



Lian naman ” chanter sur la place de danse ”

Dana Rappoport

► To cite this version:

Dana Rappoport. Lian naman ” chanter sur la place de danse ” : Que signifie danser à l’Est de Flores (population Lamaholot, Indonésie). 2007. <halshs-00419513>

HAL Id: halshs-00419513

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00419513>

Submitted on 24 Sep 2009

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

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

Lian Naman "Chanter sur la place de danse" - Que signifie danser à l'Est de Flores,
(Population Lamaholot, Indonésie) ?

Paris, Réseau Asie, 26 septembre 2007

Dana Rappoport, CNRS

article online sur <http://www.reseau-asie.com/>

L'Est Indonésien est un terrain musical quasiment inexploré. La plupart des musiques y sont dansées. Située au centre d'une longue chaîne de petites îles volcaniques très étroites s'étirant horizontalement vers la Papouasie-Nouvelle Guinée¹, Flores fait partie des petites "îles de la Sonde" (*Nusa Tenggara, Lesser Sunda*). Flores fut découverte et christianisée par les Portugais à partir du XVI^e siècle. Très montagneuse, peu peuplée - 1,9 million d'habitants en 2003², l'île s'étend sur 400 kilomètres de long. Elle fait partie de la province la plus pauvre d'Indonésie sur le plan économique, mais la plus riche sur le plan polyphonique³. C'est une aire d'une grande diversité linguistique, présentant des styles de tissage et des styles de chant propres à chaque région.

Le célèbre ethnomusicologue néerlandais Jaap Kunst y passa sept semaines vers 1930 (Heins 1994 : 16). Il en résulta le livre *Music in Flores*, qui décrit les musiques pratiquées dans plusieurs régions de l'île. Ses découvertes lui inspirèrent une hypothèse diffusionniste supposant des relations de migrations des Balkans à l'île de Flores (Kunst 1954). Depuis, si d'autres ethnomusicologues ont déjà parcouru l'île, les publications restent encore rares⁴ et les théories ne sont plus de mise ; contrairement à la présence régulière d'ethnologues à ⁵Flores, les rares ethnomusicologues n'y font que passer.

J'ai personnellement enquêté durant onze mois en août 2006 - août 2007 à l'extrême pointe de l'île, dans l'aire culturelle Lamaholot. Ma principale découverte est la division de cette aire en deux langages musicaux : l'Ouest de la zone Lamaholot (pointe de l'île de Flores) est le lieu des duos alternés et des danses en chaîne tandis que l'Est de la zone (îles Adonara, Solor Est et Lembata) est le siège des monodies et des rondes mixtes.

Je présenterai ici mes premières observations sur une danse de la pointe de l'île de Flores - la danse *lian naman*, à laquelle j'ai assisté à plusieurs reprises. D'une forme étrange et intrigante, elle est notable par son aire de diffusion, sa fréquence, sa durée, sa forme et ses conditions de production. Elle n'est pas compréhensible sans une perception claire de l'espace social.

La région Lamaholot est traditionnellement guerrière⁶. L'hostilité entre villages voisins a perduré, par les rites de chasse aux têtes humaines, pratiqués jusqu'au XX^e siècle pour nourrir le temple villageois. Les maisons d'énergie au combat (appelées *podo* ou plus souvent *sebulan*) sont régulièrement reconstruites aujourd'hui. L'animosité meurtrière, fréquente pour des problèmes de terre, se poursuit notamment à Adonara bien que la chasse aux têtes soit interdite. La communication entre villages reste réduite. Au sein d'un village, l'harmonie entre les clans est fragile. Elle est au coeur des débats entre chefs de clans. Elle se maintient notamment grâce aux rituels, seuls moments de réunions inter-claniques. La danse *lian naman* est probablement l'adjuvant essentiel au maintien de la paix entre les clans.

Villages et clans Lamaholot

Le groupe Lamaholot compte environ 220 000 personnes réparties entre l'Est de Flores et les îles orientales, Adonara, Lembata et Solor⁷. Les linguistes ne s'accordant pas sur les frontières de cette aire culturelle, les îles de Lembata et Adonara ne sont pas toujours incluses dans la carte Lamaholot⁸. Les habitants ne se nomment pas eux-mêmes Lamaholot ; ils utilisent plutôt l'expression *ata kiwan* ("personnes de l'intérieur, de la campagne") désignant des cultivateurs par opposition aux habitants des côtes, plus souvent Bajau ou venant de l'île de Buton, pêcheurs et musulmans.

