	y bbb / bbb / bb / bb / b / b / ¹ / ₂ b / ¹ / ₂ b / b /
F	// : y a b ://

53 Apparemment, les deux pièces n’ont pas été composées par le même tambourinaire, puisque l’une fait partie du « répertoire [du tambourinaire] He’aenima » (ex. 13), et l’autre du « répertoire [du lieu-dit] Horaanamae » (ex. 14). L’un des deux compositeurs connaît manifestement l’autre pièce, car non seulement la forme, inhabituelle, est la même, mais les deux segments rythmiques de l’une des pièces sont une variante de ceux de l’autre pièce : la dernière double croche de la première pièce (ex. 13) est transformée dans la seconde pièce en une croche, ce qui donne à la pièce un aspect « boiteux » :

Ex. 13 : Combinatoire des formules A et B. « Répertoire de He’aenima ». BM 72.16.33 :XIX.

Ex. 14 : Combinatoire des formules A et B. « Répertoire de Horaanamae ». BM 72.16.34 :II.



- 54 Les pièces de formules A, B1 et C3 sont les plus nombreuses. Sur soixante-sept pièces enregistrées – ce qui correspond à peu près à la totalité du répertoire connu dans les années 1960-1970 – j’ai relevé quinze pièces de formule A, treize pièces de formule B1, cinq pièces de formule B2, deux pièces de formule C1, cinq pièces de formule C2, et onze pièces de formule C3. Deux pièces combinent, comme nous l’avons vu, les formules A et B. Les autres pièces ressemblent par certains aspects à l’une de ces formules, mais s’en éloignent surtout par les lancements criés du meneur. Dans les pages qui suivent, cinq pièces inhabituelles seront examinées.
- 55 J’ai déjà mentionné à plusieurs reprises quelques détails de l’exécution des pièces, y compris les lancements du meneur, variés selon les cas. Il reste maintenant à préciser ces lancements, et à décrire les modalités de l’exécution lors d’une grande fête.

De la pièce structurée à l’interprétation collective

- 56 L’ensemble de tambours à fente *para ni ’o’o* (litt. « groupe de tambours ») est formé d’au moins cinq instruments ; leur nombre peut atteindre une douzaine. Les quatre instruments principaux mesurent entre 160 et 110 cm de long²⁰. Par ordre de grandeur, ce sont le *nunuha*, le *tori*, nommé également *tei*, le *suta* ou *kurua*, et le *simiro* ou *waramou*²¹. Posés sur des socles fabriqués en matière végétale, ils sont disposés en carré sous un petit abri sans mur construit spécialement pour la fête. Les quatre tambourinaires sont assis à l’intérieur du carré, regardant vers l’extérieur, et frappent le bord supérieur de la fente (*po’o mane*, « le côté mâle ») à l’aide de deux épaisses baguettes taillées dans des branches de sagoutier ou de cocotier (fig. 2). Lors de l’inauguration d’un nouvel ensemble de tambours, ceux-ci sont posés sur des socles plus élevés et les tambourinaires frappant les

deux plus grands instruments restent debout (films [1 et 2]). Le meneur de l'ensemble frappe avec deux minces baguettes en bois dur un instrument plus petit, *tarai* (« menant »), posé à même le sol, à l'extérieur du carré (fig. 1). D'autres petits instruments, *rikiriki* (onomatopée indiquant un son aigu²²), en nombre variable, disposés par terre autour du carré, sont principalement frappés par des garçons et des jeunes gens apprenant ainsi à jouer. Lors du tournage du film [2], quelques hommes âgés, dont un aveugle, qui n'avaient plus la force de frapper avec vigueur sur les grands tambours comme des jeunes gens ou des hommes en pleine force de l'âge, tenaient à être présents et jouèrent des petits tambours *rikiriki*.

Fig. 2 : Les joueurs des quatre tambours les plus grands sont assis à l'intérieur d'un carré formé par les instruments (Ainiasi, 1969).



- 57 Le répertoire de l'ensemble de tambours est exécuté lors des fêtes funéraires commémoratives, des fêtes pour le rétablissement de la paix après une série de meurtres²³ et, dans le sud du pays 'aré'aré, des fêtes d'allégeance aux « grands »²⁴.
- 58 Les tambourinaires 'aré'aré distinguent deux modalités principales d'exécution selon le moment choisi et la durée du jeu. Lorsque, au milieu de la journée, les tambours sont frappés pendant une courte durée, environ une demi-heure ou une heure, le meneur commence les pièces sans crier en jouant d'abord en solo la partie introductive ou toute la pièce. Analogue à celle des tuyaux pilonnants, instruments sans importance joués pour le divertissement, cette manière de frapper les tambours est désignée par le terme *kiro* (cf. Zemp 1978 : 40-41). Si, au contraire, lors d'une grande fête, les tambours résonnent toute la nuit, et que le meneur lance chaque pièce et chaque partie d'une pièce en criant, cette frappe s'appelle 'o'o *rereho*, « tambour parlant (fort) ». Nous avons déjà rencontré cette expression désignant dans un sens restreint les pièces de tambours imitant des paroles. Ici, il s'agit d'un sens élargi, appliqué à toutes les pièces, même celles qui imitent des cris d'animaux, ou celles dont on ne connaît pas l'origine. En fait, ce ne sont pas seulement les tambours qui « parlent fort », mais également le meneur avec ses cris.

Celui-ci commence chaque pièce (son instrument s'appelle *tarai*, « menant ») et en choisit l'ordre de succession qui est tout à fait libre. Comme pour la musique des ensembles de flûtes de Pan, le titre des pièces n'est pas prononcé ; même s'il l'était, cela ne permettrait pas d'identifier sans ambiguïté certaines pièces qui portent le même titre et d'autres dont le titre est oublié et qui sont classées dans un répertoire (cf. *supra*). On ne répète pas non plus une pièce à faible intensité comme cela se fait dans les ensembles de flûtes de Pan.

- 59 Pour signaler aux tambourinaires qu'ils doivent se tenir prêts, le meneur frappe quelques coups équidistants sur son instrument. Ensuite, il a à sa disposition trois manières de leur faire connaître la pièce qu'il a choisie :
1. il l'annonce par les onomatopées imitant le rythme de la partie initiale (cf. disque [12], page 10c *Ra'e*, « Willie lève-queue » ; et film [2], pièce *Warana Ra'auhanua*, « Parole d'Omniprésente-dans-les-villages ») ;
 2. il crie les paroles qui furent à la source de la composition (cf. disque [12], page 10a *Taurau*, « Traverser », et 10b *Wate paro*, « Donne la ceinture ») ;
 3. il frappe en solo la partie initiale ou joue toute la pièce une fois en entier (cf. film [2], les pièces *Poiha*, « Cri d'appel », *Ho'uraramoaha*, « Transport d'une victime », *Pirisi*, « Coucou ») ; cela ne l'empêche pas de crier des paroles ou des onomatopées.
- 60 Les deux premiers procédés suffisent dans le cas des pièces les plus connues. S'il estime que tous les tambourinaires ne savent pas bien une pièce particulière, et notamment l'enchaînement des segments rythmiques, le meneur peut décider de frapper d'abord en solo toute la pièce, avec toutes les répétitions.
- 61 La dernière syllabe des onomatopées ou des paroles est émise sur un cri aigu, souvent marqué par un glissando ascendant et descendant. En lançant les répétitions des parties initiale, médiane et finale, le joueur peut aussi émettre un simple cri sans paroles et sans onomatopées (cf. sonagramme, ex. 22).
- 62 Dans la pièce qu'il a composée (*Ra'e*, « Willie Lève-queue », disque [12], page 10c), Warousu remplace les onomatopées criées dans la partie finale par la frappe en solo du segment (a), l'alternance solo/ensemble donnant l'impression d'une alternance question/réponse (cf. également le sonagramme, ex. 21).
- 63 Comme dans de nombreuses autres pièces, Warousu lance la pièce *Kana*, « Chant de divination », avec des onomatopées, mais il remplace ensuite ces dernières par un chant. Cette alternance de chant et de musique instrumentale est exceptionnelle chez les 'Aré'aré²⁵ et s'explique ici par le fait que le rythme tambouriné est dérivé d'un air de divination que le meneur chante aux endroits précis où, habituellement, il crie des onomatopées (ex. 15). La forme est une variante de la formule B :

I	// : y ab ://
M	// : y aaaaaab ://
F	// : y ab ://

Ex. 15 : *Kana*, « Chant de divination ». BM 72.16.33 :III.

- 64 Les paroles à la base d'une composition sont généralement reprises dans le segment rythmique (a) ; les segments (b) et (c) sont, comme nous l'avons vu, des monnayages de (a). Dans plusieurs pièces, cependant, chaque segment rythmique traduit une parole différente, et c'est la raison pour laquelle le meneur ne lance pas seulement les trois parties (initiale, médiane et finale) par les paroles criées, mais aussi chaque segment rythmique.
- 65 C'est le cas de *Pirina*, « Au voleur ! » (cf. Récit 11). En dehors de cette particularité qui empêche l'enchaînement ininterrompu des segments rythmiques, la pièce montre certains éléments formels proches des autres : elle est composée de quatre segments rythmiques, dont le (b) et le (c) sont des monnayages de (a) ; chaque segment est frappé deux fois, le segment (a) est raccourci. Le segment (d) est joué une seule fois à la fin (ex. 16).