La culture Lamaholot a été imparfaitement décrite certainement en raison de sa variété et de la distribution des populations. Avant les années 1970, les références majeures sont en allemand ou en néerlandais. L'ethnologue Ernst Vatter (1932, 1963), qui voyagea avec sa femme dans les quatre îles de la région et jusqu'à Pantar et Alor, put filmer la musique et la danse. Le prêtre allemand Paul Arndt de la congrégation SVD (*Societas Verbi Divini* 'Société du Verbe Divin') a largement publié sur la région (1938, 1951). Plus récemment, la région Lamaholot a attiré l'intérêt d'ethnologues : Ruth et Robert Barnes ont écrit un grand nombre de livres et d'articles depuis 1974. Dans les années 1980-90, deux ethnologues et un linguiste (Penelope Graham, Karl-Heinz Kohl, Karl Pampus) ont mené des recherches dans une même région (Léwoléma 'les cinq villages'), dans laquelle le chant est actuellement en cours d'extinction.

Les villages étaient autrefois situés à quelques kilomètres de la mer, un peu en hauteur dans la montagne. Cependant, tout au long du XX^e siècle, les différents gouvernements, néerlandais puis indonésien, ont demandé aux villageois de quitter leur village. De nombreux villages furent désertés en 1965, lors de la traque de repaires communistes. Dans de rares cas, les villageois ont choisi de descendre près des axes de communication de leur propre chef. Presque partout, les villages d'origine continuent à être utilisés lors des principaux rituels qui rassemblent tous les clans.

Chaque village possède une place de danse *naman*, du verbe *haman* 'fouler'. Au centre de la place se trouvent des pierres cérémonielles *nubanara*. Tout au long de l'année, pendant les rituels, elles sont régulièrement recouvertes et nourries de sang animal. Devant la place de danse, se dresse le temple communal de l'ensemble des clans. Le temple (*koko*, *korké*, *balé*) est une structure en bois sur pilotis, ouverte de tous les côtés, sans paroi, recouverte d'un toit, à l'origine végétal mais aujourd'hui le plus souvent en tôle. Il est construit selon une orientation ouest – est (*lali/heti*).

L'espace cérémoniel est structuré en deux places de danse, situées de part et d'autre du temple. La place la plus proche de la montagne, entre le temple et la 'maison mère' du clan souverain, est considérée comme féminine. Ses pierres cérémonielles sont le siège de la divinité du riz Tono Wujo⁹. C'est l'espace de *tana ékan* ('terre nature'). La religion Lamaholot (*lera wulan tana ékan*) est fondée sur l'association de 'soleil lune' et 'terre nature'. Cette place de danse était autrefois le lieu de danse des femmes. Elle est aujourd'hui utilisée pour la danse *lian naman*, danse chantée par les hommes. La seconde place de danse se trouve de l'autre côté du temple, en aval, du côté de la mer. Considérée comme masculine, représentant *lera wulan* ('soleil-lune'), la place possède aussi au centre des pierres cérémonielles¹⁰. Elle est utilisée pour la danse guerrière *hédun*, dansée au son des gongs et tambours. Chaque place diffère par son genre (masculin/féminin) et par le type de danse exécutée, l'une vocale, l'autre instrumentale.

Le temps annuel est structuré en deux saisons. Durant la saison sèche, de juin à novembre, c'est le temps de l'ouverture de nouveaux champs cultivés sur brûlis. Laissant en jachère leur champ cultivé depuis trois ans, les paysans brûlent une nouvelle portion de forêt. Quand la pluie arrive, en novembre-décembre, c'est le temps des semailles ; en mai-juin, vient le temps des récoltes du riz et du maïs. De juin à octobre, le riz est placé dans le grenier. La danse *lian naman* marque toutes les étapes de ce calendrier agricole.

Ces populations sont organisées en clans patrilinéaires. Chaque village comporte un certain nombre de clans (*suku*), de trois à une dizaine, souvent onze¹¹. Leur nom varie selon les villages. Certains noms sont communs à l'ensemble de la région tels Tukan, Liwun, Koten, Maran. Chaque clan a un chef (*kaka bapa*), une maison mère (*lango bélen*) et un tabou alimentaire¹². Le mariage est interdit entre personnes d'un même clan.

Par les clans, les gens établissent leur lien au territoire, à leur origine et à leur lieu de vie. Chaque clan a une origine différente. Peu sont originaires de la terre elle-même. Nombreux sont ceux qui disent venir d'une île orientale, *Keroko Puken*, disparue, située entre Lembata et Pantar. D'autres affirment être originaires de l'ouest (*Sina Jawa*). Ces origines sont déclamées dans le chant *opak*, lors de la danse *lian naman*. Dans la plupart des cas, les mythes d'origine rappellent l'arrivée des ancêtres par bateau ou sous la terre elle-même.

La structure sociale est organisée en deux groupes de clans, souverains et subordonnés (*suku raja tuan* et *suku wuun*). Les premiers, originaires du lieu, ont un droit de préséance tandis que les seconds, nouveaux venus, sont subordonnés. Les premiers ont le devoir de nourrir la terre (*huké tana*) (Graham 1996 : 165). Leurs champs, plantés avant les autres, ont droit aux sacrifices animaux, dont l'efficacité vaudra pour toute la communauté. La subordination des autres n'est pas vécue comme une domination. Les clans 'souverains' sont divisés en quatre (*Koten* 'tête', *Kelen* 'queue', *Hurit* 'sabre', *Maran* 'prière'). Chacun de ces quatre clans a une fonction spécifique lors des offrandes et des sacrifices¹³.

Les relations interpersonnelles entre clans se font par l'échange de femmes, reliant à vie preneurs et donneurs de femmes. La paix entre les clans est assurée par des rituels qui ont lieu lors de la rénovation d'édifices villageois (temple, maison de guerre, grenier rituel) et à l'occasion des différentes étapes du cycle agraire. La préséance d'un clan sur un autre est enracinée dans les narrations du passé. Les prérogatives des clans sont négociées par un processus continu d'interactions qui se jouent pendant les rituels. C'est à ces moments que se négocie l'équilibre entre les clans, notamment par une danse collective qui sera décrite à présent.

La danse *lian naman*

Lors de la réunion des clans d'un village, une danse est exécutée toute la nuit, avec un seul et même pas. Ornés de plumes blanches et de grelots, les danseurs avancent lentement autour des pierres dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. Ces veillées de danse sont localisées dans une région restreinte, de Léwokluo à Riang Puho, à la pointe de l'île de Flores, sur un périmètre d'environ 70 kilomètres.

Le nom de la danse varie d'un endroit à l'autre, et même au sein d'un même village. *Lian naman* ou *haman opak bélun* sont généralement utilisés¹⁴. D'après les différentes dénominations, il ressort que le sol est foulé (*haman*) sur la place de danse (*naman*), qu'un récit est narré (*opak* 'réciter'), de manière animée (*mura lian* 'animé chant'). Le nom lui-même témoigne que la danse est beaucoup plus qu'un geste. Si le nom varie, la danse est partout la même : elle se reconnaît par sa chaîne de danseurs ornés de plumes blanches. Malgré la disparition des costumes dans la plupart des villages, la danse, elle, se serait peu transformée.

Plusieurs contextes

La danse *lian naman* est exécutée à l'occasion de trois types de rituels : rites pour les édifices rituels¹⁵, rites agraires¹⁶ et rite de naissance d'enfants¹⁷. Selon les lieux, plusieurs éléments diffèrent : la qualité des voix, la durée, les costumes, la participation des femmes. Dans certains endroits, certains clans sont sur-représentés par rapport à d'autres¹⁸. Dans tous les villages, la danse est ouverte à tous les clans, elle est le lieu et le temps de rencontre de tous les clans.

La place de danse varie tout au long de l'année. Selon la nature du rituel, elle peut avoir

lieu au temple, dans les champs ou devant les 'grandes maisons' (*lango bélen*), maisons-mères de chaque clan. Dans les paroles du chant, le lieu de danse *naman* est accouplé, soit aux pierres sacrées (*nuba bela*), soit au terme *nédun* « lieu de danse de guerre », *hedun* désignant la danse guerrière masculine, qui a lieu au son des gongs et du tambour.

Nuba pia naman tukan Pierres *nuba* au centre de la place de danse
bela pia nédun lolon pierres *bela* au coeur de la place de danse *hedun*¹⁹

La danse commence généralement vers 19 heures pour s'achever vers 7 ou 8 h le lendemain matin. Dans la plupart des cas, le chant dure 12 h d'affilée avec une ou deux interruptions (à 23 h et à 4 h du matin). Après une petite pause le matin, danseurs, villageois et chefs de clans poursuivent les rites (sacrifices, prières, chants) jusqu'au milieu de la journée suivante et se séparent après avoir déjeuné ensemble.