Ex. 16 : *Pirina* !, « Au voleur ! » Récit 11. BM 72.16.32 :XXIII.

<i>pirina pirina pirina pirina</i> γ	a]	2
<i>pirina pirina</i> γ]	2
<i>tau tarawara</i> γ		b		c]	2
<i>tarawarawarao</i> γ]	2
<i>hosu</i> γ]	2
]	2

- 66 Les trois segments rythmiques de la pièce *Sua 'e to'o aaku*, « La lance m'a touché » (cf. Récit 7), reprennent également des paroles et même une interjection de douleur (ex. 17).

Ex. 17 : *Sua 'e to'o aaku!* « La lance m'a touché ! ». Récit 7. BM 72.16.32 :XXI.

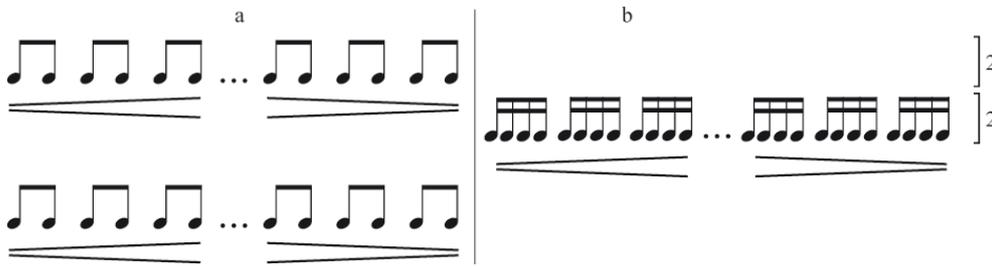
	a	b	c		
: <i>Sua 'e to'o aaku!</i> :	] 2	: La lance m'a touché ! :
<i>Sua 'e to'o aaku!</i>					
: 'Au wariwari nau! :		] 2	: Extrayez-la-moi! :
'Au wariwari nau!					
: 'Erei! 'Erei! :			] 2	: Aïe! :

- 67 Cette alternance entre les « lancements du meneur » et la frappe des tambourinaires est poussée à l'extrême dans la pièce *Kui*, « Chien ». Il est impossible de comprendre la structure et les modalités d'exécution particulières de cette pièce sans connaître l'histoire de sa composition : un homme cherchait son chien et, à la question des gens qui lui demandèrent de quel chien il s'agissait, il répondit *te kare (ni) kui!*, « un chiot ! » (litt. un enfant de chien). Ce sont ces mots que le meneur lance au début de la pièce et qui sont repris dans le segment rythmique (a). Puis il spécifie *kui rawarawa'a*, « un chien brun », ce qui donne le segment rythmique (b). Finalement il crie le mot « chien » lui-même, qui est peut-être d'origine onomatopéique et qui, avec l'intonation criée et la répétition, devient une imitation de l'aboiement d'un chiot. Ce troisième segment rythmique (c) est en outre décomposé en ses éléments constitutifs. L'enchaînement des segments ne suit pas les modèles les plus fréquents : le compositeur a choisi une forme différente, tout en conservant certaines caractéristiques comme la répétition des segments rythmiques. Dans cette pièce, imitations de paroles et cris d'animaux alternent. De plus, il y a un véritable dialogue entre les cris du meneur et la frappe des tambourinaires (ex. 18).

Ex. 18 : *Kui*, « Chien ». BM 72.16.32 :XXV.

	a	b	c	
<i>Te kare kui, te kare kui!</i>	] 2
				
<i>Kui rawarawa'a, kui rawarawa'a</i>		] 2
				
<i>Kui rawarawa'a</i>		] 2
				
<i>Kui kui kuikuikui</i>			] 2
				
<i>kuikuikui</i>			] 2
				
<i>kui kui</i>			] 2
				
<i>wau!</i>			] 2
				
<i>Kui rawarawa'a, kui rawarawa'a</i>		] 2
				
<i>Kui rawarawa'a</i>		] 2
				
<i>Kui kui kuikuikui</i>			] 2
				
<i>kuikuikui</i>			] 2
				
<i>wau!</i>			] 2
				

- 68 Dans une autre pièce encore, *Hoho'ota*, « Crier », les cris du meneur sont suivis par des coups frappés sur les tambours : un cri, un coup ; trois cris, trois coups, etc. (BM 72.1632.XIX).
- 69 Contrairement à ces pièces où le dialogue entre les cris du meneur et la frappe des tambourinaires est permanent, il en est une (une seule) qui se distingue par l'absence totale de cris. La manière de frapper y est également différente de celle de toutes les autres pièces. Il s'agit de la pièce intitulée *Nununu*, « Tremblement de terre », où le compositeur évoque les secousses, s'intensifiant et diminuant progressivement, par un nombre indéterminé de coups équidistants, puis redoublés, et surtout par un crescendo et un diminuendo. Le meneur frappe les premiers coups seul, d'abord avec une seule baguette, puis simultanément avec les deux ; il est ensuite rejoint successivement par les tambourinaires frappant les petits, les moyens, puis les grands tambours. Leur entrée successive renforce le crescendo et augmente l'intensité sonore. Pendant le diminuendo, les tambours s'arrêtent l'un après l'autre jusqu'à ce que le meneur soit seul et réamorce un nouveau crescendo. Ce changement progressif du volume sonore, conjointement à l'entrée et la sortie successive des instruments, est tout à fait exceptionnel dans la musique 'aré'aré. Il s'explique entièrement par le projet imitatif du compositeur.
- 70 Malgré le caractère inhabituel de la pièce, on reconnaît certains éléments familiers, tels qu'une variante de la formule B2 (aa/bb/a), où les doubles croches de (b) sont un monnayage des croches de (a). Dans la pièce enregistrée (ex. 19), la durée de chaque segment est la suivante : 33" et 20" pour les deux premiers (a) ; 30" et 25" pour les deux (b) ; et 15" pour le dernier (a).

Ex. 19 : *Nununu*, « Tremblement de terre », BM 72.16.34 :l.

- 71 La construction particulière de cette pièce permet et contraint même à une certaine marge de liberté quant au nombre de coups frappés et à la durée de la pièce. Ce n'est pas le cas des autres pièces du répertoire dont la construction rigoureuse et la frappe homorythmique excluent toute variation et *a fortiori* toute improvisation.
- 72 Dans les onomatopées imitant le rythme des pièces, l'alternance des mains est représentée par le changement de la consonne. Le premier coup d'un segment rythmique est toujours indiqué par l'occlusive apicale /t/, le coup suivant par l'occlusive vélaire /k/. Certains tambourinaires commencent habituellement avec la main droite, d'autres, comme Warousu (sans qu'il soit gaucher, autant que je sache) commencent le plus souvent avec la main gauche. Si le dernier coup d'un segment rythmique est frappé avec la même main que le premier, le /t/ peut être remplacé par la consonne /r/ qui est prononcée avec un seul battement de la langue. Si, par contre, le dernier coup d'un segment rythmique ou d'un mot imité est frappé par l'autre main, la consonne /k/ reste. On voit bien ce principe dans les deux segments rythmiques de la pièce *Taremae ta'amai* qui est un signe de généalogie localisée, joué en solo (cf. Récit 8 et ex. 23) :



- 73 En racontant l'origine de la pièce *Kana*, « Chant de divination », Warousu représente les trois notes chantées sur les deux degrés les plus bas de l'air (cf. ex. 15) par l'onomatopée *tei tei tei*, indiquant ainsi que ces trois coups seront frappés avec la même main, ce qui donne le même timbre :

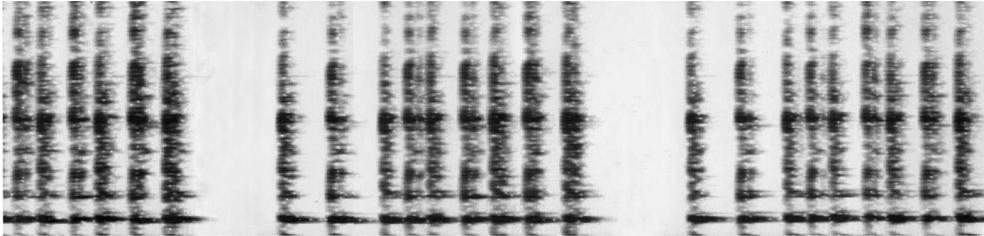


- 74 La séquence consacrée aux tambours (film [2]) permet d'examiner la manière dont les tambourinaires adaptent la frappe en fonction de la taille des instruments. Si le meneur, avec ses baguettes minces, peut frapper plusieurs coups successifs avec la même main, les tambourinaires qui jouent, avec des mouvements plus amples, des deux plus grands tambours, alternent les mains (cf. la pièce *Tori'au'ahua*, « Distribuer des paquets de

nourriture »). Ils laissent rebondir les baguettes (si on peut appeler « baguettes » les épais morceaux de sagoutier taillés dans la partie basse de la branche, utilisés pour le plus grand tambour). Le meneur contrôle en revanche la frappe en appuyant fermement les pouces au dessus des minces baguettes en bois dur.

- 75 Dans la pièce *Wisi*, « Échenilleur » où j'ai noté le segment (a) par deux croches et un roulement de six doubles croches stoppé par une croche (cf. ex. 8), Warousu se livre en réalité à de subtiles fluctuations. Le sonagramme (ex. 20) montre que les coups du roulement ne sont pas strictement équidistants ; mais cette irrégularité est en quelque sorte remarquablement régulière, puisque dans chaque réalisation de ce segment, les différences de durée sont au même endroit.