Le costume constitue l'un des traits singuliers de la danse. Les danseurs sont vêtus d'un *ikat*, tissage traditionnel ; ils resplendent de blanc et de métal - plumes blanches sur bâtons et couvre-chefs, poils de chèvre à leur taille et grand nombre de grelots, cloches et glaives. Jaap Kunst qui put observer cette danse *haman* en 1930 à Tengah Dei s'étonna de la splendeur des costumes²⁰. En 2007, l'énergie de la danse, me disent les chanteurs, passe par la parure. Quand les chanteurs sont mal habillés, ils m'affirment : 'Leur corps ne va pas, les gens s'ennuient à les regarder'. Les danseurs portent de nombreux accessoires : sur la tête (bandeau ou chapeau *kenobo kera*), sur les oreilles (boucles d'oreille de fils rouges *belaon*), au cou, aux pieds (grelots *retun*), à la taille (ceinture *kedewak*, faite de trois pendants *teton* en poils de chèvres *witi rawuk*, coquillages *kilabura*, grelots, cloches *uwe koton*), aux mains (bracelets en poils de chèvre), dans la main (bâton, sabre portugais *ketana* et *kelewan* ; tissu *kenume* ou *bewajon*), sous le bras (fourreau *belapit*), sur l'épaule (sabre orné de tissu). Les chefs rituels portent une chemise noire (*senuji*), ornée de serpents *naga* - serpents à langue - et un tissu de tête (*lesu*). Dans certains villages, de vieilles femmes participent à la danse en tenant un bâton (*naka'*, *neken*) orné de plumes blanches et de grelots qu'elles frappent au sol ; sur la tête, elles portent un peigne orné de plumes (*kukuleo*). D'après leurs noms, grelots et cloches seraient d'origine portugaise ou chinoise (Kunst 1942 : 7). La présence des glaives, poignards et fourreaux indique l'aspect guerrier de cette population. Enfin, l'unité du costume souligne l'appartenance des différents clans à une même communauté, unie visuellement.

Une danse narrative

Cette danse chantée décline jusqu'à l'aube une narration, longue de plusieurs milliers de vers. Trois types de récits sont contés : le mythe de l'origine du riz, celui de l'origine des clans, le mythe d'origine d'un clan en particulier. L'importance de la parole y est capitale. Une faute performative est considérée comme fatale pour le chantre.

Le mythe d'origine du riz (*opak tutu ukut raran Tonu Wujo* 'récit de Tono Wujo') est prononcé à trois ou quatre reprises dans l'année, pour tous les rites agraires²¹. Pour lutter contre la famine, une jeune fille ordonne à ses frères de la sacrifier selon des règles précises. Après sa mort, elle est métamorphosée en riz. Ses frères s'enrichissent, se procurent des défenses d'éléphant pour pouvoir se marier, puis se disputent. Elle choisit de partir et parcourt les différentes régions pour s'offrir aux habitants. Le riz se répand ainsi de région en région.

Le mythe d'origine des clans raconte le voyage des clans vers le lieu d'énonciation.

Le mythe d'origine du clan Liwun raconte la naissance très particulière du premier enfant de ce clan. Il est prononcé lors du rite *lodon ana'* « descendre l'enfant ». Le nouveau-né ne peut sortir de la maison tant que le rituel n'a pas été exécuté.

Les trois récits sont fondamentaux pour l'ensemble des clans. Prononcer le mythe du riz (base de leur alimentation) est nécessaire : il éloigne le risque de famine, présent chaque

année en raison de l'irrégularité de la saison des pluies. Le mythe d'origine des clans, quant à lui, rappelle l'ordre de préséance entre les clans : il régule la paix entre tous en rappelant la place et l'ordre d'arrivée de chacun dans le village. Le mythe d'origine du clan Liwun est nécessaire à l'intégration de ce clan parmi les autres clans du village.

Pourquoi ces récits ne sont-ils jamais simplement énoncés ? Pourquoi sont-ils chantés et dansés à la fois ?

Un chant polyphonique

Le chant accompagnant la danse possède une organisation complexe²². Sur une pulsation isochrone marquée par le foulage des pieds ornés de grelots se succèdent alternativement trois groupes : le récitant et son brodeur (*be'opak* et *nukun be'opak*), deux paires de chanteurs (*hode' ana*) et le récitant secondaire (*nukun blaha*), soit sept chanteurs au minimum.

Consacré par la communauté, le récitant *opak* récite un mythe, toute la nuit ; il peut être secondé par un autre chanteur. Son importance dans le village se mesure à sa supériorité sur celle du guérisseur (*molan*). Son savoir est d'abord littéraire et historique : lui seul connaît la généalogie de tous les clans du village. Sa parole est introduite par un brodeur qui commence seul par une cellule mélodique. Le récitant entre ensuite puis le brodeur tuile les paroles du récitant en reprenant son dernier mot.

Après une centaine de vers, entrent en jeu deux paires de chanteurs, *hode' ana* 'ceux qui reçoivent le vers'²³. Ce sont les véritables chanteurs de la danse. A leur entrée, il y a toujours des marques d'enthousiasme par les cris des danseurs. Au sein d'une paire, chaque chanteur, responsable d'une voix différente (*hode'/nuku*) fait face à l'autre²⁴. La seconde paire de chanteurs répète ce que dit la première. La musicalité de leur chant mélodique contraste avec la monotonie du récit du chanteur. Les paroles des duos, souvent créées par les chanteurs eux-mêmes, n'ont pas d'importance dans la narration. « *Hode' ana, c'est seulement une variation, un développement ; opak et nukun, voilà l'essence absolue, l'essence des ancêtres qui est racontée* » me dira un des chanteurs. La place de ces duos intrigue : pourquoi la durée la plus longue est-elle laissée aux quatre chanteurs alors que la narration compte par dessus tout ?

Ensuite, généralement, un récitant secondaire intervient. C'est un soliste exclusivement seul cette fois : le *nukun blaha* (« récit long ») ou *nukun ana* (« récit strophe »). De manière semi improvisée, il raconte un fait ponctuel relié au village. Dès qu'il a fini, le brodeur *nukun be'opak* introduit la voix du chanteur. Et le cycle recommence. La durée de cette partie est souvent plus longue que l'énonciation du mythe.

Les danseurs ne participent pas au chant durant le récit. Excepté au début et à la fin de la session dans le chant *goken*. En guise d'introduction et de conclusion, les danseurs répondent aux solistes par un vibrant « i ho ! ». Tout au long de la danse, leur contribution est rythmique : leurs grelots de pieds marquent la pulsation.

L'organisation de sons amène quelques remarques. Tout d'abord, le savoir musical n'est pas partagé par l'ensemble. La polyphonie est toujours à deux voix – tuilage entre récitant et brodeur, diaphonie des paires *hode' ana*²⁵. L'omniprésence des duos²⁶ dans une danse de 30 personnes intrigue : pourquoi les danseurs ne peuvent-ils davantage s'investir dans le chant ? En fait, chanter exige une extrême maîtrise de la narration et/ou de la technique vocale. La forme musicale met en jeu l'importance du principe d'aînesse (pour le droit à la narration), celle d'exclusivité, d'alternance des rôles, de la hiérarchie. Comme si l'organisation stricte du chant reflétait celle des clans, strictement ordonnée en aînés et cadets, en clans souverains maîtres de la terre et les autres, alternant les tâches sacrificielles pour l'efficacité collective.

Une forme chorégraphique

Durant la nuit, plusieurs danses peuvent avoir lieu (*lian naman*, *nama nigj*, *lian maneron*²⁷), pourtant, une seule est valorisée et répandue partout : la danse masculine *lian naman*.

Le nom de la danse *naman* vient du mot *haman*. En première acception, *haman* signifie 'piétiner, fouler'. Le foulage du riz a lieu une fois par an, après la récolte du riz et avant la mise en grenier. Dans la région de mon enquête, le foulage a lieu en ronde rythmée, ce qui n'est pas nécessairement le cas des régions voisines²⁸. Il est exécuté par de jeunes hommes tournant dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. Leur pas se déroule sur quatre temps – G D D G. Ils évoluent soit en ronde, en se tenant les bras, soit en file indienne, en se tenant par l'épaule. Le tout se fait dans une grande hilarité, voire presque dans une satire de la danse *lian naman*. Un jeune scande des vers auxquels les autres danseurs répondent, à la manière de la danse *lian naman*²⁹. Au lieu des vers ordonnés de la danse cérémonielle, le jeune improvise des paroles de caractère grivois, voire licencieux.

Si le nom de la danse est identique à celui du foulage, la danse *lian naman* s'en distingue par son pas, sa forme en chaîne, ses paroles et son atmosphère cérémonielle. Contrairement aux rondes de l'Est unies, de forme claire, avec main ou bras tenus (tels *dolo-dolo*, *lilin*, *lian* sur Adonara), la danse *lian naman* s'exécute en chaîne, non tenue. Je la considère comme une forme faible sur le plan de la perception (Guillaume 1979). Les danseurs forment un demi-cercle à l'intérieur duquel se tiennent les chanteurs. Les corps des danseurs sont dirigés vers le centre, matérialisé soit par les pierres cérémonielles, soit par un feu. Dans la chaîne, quatre danseurs se distinguent des autres. Ils sont 'ceux qui dérangent devant' (*gagi wae*). Ils doivent animer la danse : pour cela, de temps à autre, ils accentuent leur pas vers l'avant en basculant leur bassin d'avant en arrière. Un autre danseur se remarque : placé entre les paires de chanteurs *hode' ana*, il tient un sabre vers le haut.

Dans la danse, importe le mouvement du bassin, accentué d'avant en arrière. Plus l'énergie est grande (au lever du jour par exemple), plus les pas sont marqués et les mouvements du bassin accentués. Ce mouvement est souligné par le port de la ceinture *kedewak*, ornée de grelots, de cloches, de chaînes, de poils de chèvres et coquillages.