Ex. 20. Les trois premières réalisations du segment (a) de la pièce *Wisi*, « Échenilleur », jouée en solo par Warousou. BM 72.16.31.XXIII.



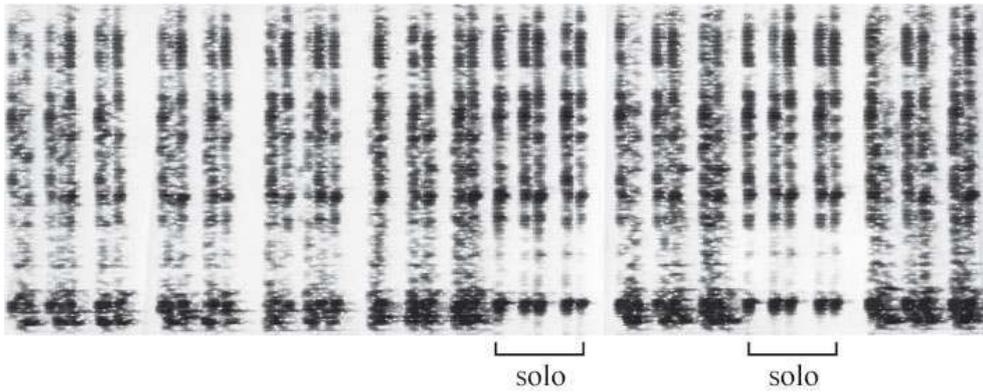
- 76 Ce que l'œil constate sur le sonagramme est confirmé par la mesure en millisecondes²⁶. Si la notation des deux premiers coups par deux croches (150 à 160 ms) et des deux coups suivants par deux doubles croches (65 à 75 ms) semble très proche de la réalité, comment noter les valeurs suivantes situées de 100 à 110, de 80 à 90, de 105 à 115 ms ? Les coups distants entre 105 et 115 ms pourraient à la rigueur être notés par deux croches pointées, mais pas les autres.

1 ^{re} réalisation de segment (a)	150 150 65 75 100 85 105 105 ms
2 ^e réalisation de segment (a)	150 160 75 70 110 90 110 115 ms
3 ^e réalisation de segment (a)	155 150 70 70 105 80 110 110 ms

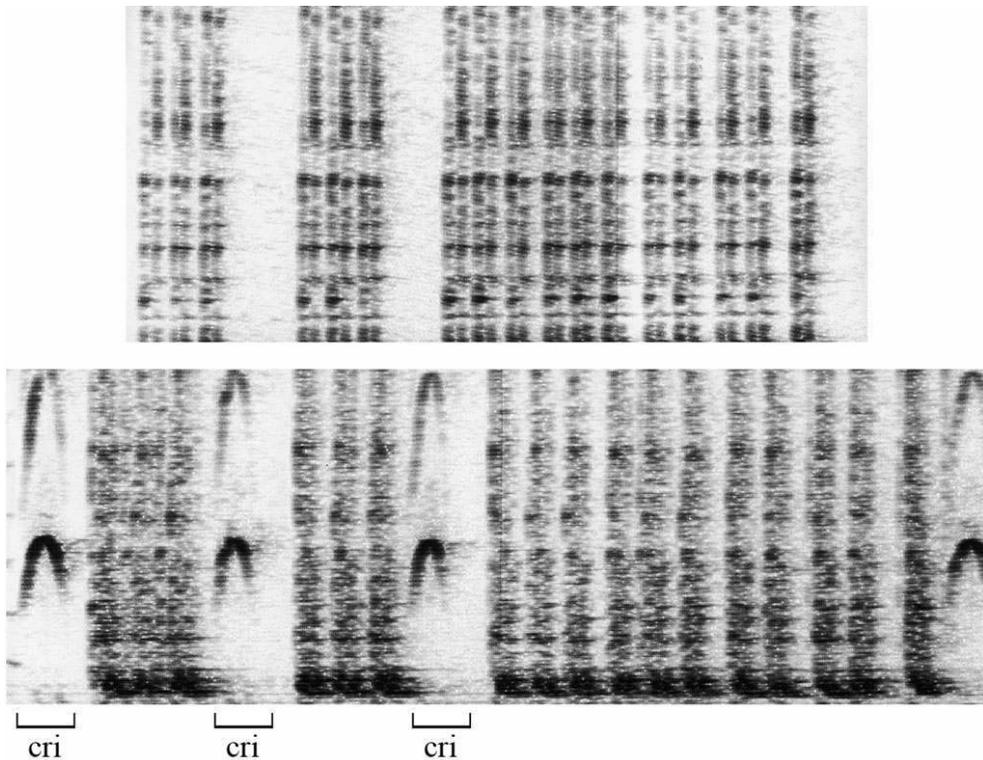
- 77 Si Warousu fait ces micro-différenciations dans le roulement, c'est qu'il veut bien les faire. Il maîtrise parfaitement son instrument. Il serait plus facile de faire des roulements absolument réguliers.
- 78 Dans le jeu collectif, des différences temporelles aussi minimes disparaissent partiellement en raison de l'impact légèrement différé et de la résonance différente des tambours. La précision de la frappe dépend aussi, bien entendu, de la compétence de chaque tambourinaire et de la maîtrise qu'il a d'une pièce particulière. On peut constater cependant des différences dans l'exécution de rythmes similaires. Ainsi, le sonagramme de la fin de la pièce imitant la tourterelle *kurukuru* (cf. Récit 4 et transcription ex. 5), avec une alternance entre la frappe en solo du meneur (à la place des cris) et la frappe collective, montre que les deux coups très rapprochés du rythme sont bien détachés dans l'exécution collective (ex. 21). Par contre, la même succession de deux coups rapprochés

imitant le cri du coucou *pirisi* (cf. transcription ex. 6) donne l'impression d'une fusion en un seul coup lorsque la pièce est interprétée par l'ensemble de tambours (ex. 22).

Ex. 21 : Sonagramme de la fin de la pièce *Kurukuru*, « Tourterelle » (cf. transcription ex. 5, BM 72.16.33 :XIV).



Ex. 22 : Sonagrammes d'un extrait de la pièce *Pirisi*, « Coucou ». En haut, solo. BM 72.16.42 :III ; en bas, ensemble (cf. transcription ex. 6. L'enregistrement est extrait du film [2]).



- 79 Ces rapports subtils de durée, observables surtout dans le jeu en solo du meneur, peuvent être constatés également dans les messages frappés sur un tambour par une seule personne.

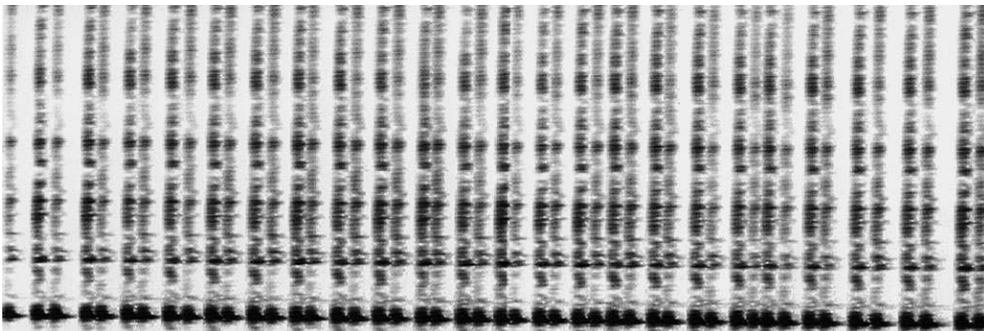
De l'interprétation collective (musicale) à l'exécution individuelle (signalétique)

- 80 Il faut tout d'abord préciser que le titre de cette partie du texte ne reflète pas une évolution historique, mais tout simplement la progression de notre analyse. Selon un récit mythique de 'Irisitapa'a, l'ordre devrait plutôt être inversé, puisque les premiers tambours à fente furent creusés d'abord pour envoyer des messages, les ensembles étant créés seulement plus tard pour la fête du prix de l'homme (Coppet et Zemp 1978 : 85).
- 81 A côté des pièces jouées collectivement lors de grandes fêtes – et seuls quelques grands *aa raha* avaient dans leur hameau un ensemble de tambours –, il existe un certain nombre de pièces à fonction signalétique, jouées sur un seul tambour (*'o'o mouta*, « tambour unique ») dont disposaient beaucoup de hameaux.
- 82 Il faut distinguer deux sortes de pièces : celles qui transmettent un message particulier (j'en ai enregistré treize), et celles liées à une généalogie localisée (j'en ai enregistré vingt-six), permettant de savoir d'où vient le message particulier. Ainsi, les signes annonçant un décès, un vol, une amende pour interdit rompu, ou demandant au propriétaire du tambour de revenir au hameau, sont associés au signe de la généalogie.
- 83 Comme les pièces pour ensembles de tambours, celles qui sont liées aux généalogies localisées sont composées d'après des sons de l'environnement naturel ou humain. Ainsi, la même source sonore peut aussi bien être à l'origine d'une pièce appartenant au répertoire de l'ensemble de tambours que d'une pièce frappée sur un seul tambour pour indiquer une généalogie, telles les pièces « Willie Lève-queue de Warousu » (Récit 2), « Taremae, viens ici ! », respectivement « Taremae, il vient ici ! » (Récits 7 et 8) et « Tourterelle » (Récit 4).
- 84 La différence entre l'exécution collective musicale et l'exécution individuelle signalétique réside dans la forme. Comme nous l'avons vu, le jeu collectif à l'unisson (ou plutôt en homorythmie polyplane) exige une forme rigoureuse, alors qu'un tambourinaire jouant seul peut enchaîner des segments rythmiques selon un ordre libre, et les répéter autant de fois qu'il le désire.
- 85 En comparant la pièce « Taremae, il vient ici ! » du répertoire des ensembles de tambours (ex. 3) avec la pièce signalétique « Taremae, viens ici ! » (ex. 23), cette dernière révèle le segment (b) imitant les mots « Taremae va guérir » (*taa kura*) qui n'apparaît pas dans la version pour ensemble. Chaque segment est frappé un certain nombre de fois, le segment (b) le plus souvent quatre fois. Des trois réalisations exécutées à la suite par le même tambourinaire, la première se termine avec le segment (a), les deux autres avec le segment (b). Par rapport à l'exécution collective dont la notation comporte des doubles croches et des croches (cf. ex. 3), on constate un resserrement du rythme qui est plus près de deux doubles croches et d'une double croche pointée (ex. 23).