Le pas de la danse se déroule sur six temps - G D G D D G. Le sixième temps est un temps de levée, lors duquel un des pas (en italique et en gras précédemment) n'est pas marqué à terre : il est soulevé, muet, telle une levée avant l'appui. La permanence de ce pas, exécuté neuf heures d'affilée, intrigue. D'autant que la pulsation est invariable. La précision du pas importe. J'ai assisté à un conflit entre danseurs et récitant : le vieux récitant, aveugle, n'était pas dans le bon pas, ce qui fit jaillir des moqueries de la part des jeunes. Le vieux s'emporta et se mit à les injurier dans son récit lui-même. La danse s'est interrompue. On me força à effacer ce que j'avais enregistré. Une faute de pas de danse avait tout gâché. L'ambiance était désastreuse. L'unique faute était que le vieux récitant aveugle était décalé dans le pas de danse. Le vieux s'est assis avec un camarade et a entonné un chant (*go'ok*), rappelant me dirent-ils, l'importance de l'union des clans.

La danse n'est pas précisément une partie de plaisir ou de délasserment. Elle peut produire du plaisir, sensible par l'enthousiasme du groupe à certains moments marqué par les pieds ou par la voix, mais elle peut être source de conflits entre récitants, entre danseurs. Elle est un lieu de partage et aussi un lieu de confrontation où chacun doit affirmer sa place et ses compétences. Tenir jusqu'à la fin du récit est un devoir.

Conclusion

En Indonésie orientale, dans la culture Lamaholot, deux grands types de danse sont pratiquées : rondes et chaînes ouvertes. La danse *lian naman*, propre à la région de Tanjung

Bunga, est une chaîne ouverte non tenue déclinant un pas de danse des heures durant.

La danse est beaucoup plus qu'un pas de danse : elle est le support de mémoire, support de **récits** mythiques fondamentaux à l'existence et au maintien de ces sociétés ; elle est le lieu privilégié d'exercice de la **polyphonie** où se construit la hiérarchie des voix ; elle est le lieu de partage des clans par le **corps** – corps individuels transformés en corps collectif résistant jusqu'à l'aube dans un seul pas commun. Elle concrétise l'union des clans par ce partage même qui ne s'effectue à aucun autre moment de la vie sociale. Récit, chant et geste à la fois, elle est probablement un garde-fou contre les guerres inter-claniques.

Références

- [1]. ARNDT, Paul, « Demon und Padzi, die feindlichen Brüder des Solor archipels », *Anthropos* 33, 1938, 1-58.
- [2]. ARNDT, Paul, *Religion auf Ostflores, Adonara and Solor*, Wien-Mödling, 1951.
- [3]. BOS, Paula , *Biographies of florenese musical instruments and their collectors*, Amsterdam, Royal Tropical Institute, 1999.
- [4]. BOS, Paula, « Nagi Music and community : belonging and displacement in Larantuka, Eastern Indonesia », in *Diasporas and interculturalism in Asian Performing Arts : Translating traditions*, edited by Hae-Kyung Um, Routledge-Curzon, 2005, p. 144-158.
- [5]. GRAHAM, Penelope, *To follow the blood : the path of life in a domain of eastern Flores, Indonesia*. Ph.d, Canberra, the Australian National University, 1991.
- [6]. GRAHAM, Penelope, "Enacting sovereignty : Sacrifice and the power of outsiders in Lewolema, Flores", in Signe Howell, *For the sake of our future : Sacrificing in eastern Indonesia*, Leiden, Research School CNWS, 1996.
- [7]. GRIMES, Charles, THERIK Tom, GRIMES, Barbara ; JACOB Max, *A guide to the people and languages of Nusa Tenggara*, Kupang, Artha Wacana Press, 1997.
- [8]. GUILLAUME, PAUL, *Psychologie de la forme*, Flammarion, 1979.
- [9]. HEINS, Ernst, « Jaap Kunst and the rise of ethnomusicology », *Indonesian Music and Dance. Jaap Kunst*. Royal Tropical Institute, 1994, p. 13-23.
- [10]. KARTOMI, Margaret, *CD Music of Indonesia : Flores*, Celestial Harmonies, 1999 .
- [11]. KARTOMI, Margaret, "Change in Manggarai music and ritual in the twentieth century ", *Review of Indonesian and Malaysian affairs*, Department of Indonesian and Malayan Studies, University of Sydney; Documentation Centre for Modern Indonesia, Royal Institute for Linguistics and Anthropology, Vol. 35, 2001a, 61-98.
- [12]. KARTOMI, Margaret, "Music and ritual of pre-twentieth century origins in Manggarai, West Flores", in *Review of Indonesian and Malaysian affairs*, Department of Indonesian and Malayan Studies, University of Sydney, Documentation Centre for Modern Indonesia, Royal Institute for Linguistics and Anthropology, Vol 35,1, 2001b, 79-136.
- [13]. KERAF, Gregorius, *Morfologi dialek Lamalera*, Ende, Arnoldus, 1978.

- [14]. KIAN BERA, Laurensius ; KROON Yosep ; KABELLEN Alexander, *Kamus Lamaholot-Indonesia-Inggris*, Kupang, Pusat Bahasa Undana, 2005.
- [15]. KUNST, Jaap, *Music in Flores. A study of the vocal and instrumental music among the tribes living in Florès*, Leyde, International archiv für Ethnographie, E.J.Brill, 1942.
- [16]. KUNST, Jaap, *The cultural background of Indonesian music*, Amsterdam, Indisch Instituut, 1949.
- [17]. KUNST, Jaap, *Cultural relation between the Balkans and Indonesia*, Amsterdam : KITTP, Mededeling 107, 1954.
- [18]. MESSNER, Gerald Florian, "Jaap Kunst revisited. Multipart-singing in three east florinese villages fifty years later, a preliminary investigation", in *The World of Music XXXI/2*, 1989, 3-48.
- [19]. PAMPUS, Karl-Heinz, *Koda kiwa. Dreisprachiges wörterbuch des Lamaholot (Dialekt von Lewolema). Lamaholot-Indonesisch-Deutsch*. Stuttgart, Steiner, 1999.
- [20]. *Mué moten koda kiwan. Kamus Bahasa Lamaholot. Dialek Lewolema. Flores Timur*, Frobenius-Institut, Frankfurt am Main, 2001.
- [21]. SANGA, Felysianus, *Kamus dwibahasa lengkap. Lamaholot-Indonesia : Tata bahasa singkat, kosa kata umum, bentuk idiom, antonim, sinonim*. Surabaya, Arilangga University Press, 2002.
- [22]. VATTER, Ernst, *Ata Kiwan, Unbekannte Bergvölker im tropischen Holland*, Leipzig, Bibliographisches Institut, 1932.
- [23]. VATTER, Ernst, *Ata Kiwan ("menschen der berge") im Solor-Alor Archipel (Ostindonesien) – Männerarbeiten (D 826/1961)*. Göttingen, Institut für den Wissenschaftlichen film, 1963a.
- [24]. VATTER, Ernst, *Ata Kiwan ("menschen der berge") im Solor-Alor Archipel (Ostindonesien) – Frauenarbeiten (D 827/1961)*. Göttingen, Institut für den Wissenschaftlichen film, 1963b.
- [25]. VATTER, Ernst, *Spiel und Tanz (D828/1961)*. Göttingen, Institut für den Wissenschaftlichen film, 1963c.
- [26]. YAMPOLSKY, Philip, CD Vocal and instrumental music from East and Central Flores, CD, SF CD 40 424, 1995a.
- [27]. YAMPOLSKY, Philip, CD Vocal Music from Central and West Flores, SF CD 40 425, 1995b.

¹ A l'Est de Bali, se succèdent les îles de Lombok, Sumbawa, Flores, Solor, Adonara, Lembata, Pantar, Alor, Wetar, puis toute une série de petites îles.

² www.bps.go.id

³ Cette province comprend les îles de Sumba, Timor, Flores, Alor, Roti et Savu.

⁴ Bos 1999, 2005, Messner 1989, Yampolsky 1995a,b, Kartomi 1999, 2001a,b.

⁶ Malgré la rareté des sources, l'ethnologue Robert Barnes a montré dans de nombreux écrits le climat guerrier de la région Lamaholot (Barnes 1996). J'ai pu recueillir plusieurs témoignages relatifs à l'insécurité ancestrale présente la région de Tanjung Bunga ; l'hostilité perdue aujourd'hui entre certains villages (entre Lewotala et Riang Kemie par exemple, dans la région de Bai Pito).

⁷ Cf. *Flores Timur dalam angka 2006, Lembata dalam angka 2005*.

⁸ Voir Keraf 1978, Grimes 1997, Pampus 2001, Sanga 2002, Kian Bera 2005.

⁹ Jeune fille sacrifiée puis métamorphosée en riz.

¹⁰ Chaque tas de pierres possède un nom variable selon les villages. A Waiklibang, du côté *tana ekan*, elles sont appelées *punpatilepatala*, et du côté *lera wulan, nuba ladohari*.

¹¹ L'imparité est propre à la culture Lamaholot.