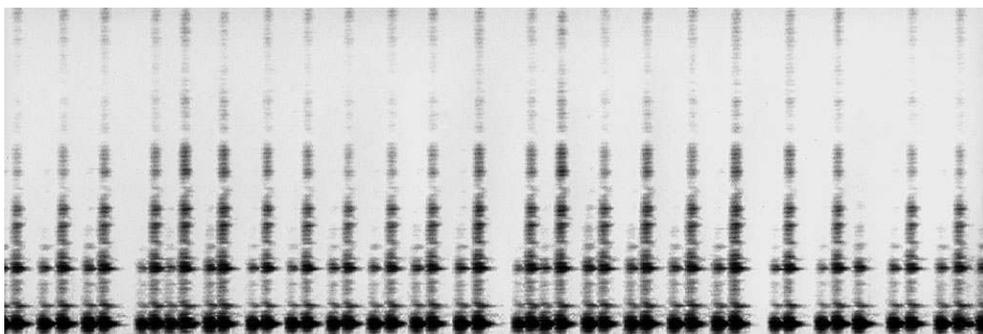
Ex. 23 : *Taremae ta'amai*, « Taremae, viens ici ! ». Généalogie du lieu-dit Tari'ohu. Trois réalisations successives par Si'ai. Cf. Récit 7. BM 72.16.45 :XI.

- 86 Le cri de la tourterelle *kurukuru* (ex. 5 et 12) est à l'origine de deux pièces pour ensemble de tambours. C'est également le cas de deux pièces de généalogie où se retrouve le rythme de son cri, qui est à l'origine du nom onomatopéique. Deux coups rapprochés, répétés un nombre indéterminé de fois, puis élargis à trois ou quatre coups, sont librement combinés. On ne constate pas de différences importantes entre les deux pièces, mais une confusion entre les deux généalogies n'est pas possible puisque les deux lieux sont trop éloignés l'un de l'autre pour que les signes puissent être entendus tous les deux à partir d'un même endroit (ex. 24 et 25).

Ex. 24 : La pièce *Kurukuru Hiumane*, « Tourterelle de Hiumane ». Généalogie du lieu-dit Hiumane. Pièce composée par Raeto'o et frappée par Suaia. Sonagramme d'un extrait du milieu de la pièce. BM 72.16.45 :X.

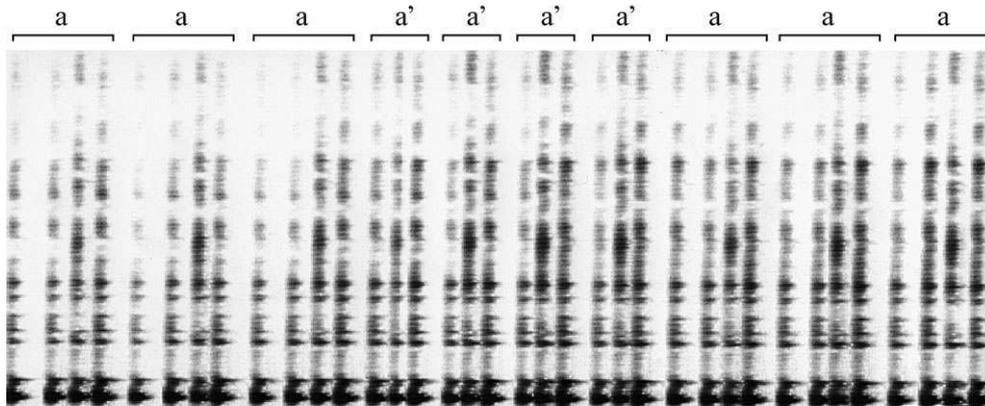


Ex. 25 : La pièce *Kurukuru Aaporo*, « Tourterelle d'Aaporo ». Généalogie du lieu-dit Aaparoro. Pièce frappée par Wa'ito'oro. Sonagramme d'un extrait du milieu de la pièce. BM 72.16.44 :II.



- 87 Les pièces servant à envoyer un message particulier n'ont aucune histoire de composition connue, ni aucun nom de compositeur ; les 'Aré'aré d'aujourd'hui ignorent si les rythmes imitaient à l'origine un son ou une parole. En tout cas, il n'existe aucune relation entre la prononciation du titre de la pièce et le rythme frappé sur le tambour. En revanche, elles comportent le même type de formules rythmiques que dans le répertoire des ensembles de tambours, mais agencées plus librement comme dans les signes des généalogies localisées.
- 88 Le signe *Karumaiha* rappelle au hameau le propriétaire du tambour qui était dans son jardin. Le nom est composé de *karu*, « filet à main pour la pêche », et *mai*, « ici », « vers ici » ; *-ha* étant un suffixe de nominalisation. Cet appel signifie « ramener une personne au lieu de l'émission du message », comme on tire vers soi le poisson capturé dans un filet. Il est suivi du signe de la généalogie.
- 89 'Irisipau joua cette pièce selon la forme A du répertoire des ensembles de tambours (cf. film [2]). Il s'est sans doute trompé. Cette erreur peut s'expliquer par le fait que ces signes n'étaient pratiquement plus utilisés dans les années 1970. 'Irisipau étant un bon tambourinaire dans les fêtes, il a joué ce rythme signalétique comme une pièce du répertoire des ensembles de tambours²⁷. Deux tambourinaires de la génération antérieure, âgés de plus de 60 ans (Warousu et Tauhairiu), enchaînèrent les rythmes plus librement, et d'une autre manière dans chaque exécution.
- 90 Le segment rythmique (a) – une double croche pointée, deux doubles croches, une double croche pointée – est répété un nombre indéterminé de fois. Warousu le frappe d'abord neuf fois sans interruption, puis cinq fois, puis trois fois, relayé quatre fois par un « raccourci » (a') semblable au (a) sans le premier coup (ex. 26). De son côté, Tauhairiu commence par cinq coups équidistants autour de 400 ms, puis il double la vitesse de frappe à 200 ms avec une trentaine de coups, puis enchaîne un roulement avec des coups distants de moins de 100 ms. C'est ensuite seulement qu'il joue le segment (a) quatre fois, puis trois fois, puis le segment (a') quatre fois, puis de nouveau le segment (a) quatre fois. Dans ces conditions, faire des transcriptions intégrales n'a guère de sens.

Ex. 26 : Karumaiha (signe d'appel). Sonogramme d'un extrait du signe frappé par Warousu. BM 72.16.35.XVI.



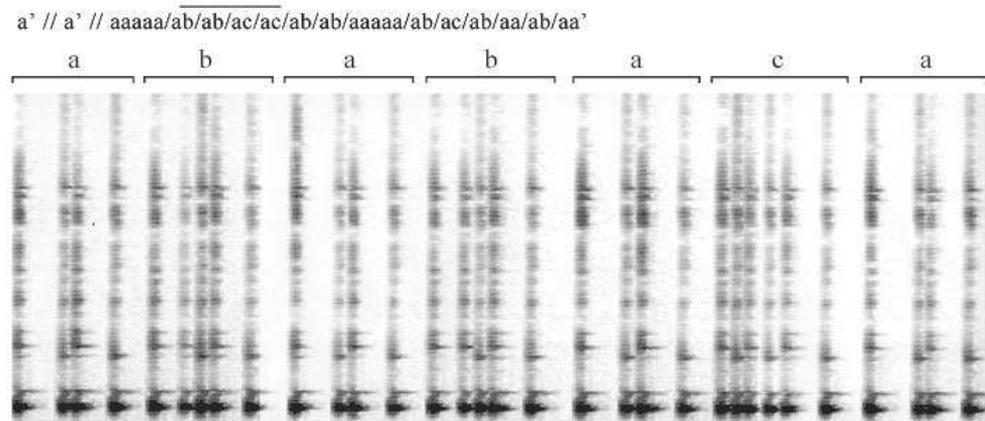
91 Le signe *Aaratautauha* réclame une amende pour un délit, un interdit rompu. Il est suivi du signe de la généalogie de la personne fautive. Le nom est composé de deux mots : *aara*, « former un cercle avec un filet pour capturer le poisson », « encercler », « grouper », et *tautau*, « faire », mais aussi « payer une amende à propos d'un délit ». C'est encore la métaphore du filet de pêche pour ramasser le « poisson », c'est-à-dire l'amende. Le segment rythmique (a) est annoncé au début deux fois, séparé par une pause, puis il est enchaîné un nombre indéterminé de fois, combiné avec son « raccourci » (a') et ses monnayages (b et c). L'exemple 27 présente une notation approximative de ces segments.