¹² La 'maison mère' (*lango belen*) conserve des objets tels que défenses d'éléphants, tissus, épées, gong, pierre de divination (...). Ces objets doivent être nourris chaque année (Graham 1991 : 97).

¹³ Un homme du clan Koten tient la tête de l'animal, un homme du clan Kelen tient la queue, un homme du clan Hurit sacrifie et un du clan Maran prononce une prière.

¹⁴ A Waiklibang, la danse se nomme *mura lian* « chant animé » ou *lian naman* « chant sur la place de danse » ou *haman opak bélun* « fouler raconter ». A Lewotala, un peu plus au sud, la danse est nommée *Hode' Ana' opak béle'* « recevoir la strophe- raconter – grand », du nom des parties dans le chant. Elle est encore nommée *Haman hode ana'* « fouler, recevoir la strophe » ou *haman opak* « fouler, raconter ».

¹⁵ Il existe deux à trois édifices par village : le temple *koko*, le *sebulan* ou *podo* (sorte d'habitat où l'on vient demander de l'énergie au combat) et quelquefois le grenier à riz *keban* – ce dernier n'est pas présent dans tous les villages.

¹⁶ A l'occasion de des semailles (*sikat*), des récoltes (*geta, polo maa*), de la remise du riz dans le grenier (*dokan gurun*).

¹⁷ Le rite *lodon ana'* « descente d'enfant » est réservé au clan Liwun.

¹⁸ A Waiklibang par exemple, trois clans sont dits souverains : Maran, Koten et Liwun. Le clan Maran, clan aîné (ayant la fonction de 'tête' *koten*), est responsable de la parole. Il est associé au clan Koten qui est son cadet. Ce dernier s'est davantage ouvert à la vie moderne, en scolarisant systématiquement les enfants, tandis que le clan Maran, moins scolarisé, a davantage maintenu les rituels. Ainsi, aujourd'hui, même si la danse est ouverte à tous, les danseurs et chanteurs proviennent en majorité du clan Maran.

¹⁹ Extrait du grand chant *Haman Opak bélun/ Gurun Gawak Be'ola Tugu*, enregistré en novembre 2006, vers 821-822.

²⁰ « *It was a fantastic sight, these shiny gleaming men who were never at rest a second, with their fluttering white plumes, executing their dance with their queer, flopping-back-ward hip movements, accompanied by their own singing, the jingling of the bells on their backs and ankles, and the sudden explosion in the fires. It seemed merely wild and primitive, but in reality it was also a refined literary and musical tournament ; for, as a matter of fact, these dancers were divided in two groups that were singing 'at' each other in two part songs, on improvised texts whose strophes had to satisfy certain very definite demands in respect of the number of lines, syllables, and final vowels* (Jaap Kunst, *Music in Flores*, 1942 : 7) ».

²¹ Le mythe est prononcé au moment de l'enveloppement du riz (*dokan gurun*), pour les semailles (*sikat maa, helo nikat*), au moment des récoltes (*geta taha, geta gere*). Lors du rite d'enveloppement *dokan gurun*, il se nomme *gurun gawak be'ola tugu* « envelopper le riz et le maïs ».

²² Quelques éléments de vocabulaire lié à cette danse sont cités dans un article de G. Messner (1989).

²³ *Hode'* « prendre, recevoir » et *ana* « vers, strophe ».

²⁴ Au sein d'une paire, un chanteur devance l'autre. Celui qui chante au-dessus, qui entonne, se nomme *hode'* « prendre, recevoir », celui du dessous se nomme *nuku* ou *tenewo* « qui recouvre » ou *teren* « voix d'animal appelant son enfant ». La première paire se nomme *ana'*

puken (« enfant tronc»), *puken* signifiant tronc, base. La deuxième paire se nomme *ana' wutun* (« enfant du bout »). Les paroles de la première paire (*ana' puken*) sont reprises par la seconde. Leur phrase musicale se finit par le son *hmm*, nommé *hin*.

²⁵ Diaphonie : superposition de plusieurs voix à un intervalle quelconque.

²⁶ Le duo est l'essence même de leur langage musical : tous les autres chants sont des duos.

²⁷ *Nama nigj*, de *nigj* 'difficile' est une danse au pas compliqué, qui se déroule sur 16 temps : la période musicale se cale sur ce cycle de 16 ; *lian maneron* est une danse de femmes en chaîne.

²⁸ Dans beaucoup d'autres endroits d'Indonésie, là où les rizières sont irriguées, le riz ne se foule pas mais il se bat. Dans d'autres lieux (sur l'île de Lembata par exemple), le riz n'est pas foulé en ronde, mais en ligne.

²⁹ Dans la partie introductive ou conclusive du chant, le chant *goken* alterne un duo et le reste des danseurs répondant « *hi ho* ».