Fig. 27 : *Aaratautauha* (signe demandant le paiement d'une amende). Le segment rythmique (a), son raccourci, et ses monnayages (b et c).



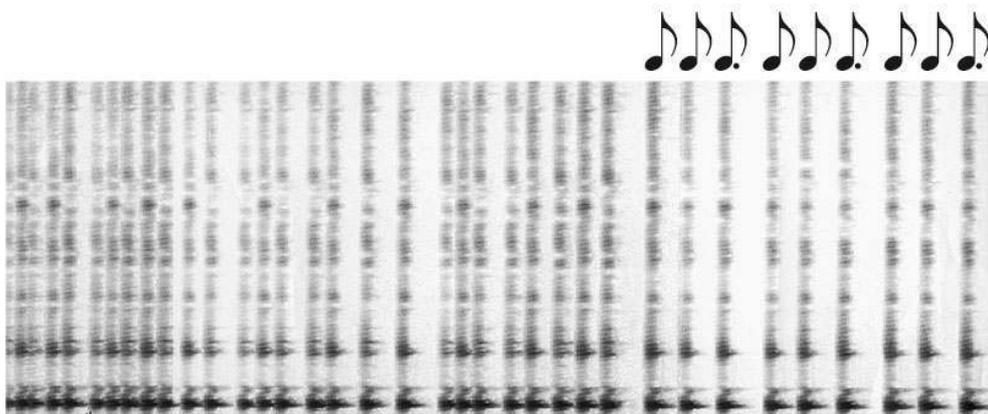
92 La pièce est caractérisée par une alternance entre des (ab) et (ac), séparés deux fois par cinq (a). La forme de la pièce frappée par Warousu est la suivante (le trait horizontal au dessus des lettres indique l'extrait reproduit sur le sonogramme, ex. 28) :

Ex. 28 : *Aaratautauha* (signe demandant le paiement d'une amende). Sonogramme d'un extrait du milieu de la pièce (disque [12], page 9a).



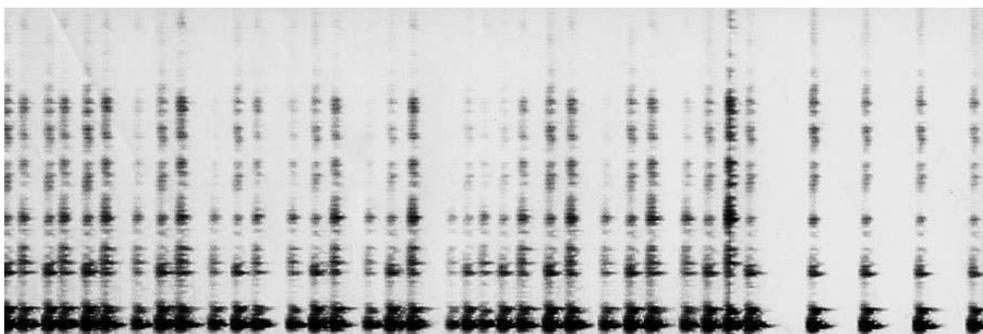
- 93 Le signe *Tomaha* est frappé chaque fois qu'un porc est apporté vivant à une fête funéraire ou à une fête des porcs. Il consiste, après les coups équidistants du début, en un roulement s'accélégrant rapidement, interrompu à plusieurs reprises par de très courtes pauses, puis par une série de coups notés croche, croche, croche pointée. Le titre de cette pièce (*toma*, « boiter ») pourrait constituer une métaphore de ce rythme. Ceci dit, lorsqu'un tambourinaire frappe le signe *Tomaha* ou que les participants à la fête l'entendent, ils pensent davantage au porc apporté qu'à l'étymologie possible du titre et à sa relation éventuelle avec un rythme « boiteux ». La langue 'aré'aré étant riche en homophones, il se peut également que l'origine du titre soit à chercher ailleurs. Le sonagramme de l'exemple 29 représente la fin du long roulement et le début du rythme « boiteux ».

Ex. 29 : *Tomaha* (signe d'un porc apporté à la fête). Sonagramme d'un extrait du signe frappé par Warousou (disque [12], page 9a).



- 94 Le signe '*Ui ni pirina*, appelé également *Taunipirinaha*, annonce un vol, le plus souvent d'un porc. Cette activité était valorisée comme un acte de bravoure pour un jeune homme, mais lorsque le porc était consacré à un ancêtre et que son propriétaire mettait à prix la tête du voleur, celui-ci risquait d'être assassiné. Le nom de ce signe est composé de trois mots : '*Ui*, « frapper », ou *Tau*, « faire, agir » ; *ni* indique une causalité après un verbe ; *pirina*, « le vol » ; *-ha* est un suffixe de nominalisation qui se met à la fin des mots composés. C'est donc « Frapper [le tambour] en raison d'un vol », ou « Agir [sur-le-tambour] en raison-d'un vol ». Le signe peut être suivi de *Karumaiha* et du signe de la généalogie localisée pour rappeler au hameau la personne victime d'un vol.
- 95 Le signe annonçant un vol est constitué de coups équidistants d'environ 300 ms et de segments regroupant deux, trois ou quatre coups très rapprochés (entre 80 et 110 ms). L'exemple 30 en présente un extrait.

Ex. 30 : '*Ui ni pirina* (signe d'un vol). Sonagramme d'un extrait du milieu de la pièce frappée par Warousu. BM 72.16.34 :XVI.



- 96 La question se pose de savoir si les séries de trois coups rapprochés se réfèrent au mot trisyllabique *pirina*, « vol », ou « au voleur ! ». En fait, l'utilisation de séries de trois coups rapprochés – transcrits par deux doubles croches et une croche ou par une double croche pointée – est fréquente dans des pièces aux significations diverses, aussi bien dans les pièces de généalogie (ex. 23 et 25) que dans les pièces transmettant un message précis comme le signe d'appel (ex. 26) ou le signe d'un porc apporté à la fête (ex. 29). La même formule rythmique apparaît également souvent dans les pièces pour ensembles de tambours : outre l'exclamation traduite par « au voleur ! » (ex. 16), elle imite d'autres sources sonores : des paroles (ex. 3 et 4), des cris de grenouilles (ex. 7) et des cris d'oiseaux (ex. 8, 10 et 11). Il n'est donc pas possible d'interpréter chaque occurrence de trois coups rapprochés comme étant l'imitation du mot trisyllabique *pirina*. Ce n'est peut-être pas un hasard si le titre de la pièce annonçant un vol se distingue de celui de la pièce du répertoire musical des ensembles de tambours.
- 97 Avec un nombre restreint de formules de base, agencées et répétées différemment, les compositeurs 'aré'aré ont créé près de soixante-dix pièces pour ensembles de tambours, une vingtaine de pièces de généalogies localisées, et une douzaine de pièces pour transmettre des messages précis.

Des « langages tambourinés »

- 98 Les systèmes de signalisation sonore appelés communément « langages tambourinés et sifflés » ont fasciné depuis longtemps voyageurs, missionnaires, administrateurs coloniaux, ethnologues, linguistes et ethnomusicologues. J'ai évoqué ailleurs les deux grandes catégories des systèmes musicaux de substitution de la parole (Zemp et Kaufmann 1969 : 38-39). Il n'est pas inutile de les rappeler ici :
1. Le transfert direct d'éléments de la langue en un médium musical est effectué à l'aide d'un « système d'abréviations qui, tout en préservant une certaine ressemblance avec la prononciation de base, représente seulement des parties de ses qualités phonématiques » (Stern 1957 : 488) : en premier lieu les tons, la longueur des syllabes (et éventuellement des groupes consonantiques et vocaliques), mais aussi le statut phonatoire de la voyelle (aperture, position) et l'intensité emphatique, représentés sur l'instrument par la hauteur des sons, la durée (rythme), le timbre et la dynamique.
 2. Dans un système d'idéogrammes, le signe représente une unité lexicale. Contrairement aux systèmes d'abréviations, l'idéogramme lexical « n'a aucune référence à la structure

phonématique de la langue de base, mais symbolise directement le sémème (concept) qu'il représente » (Stern 1957 : 489).

- 99 Le premier système caractérise les langages tambourinés et sifflés d'Afrique subsaharienne et le second, la plupart des langages tambourinés mélanésiens, en tout cas ceux dont une description plus ou moins détaillée permet de supposer leur principe.
- 100 J'ai analysé, voici trente ans, le langage tambouriné des Kwoma du Haut-Sépik, Papouasie-Nouvelle-Guinée, dont les enregistrements et la documentation avaient été rapportés par l'ethnologue Christian Kaufmann. Les signes frappés sur un tambour à fente, se distinguant par de subtils rapports de durée, ne se laissaient pas transcrire en valeurs rythmiques tirées de la notation musicale occidentale. La segmentation ne fut possible qu'à partir d'une transcription automatique des paramètres de durée et d'intensité ayant permis d'identifier des séries de coups récurrents que j'appelai « Unités de Répétition ». L'analyse a démontré que les rythmes frappés, sans aucun rapport avec la prononciation des noms des signes, appartenaient clairement à un système d'idéogrammes lexicaux (Zemp et Kaufmann 1969).
- 101 Aux Iles Salomon du Sud-Est, dans la partie occidentale de l'île de Makira (San Cristobal) distante de 60 km de Malaita, et que les 'Aré'aré visitaient d'ailleurs au cours de voyages en pirogues, on utilise des signes tambourinés qui appartiennent sans équivoque à un système d'abréviations de la parole. Deux hauteurs de son obtenues sur un tambour à fente (avec deux impacts de frappe) correspondent ici – non pas comme en Afrique aux tons de la langue (la langue en question n'a pas de tons) – mais au statut phonatoire de la voyelle : son grave pour la voyelle *a*, son aigu pour les autres voyelles : *i*, *e*, *o*, *u* (Snyders 1968).
- 102 Chez les 'Aré'aré, les rythmes sont frappés sur une seule hauteur de son. Les pièces dont le titre est connu – qu'elles appartiennent au répertoire des ensembles de tambours ou à celui des pièces frappées en solo se référant aux généalogies localisées – sont toutes composées d'après des sons (et dans quelques rares cas d'après des mouvements visuels) de l'environnement naturel ou humain²⁸. Dans le cas où elles rappellent une parole, elles imitent fidèlement le rythme du langage parlé. Elles reposeraient donc sur un système d'abréviations de la parole, dont seul est conservé le rythme de l'énonciation. Mais les ensembles de tambours ne transmettent aucun message particulier. Et la plupart des paroles – telles que « Taremae, il vient ici ! », « Quel Taremae ? », « Donne la ceinture ! », « La lance m'a touché ! », ou les mots d'un enfant qui veut prendre une « Araignée »²⁹ – sont le plus souvent anecdotiques et sans relation avec les fêtes rituelles dans lesquelles l'ensemble de tambours résonne. Les seules exceptions sont la pièce se référant au héros culturel féminin *Omniprésente-dans-les-villages* qui apporta aux hommes l'outil de pierre permettant le creusement des tambours (cf. Récit 6), une pièce dont le rythme imite des paroles conjurant les mauvais sorts, et la pièce composée pour le lancement du bateau *'Are'are Maasina* (cf. Récit 12).
- 103 Dans le cas des signes représentant des généalogies qui sont frappés sur un seul tambour, il y a un message, mais il s'agit d'identifier la provenance généalogique et territoriale d'un autre message. Des paroles comme « Taremae, viens ici ! » n'ont pas de rapport iconique avec une généalogie localisée ; le seul lien consiste dans le fait que le rythme tambouriné soit composé par un homme ayant décidé d'en faire l'emblème sonore de sa généalogie et de son terroir, à moins que sa pièce n'ait été choisie après sa mort.

- 104 A l'inverse, les pièces frappées sur un seul tambour pour envoyer des messages précis – l'annonce d'une mort par maladie ou par meurtre, d'un interdit rompu, ou encore d'un porc apporté à la fête – ne semblent pas être basées sur une parole, ni sur le titre de la pièce, ni sur une quelconque autre parole connue des 'Aré'aré. Le rythme correspond directement à un concept. Il s'agit donc bien du principe de « l'idéogramme lexical ».
- 105 L'exemple le plus « frappant » (si l'on peut dire) de cette opposition est constitué par les deux pièces intitulées l'une '*Ui ni pirina*, « Frapper en raison d'un vol », et l'autre '*Pirina !*, « Au voleur ! » La première pièce, n'imitant aucune parole, est destinée à transmettre un message concret frappé sur un seul tambour pour appeler les proches à la poursuite du voleur ; la seconde, imitant une parole prononcée une fois lorsque le premier signe fut entendu, fait partie du répertoire musical des ensembles de tambours qui résonne lors des fêtes.
- 106 D'un côté, il y a des pièces musicales et des signes de généalogies localisées, composés d'après des sons divers y compris des paroles, mais qui ne sont en rapport ni avec la fête où la musique est offerte, ni avec le nom de la généalogie que l'on veut annoncer ; de l'autre, des messages tambourinés au contenu sémantique précis, mais sans rapport avec la langue parlée : c'est le paradoxe des pièces pour tambours composées et interprétées par les tambourinaires 'aré'aré.

En guise de conclusion

- 107 Chez les 'Aré'aré, les pièces pour ensembles de tambours, pas plus que les pièces pour ensembles de flûtes de Pan, ne laissent de place à l'improvisation. Elles sont transmises par la tradition orale aussi fidèlement que si elles avaient été écrites par les compositeurs.
- 108 A la première écoute, elles sont très différentes des pièces pour ensembles de flûtes de Pan : la structure est tripartite (parties initiale, médiane, finale), chaque partie étant lancée par un meneur ; le tempo est constant, sans ralentissement à la fin ; la texture peut être qualifiée de « homorythmie polyplane ».
- 109 Pourquoi la musique de tambours n'est-elle pas polyrythmique, alors que toutes les autres musiques instrumentales, même jouées en solo (à l'exception de la flûte traversière), sont marquées par la polyphonie, et que même les catégories de chant qui ailleurs dans le monde sont monodiques (berceuses, lamentations) sont exécutées de préférence en un contrepoint à deux voix ? Et pourquoi les 'Aré'aré (et leurs voisins du nord, les Kwaio), qui ont une musique de percussion unique au monde, exploitant toutes les ressources polyphoniques et polyrythmiques de tuyaux pilonnants, n'auraient-ils pas pu créer une musique de tambours polyrythmique comme leurs voisins du sud, sur l'île de Petite-Malaita, ou la leur emprunter³⁰ ? S'ils ne l'ont pas fait, force est de conclure qu'ils ne l'ont pas voulu ! Peut-être pour démarquer leur musique de tambours ('o'o) des catégories de musique instrumentale en bambou ('au) et de chant (*nuuha*) qui sont polyphoniques ?
- 110 D'autres traits caractérisent à la fois les ensembles de tambours et les ensembles de flûtes de Pan : la brièveté des pièces, l'absence de danse (sauf dans l'un des quatre ensembles de flûtes de Pan), la préférence pour la répétition et le regroupement par paire des segments mélodiques ou rythmiques. Rappelons que chaque pièce est jouée deux fois par trois des quatre ensembles de flûtes de Pan ; pour la musique de tambours, c'est chaque partie, après une courte pause, qui est répétée. Certaines pièces pour flûtes de Pan comme pour tambours sont formées d'un seul segment répété. Dans la plupart des pièces, cependant,

plusieurs segments sont enchaînés et répétés : les segments *b* et *c* reprennent ou transposent des éléments de *a* dans le cas des flûtes de Pan ; ils monnaient le segment *a* dans le cas des tambours.

- 111 L'essai (*hako*) à faible intensité sonore permettant aux joueurs de flûtes de Pan d'identifier et de répéter la prochaine pièce qu'ils vont interpréter, ainsi que l'accord d'intonation joué à plein volume sonore au début de la pièce, ont leur équivalent dans le lancement du meneur de l'ensemble de tambours, crié ou frappé en solo sur son instrument. La polyphonie des flûtes de Pan est menée par la voix appelée « tête de musique » ou « yeux de musique » (*pau ni au* ou *maa ni 'au*) comme l'ensemble de tambours est conduit par le tambour nommé « menant » (*tarai*)³¹.
- 112 Les pièces de musique – qu'elles soient jouées sur des instruments en bambou comme les flûtes de Pan et les tuyaux pilonnants, ou sur des tambours – sont composées d'après des sons (et rarement des mouvements visuels) de l'environnement naturel et humain. Comme toute tradition musicale, l'art musical 'aré'aré obéit à des conventions sociales et culturelles exprimées par un style immédiatement reconnaissable et distinct des styles musicaux des peuples voisins. Ces conventions laissent aux compositeurs la liberté d'une créativité individuelle et demandent aux exécutants une restitution fidèle des pièces créées.

BIBLIOGRAPHIE

Références bibliographiques

BLACKING John, 1987, *'A commonsense View of all Music' : Reflections on Percy Grainger's contribution to ethnomusicology and music education*. Cambridge, New York, etc. : Cambridge University Press.

CHRISTENSEN Dieter und Gerhard KOCH, 1964, *Die Musik der Ellice-Inseln*. Berlin : Museum für Völkerkunde.

COPPET Daniel de, 1995, « 'Are'are Society : A Melanesian Socio-Cosmic Point of View. How are Bigmen the Servants of Society and Cosmos ? », in D. de Coppet et A. Iteanu (ed.), *Cosmos and Society in Oceania*, Oxford, Washington D.C. : Berg.

COPPET Daniel de, (à paraître), « Une monnaie pour une communauté mélanésienne comparée à la nôtre pour l'individu des sociétés européennes », in : *La monnaie : Dette, souveraineté, confiance*. Paris : Odile Jacob.

COPPET Daniel de, n.d., *Dictionnaire 'aré'aré/français/anglais*.

COPPET Daniel de, et Hugo ZEMP, 1978, *'Aré'aré, un peuple mélanésien et sa musique*. Paris : Editions du Seuil (Collection « Les jours de l'Homme »).

FELD Steven, 1982, *Sound and Sentiment : Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press. 2^e édition 1990.

- FELD Steven, 1988, « Aesthetics as iconicity of style, or, 'lift-up-over sounding' : getting into the Kaluli groove », *Yearbook for Traditional Music* 20 : 74-113, avec cassette.
- IVENS W. G., 1927, *Melanesians of the South-East Solomon Islands*. Londres : Kegan Paul.
- KEIL Charles et Steven FELD, 1994, *Music Grooves*. Chicago : University of Chicago Press.
- MERRIAM Alan P., 1964, *The Anthropology of Music*. Evanston : Northwestern University Press.
- NASH Dennison J., 1961, « The Role of the Composer », *Ethnomusicology* 5(2) : 81-94, V(3) : 187-201.
- NETTL Bruno, 1954, « Notes on Musical Composition in Primitive Culture », *Anthropological Quarterly*, 27 : 81-90.
- NETTL Bruno, 1956, *Music in Primitive Culture*. Cambridge : Harvard University Press.
- NETTL Bruno, 1983, *The Study of Ethnomusicology*. Urbana, Chicago, Londres : University of Illinois Press.
- OLIVER Douglas L., 1953, « The Relation between Slit-gongs and Renown in a Solomon Islands Culture », *Kroeber Anthropological Society Papers* 8 : 69-77.
- SEBEOK Thomas A. et Donna Jean UMIKER-SEBEOK (ed.), 1976, *Speech Surrogates : Drum and Whistle Systems*. 2 vol. La Haye : Mouton.
- SNYDERS J., 1968, « Le langage par tambours à San Christoval, British Solomon Islands », *Journal de la Société des Océanistes* 24 : 133-138. Article republié dans Sebeok et Umiker-Sebeok 1976 : 1293-1299.
- STERN T., 1957, « Drum and Whistle Languages : An Analysis of Speech Surrogates », *American Anthropologist* 59 : 487-506. Article republié dans Sebeok et Umiker-Sebeok 1976 : 124-148.
- ZEMP Hugo, 1971, « Instruments de musique de Malaita (I) », *Journal de la Société des Océanistes* 30 : 31-53.
- ZEMP Hugo, 1972, « Instruments de musique de Malaita (II) », *Journal de la Société des Océanistes* 34 : 7-48.
- ZEMP Hugo, 1978, « 'Are'are Classification of Musical Types and Instruments », *Ethnomusicology*, XXII-1 : 37-67.
- ZEMP Hugo, 1979, « Aspects of 'Are'are Musical Theory », *Ethnomusicology* 23-1 : 5-48.
- ZEMP Hugo, 1995, *Ecoute le bambou qui pleure. Récits de quatre musiciens mélanésiens ('Aré'aré, Iles Salomon)*. Paris : Editions Gallimard (Collection L'aube des peuples).
- ZEMP Hugo et Christian KAUFMANN, 1969, « Pour une transcription automatique des langages tambourinés mélanésiens », *L'Homme* IX-2 : 38-88. Article republié dans Sebeok et Umiker-Sebeok 1976 : 1300-1352.

Références discographiques

Philippines

- [1] *Philippines. Musique des hautes-terres palawan*. Un disque 30 cm/33 t. Enregistrements et notice de Jose Maceda et Nicole Revel-Macdonald. Collection CNRS/Musée de l'Homme, 1987, Le Chant du Monde LDX 74865. Réédition révisée et augmentée en disque compact, 1992, LDX 274865.

Malaisie

[2] *Dream Songs and Healing Sounds in the Rainforests of Malaysia*. Un disque compact. Enregistrements et notice de Marina Roseman, 1995, Smithsonian/Folkways SF CD 40417.

Papouasie-Nouvelle-Guinée

[3] *Voices of the Rainforest*. Un disque compact. Enregistrements et notice de Steven Feld, 1991, Rykodisc RCD 10173.

Iles Salomon (enregistrements et notices de Hugo Zemp)

[4 et 5] *Flûtes de Pan mélanésiennes, 'Aré'aré vol. 1 et 2*. Deux disques 30 cm/33 t. Collection Musée de l'Homme, 1971/72, Vogue LDM 30104/5.

[6] *Musique mélanésienne, 'Are'are vol. 3*. Un disque 30 cm/33 t. Collection Musée de l'Homme, 1973, Vogue LDM 30106.

[7] *Fataleka and Baegu Music, Malaita, Solomon Islands*. Un disque 30 cm/33 t. Unesco Collection – Musical Sources, 1973, Philips 6586018. Réédition révisée et augmentée en disque compact, 1990, Auvidis-Unesco D 8027. Cassette D 58027.

[8] *Musique de Guadalcanal, Solomon Islands*. Un disque 30 cm/33 t. 1974, Ocora-IFMC OCR 74. Réédition révisée et augmentée en disque compact, 1994, Ocora Radio France 5580049.

[9] *Polyphonies des Iles Salomon (Guadalcanal et Savo)*. Un disque 30 cm/33 t. Collection CNRS-Musée de l'Homme, 1978, Le Chant du Monde, LDX 74663. Réédition revue et augmentée en disque compact, notice (32 p.), Collection CNRS-Musée de l'Homme, 1990, Le Chant du Monde LDX 274 663.

[10] *'Aré'aré, un peuple mélanésien et sa musique*. Un disque souple 17 cm, encarté dans le livre du meme titre (cf. Coppet et Zemp 1978).

[11] *Iles Salomon. Ensembles de flûtes de Pan 'aré'aré*. Deux disques compacts. Collection CNRS/Musée de l'Homme, 1994, Le Chant du Monde CNR 274961.62.

[12] *Iles Salomon. Musiques intimes et rituelles 'aré'aré*. Un disque compact. Collection CNRS/Musée de l'Homme, 1995, Le Chant du Monde CNR 274963.

Références filmographiques

[1] *'Are'are Maasina*. Film de Daniel et Christa de Coppet ; son : Hugo Zemp. 16 mm, couleur, 33 min. Axe Films.

[2] *Musique 'Aré'aré*. Film de Hugo Zemp. 16 mm, couleur, 150 min. Production et diffusion : CNRS Audiovisuel, 1979.

[3] *'Are'are Music and Shaping Bambou*. Deux films en version anglaise de Hugo Zemp, réédités sous forme de deux videocassettes au standard américain NTSC, avec un « study guide » de 72 pages. Society for Ethnomusicology, Audiovisual Series No. 1, 1993.

NOTES

1. Comme mes précédentes publications sur la musique des 'Are'aré, cet article examine des matériaux recueillis au cours de trois missions entre 1969 et 1977. Il a bénéficié des conseils de Daniel de Coppet dont la collaboration et l'amitié n'ont pas cessé depuis notre premier terrain en commun. Je ne peux jamais assez lui exprimer toute ma gratitude.
2. Il s'agit en fait de tambours de bois à fente ; mais, étant donné qu'aux Iles Salomon les membranophones sont inconnus, le seul terme « tambour », sans épithète, sera ici employé afin d'éviter des répétitions inutiles.
3. [...] « *that a folk music tradition is not the product of some amorphous ethnic collective* [...] « [...] « *people's musicality and musical interests are not entirely determined by their environment and social background. In re-working musical material, composers and performers have used current artistic conventions and have often been influenced by other members of their communities ; but their production of music has always been the result of individual choice and of using certain processes of making musical sense of the world. Folk music, no less than the so-called 'art music' of Asia and Europe, has been composed by individuals and continually re-composed by individual performers.* »
4. « [...] *melody can be formulaic, but the creative and newly composed aspect of a song lies in the text.* »
5. « [...] *reproduced on the gongs by accent of beat and by tempo* ». Ailleurs il écrit que le meneur « reproduit chaque mot par ses syllabes et accents » [...] « [...] *he reproduces each word in terms of its syllables and accents* [...] »
6. « [...] *music scholars actually know very little about the way in which music comes about, especially in its innovative aspect, which they perhaps most admire.* »
7. L'analyse sémantique des termes est basée sur des entretiens et des récits enregistrés au magnétophone et intégralement transcrits en langue 'aré'aré, et dont certains sont traduits plus loin. Le dictionnaire de Daniel de Coppet (n.d.), en état d'informatisation, m'a été d'une aide inestimable.
8. Il est intéressant de noter que par ces termes, les 'Aré'aré font la distinction bien connue dans l'étude de la communication entre *émetteur/récepteur* ou *destinateur/destinataire*.
9. Cf. le récit de Warousu concernant le creusement des tambours par son frère qui, lorsque certains lui reprochèrent de vouloir sa renommée personnelle, nomma par dépit son nouvel ensemble de tambours « Qui-veut-sa-renommée » (Zemp 1995 : 99-100). Dans les Iles Salomon du Nord-Ouest, à Bougainville, les ensembles de tambours à fente sont également un signe de réputation des *big men* ; Oliver (1953) a intitulé non sans raison un article « The Relation Between Slitgongs and Renown in a Solomon Islands Culture ».
10. Ici, jeter un sort signifie séparer l'image d'une personne (c'est-à-dire ses relations de représentation) de son corps (sa forme externe) et de son souffle. La personne ne peut guérir que si l'on parvient par un rituel à ramener son « image » et reconstituer ainsi sa personne complète. L'image (*nunu*) est faite de relations sociales dès la naissance et jusqu'à la mort. Elle est en germe la représentation ancestrale (*hi'ona*) telle que les rites funéraires l'établissent définitivement (sur les composantes 'aré'aré de la personne, cf. Coppet 1995 et à paraître).
11. Le banian, avec ses racines aériennes, est un arbre particulièrement apprécié des êtres surnaturels. En frappant sur les tambours la pièce composée d'après le coassement de grenouilles sacrées vivant sur le site funéraire de Rara'oha, les tambourinaires demandent aux ancêtres de les protéger.
12. Les sonagrammes ont été réalisés sur un Sona-Graph 5500 au Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme.
13. Dans les langues mélanésiennes, l'occlusion glottale transcrite par une apostrophe devant une voyelle a la fonction d'une consonne. Les syllabes peuvent être courtes ou longues,

comportant dans ce dernier cas une voyelle longue (notée deux fois) ou deux voyelles différentes. Ainsi, le nom *Ta-re-mae* est formé de deux syllabes courtes et d'une syllabe longue ; le mot *ta-'a-mai* a la même structure syllabique, et par conséquent, le même rythme tambouriné, alors que la finale *taa kura* est inversement scandée (une longue et deux brèves).

14. Le terme « homorythmie » employé seul est impropre puisqu'il évoque l'utilisation simultanée d'un même rythme dans les différentes parties d'une texture polyphonique (certaines pièces de flûtes de Pan 'aré'aré sont homorythmiques). Avec l'épithète « polyplane » - empruntée à Dieter Christensen (1964 : 165) qui, suivant Kurt Reinhard, appelle « polyplane Rezitation » des chants polynésiens dont les différentes voix restent chacune sur une même hauteur - la structure et les modalités d'exécution des pièces pour ensembles de tambours 'aré'aré sont, me semble-t-il, assez bien caractérisées.

15. Dans les formules suivantes, les barres obliques séparent les segments rythmiques. Lorsque, comme c'est le cas pour la formule A, les segments rythmiques sont en outre séparés par des espaces, ceux-ci indiquent des silences d'environ un demi-soupir sur les transcriptions. Lorsqu'il n'y a pas d'espaces entre les segments rythmiques, ceux-ci sont enchaînés sans silences même si nous les avons séparés par des barres obliques pour faciliter l'identification des répétitions.

16. Les références à la fin des légendes des exemples indiquent, dans le cas d'un enregistrement inédit, le numéro de la bande magnétique (BM) archivée au Musée de l'Homme (le chiffre romain correspond au numéro de la pièce), et dans le cas d'un enregistrement publié, soit le disque, soit le film.

17. Deux erreurs se sont glissées sur cette transcription : le motif initial est directement joué par l'ensemble, et sur la colonne de droite, en bas, les deux dernières formules // : x aab :// devraient être remplacées par // : x a :// comme au début de la pièce.

18. Au moment de la mise en place des sous-titres du film, l'espèce n'était pas encore identifiée et la pièce pour tambours figure sous le titre de « Oiseau ».

19. Les lettres (b) et (c), impliquant pourtant davantage un nouveau matériel rythmique que l'idée de monnayage, sont ici utilisées à la place des signes « prime » et « seconde » qui rendraient ardue la lecture des formules telles que C1 : // : y aaa'a"/aaa'a"/aa'a"/aa'a"/a"a"/aaa'a' ://.

20. Pour la description organologique des tambours à fente de Malaita, cf. Zemp 1971 : 43-44, et 1972 : 8-11.

21. La signification des noms de ces quatre tambours n'est pas connue. Certains de ces noms ont un sens dans un contexte non musical, mais le rapport avec les quatre grandeurs différentes n'est pas établi.

22. *Rikiriki* désigne également la fête funéraire de retour, le verbe *riki* signifiant « changer », « remplacer ».

23. Sur les fêtes 'aré'aré et leur rapport avec la cosmogonie, cf. Coppet 1995.

24. Contrairement au nord, le statut des « grands hommes » (*mane paina*, ou *aaraha*) est héréditaire au sud (cf. le récit de Tahuniwapu, dans Zemp 1995 : 182)

25. Le seul autre exemple que je connaisse est constitué de deux pièces de l'ensemble de flûtes de Pan *aahai* (disque [11], CD II, pages 24 et 26).

26. Sur le Sona-Graph 5500, les curseurs du temps permettent une lecture en millisecondes. L'impact de la frappe sur le tambour à fente, même joué en solo, ne se laisse pas localiser au millième de seconde près, raison pour laquelle j'ai arrondi les chiffres à 5 millisecondes près.

27. J'ai constaté la même erreur lorsqu'un tambourinaire de la génération de 'Irisipau frappait le signe « Willie Lève-queue » de Warousu selon la formule A du répertoire des ensembles de tambours.

28. Il n'y a pas de raison de penser que, pour les autres pièces dont le titre ne s'est pas transmis, cela ait été fondamentalement différent.

29. L'histoire de composition concernant cette dernière pièce est reproduite dans Zemp 1995 : 95. Il ne s'agit pas de la même pièce (ni de la même espèce d'araignée) que celle mentionnée au début de cet article dont le rythme de tambour traduit le balancement silencieux au milieu de sa toile. Cela montre que le titre seul ne permet pas de déduire dans tous les cas la source d'une composition (cri ou autre bruit d'un animal, parole se référant à cet animal, ou mouvement visuel).

30. J'ai enregistré sur la côte est de Petite-Malaita un ensemble de trois tambours et d'une poutrelle, appelé comme chez les 'Aré'aré *para ni 'o'o*. Les tambourinaires frappaient, pour certaines pièces, chacun un rythme particulier correspondant à des paroles différentes (Zemp 1972 : 9-10). Ivens signale le même phénomène et donne une traduction pour certains de ces rythmes frappés simultanément (1927 : 173).

31. Comme le dit 'Irisipau : « Une chose importante en ce qui concerne les flûtes de Pan, les tambours, les chants et les discours, est ce qu'on appelle 'mener'. La façon de mener différencie le son des flûtes de Pan. Quand les hommes jouent des flûtes de Pan, l'instrument qui mène l'ensemble introduit tous les segments mélodiques, et les autres instruments tournent autour de lui. Dans le discours, quelqu'un mène la parole sur toute chose, et les paroles des autres tournent autour de tout ce qu'il dit. Quand on se rassemble, un mot est important : 'mener'. Car il faut mener toutes les choses en accord avec tous les sens que ces choses contiennent » ('Irisipau, dans Zemp 1995 : 48).

RÉSUMÉS

Chez les 'Aré'aré des Iles Salomon, les pièces pour ensembles de tambours à fente portent des titres – comme toutes les pièces de musique instrumentale. Des récits relatent l'origine de la composition, son rapport iconique avec des sons de l'environnement naturel ou humain. Tout son de la forêt ou de la mer (cri d'oiseaux ou d'autres animaux, frottement de branches d'arbres dans le vent, bruit des vagues, etc.) peut être à l'origine d'une composition, mais aussi les sons de la vie villageoise (bruits de travaux, pleurs d'enfants, etc.), y compris des paroles. Lorsque le compositeur a trouvé le motif rythmique, il choisit l'une des trois formules de base pour la répéter, la monnayer le cas échéant et combiner les segments rythmiques selon un ordre strict. Lors de la fête, le meneur lancera les différentes parties de la pièce par des cris, des onomatopées, des paroles ou par la frappe en solo. Les tambourinaires de l'ensemble joueront ensuite la pièce, dans un même mouvement synchrone, sur les instruments se distinguant par leur taille. A la différence de la musique de fête, les pièces du langage tambouriné sont frappées sur un seul tambour. Les signes identifiant les généalogies localisées sont composés, comme les pièces pour ensembles de tambours, d'après des sons de l'environnement. Par contre, les signes transmettant un message précis (l'annonce d'une mort, d'un vol, d'un interdit rompu, etc.) n'ont aucune référence à la structure de la langue parlée, mais symbolisent directement les concepts qu'ils représentent. Pièces musicales pour ensemble de tambours et pièces signalétiques des généalogies localisées peuvent être composées encore aujourd'hui ; le répertoire des messages tambourinés, par contre, est clos.

Pieces for slit drum ensembles of the 'Are'are of the Solomon Islands have titles – as do all pieces of instrumental music. Narrative provides the origin of the composition, its iconic links with both the natural and human environment. All sounds of the sea and forest (the cries of birds and

animals, the creaking of branches in the wind, waves breaking) may be the source of a composition, as may the sounds of village life (people at work, children crying, etc.) including speech. Once the composer has found the rhythmical motif, he chooses one of three basic formulas, repeats it, in some cases varies it, and combines the rhythmical segments following a strict order. When a feast takes place, the leader will introduce the different parts of a piece with cries, onomatopoeia, words or solo beats. The drummers in the ensemble will then play the piece, with the same synchronised movement, on instruments that differ due to their size. As opposed to the music of a feast, pieces of drum language are struck on a single instrument. Signs identifying localized genealogies are composed like pieces for drum ensembles, of sounds linked to the natural environment. On the other hand, signs transmitting a specific message (the announcement of a death, a theft, an interdict broken) bear no relationship to spoken language but directly symbolise the concepts they represent. Musical pieces for drum ensembles and pieces of localized genealogies may still be composed today; the repertoire of drum messages however has come to an end.

AUTEUR

HUGO ZEMP

Hugo ZEMP est directeur de recherche au CNRS (UMR 9957, Musée de l'Homme, Paris). Il a effectué des recherches en Afrique occidentale (Côte-d'Ivoire), en Océanie (Iles Salomon) et en Suisse. Directeur des éditions de disques « Collection CNRS/Musée de l'Homme », il enseigne à l'Université de Paris X-Nanterre l'utilisation du cinéma et de la vidéo pour la recherche et la diffusion des connaissances en ethnomusicologie. Un entretien avec lui est paru dans le volume précédent des *Cahiers* (9/1996).