

Chanter sans être ensemble. Des musiques juxtaposées pour un public invisible

Dana Rappoport

L'Homme, Année 1999, Volume 39, Numéro 152

p. 143 - 162

[Voir l'article en ligne](#)

Avertissement

L'éditeur du site « PERSEE » – le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation – détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation. A ce titre il est titulaire des droits d'auteur et du droit sui generis du producteur de bases de données sur ce site conformément à la loi n°98-536 du 1er juillet 1998 relative aux bases de données.

Les oeuvres reproduites sur le site « PERSEE » sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Droits et devoirs des utilisateurs

Pour un usage strictement privé, la simple reproduction du contenu de ce site est libre.

Pour un usage scientifique ou pédagogique, à des fins de recherches, d'enseignement ou de communication excluant toute exploitation commerciale, la reproduction et la communication au public du contenu de ce site sont autorisées, sous réserve que celles-ci servent d'illustration, ne soient pas substantielles et ne soient pas expressément limitées (plans ou photographies). La mention Le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation sur chaque reproduction tirée du site est obligatoire ainsi que le nom de la revue et- lorsqu'ils sont indiqués - le nom de l'auteur et la référence du document reproduit.

Toute autre reproduction ou communication au public, intégrale ou substantielle du contenu de ce site, par quelque procédé que ce soit, de l'éditeur original de l'oeuvre, de l'auteur et de ses ayants droit.

La reproduction et l'exploitation des photographies et des plans, y compris à des fins commerciales, doivent être autorisés par l'éditeur du site, Le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation (voir <http://www.sup.adc.education.fr/bib/>). La source et les crédits devront toujours être mentionnés.

Chanter sans être ensemble

Des musiques juxtaposées pour un public invisible

Dana Rappoport

CERTAINS rituels indonésiens impliquent l'exécution de plusieurs musiques à la fois dans le même espace et un même temps : ainsi, plus de six chœurs peuvent chanter côte à côte mais séparément. Alors que ces musiques ne font l'objet d'aucune coordination rythmique, elles sont pourtant exécutées simultanément : elles sont juxtaposées. Cette juxtaposition est fixe, durable et intentionnelle.

Certes, ce phénomène se retrouve dans de nombreuses parties du monde. En Indonésie, je l'ai rencontré dans les îles de Sulawesi, Bornéo, Flores et Bali¹. Néanmoins, il n'a jamais été analysé.

Au niveau sonore, le résultat surprend : loin d'être un empilement de sons hétérogènes, c'est au contraire une myriade d'harmoniques fusionnant en un halo sonore déconcertant. Cette juxtaposition stable de musiques différentes remet en cause la nature de la musique fondée en Occident sur une même intention de produire des sons ensemble. Or, les musiques en question, jouées volontairement au même moment, ne sont jamais destinées à l'être ensemble. Musicalement, il ne s'agit donc ni d'hétérophonie ni de polyphonie car ces procédés impliquent des voix organisées et

1. À Bali, dans les cérémonies, « plusieurs orchestres de percussions, généralement métalliques, donc bruyants jouent tous en même temps des répertoires différents. Un ou deux exécutent des musiques cérémonielles, un troisième accompagne une danse de masque, un quatrième un théâtre de marionnettes diurne ; sans compter le chœur qui s'adonne passionnément à la louange des divinités et des nymphes célestes, ni la lecture déclamée, éventuellement sonorisée de textes anciens venus de l'Inde, le tout dans le brouhaha de la foule, qui hors des moments de silence imposés par la prière, papote assidûment » (Basset 1995 : 114). De même, d'après Nathalie Jacquemart (comm. pers.), sur l'île de Java, lors du rituel *tri suci waisak* (à l'intronisation d'un sultan), deux gamelans, accordés différemment, peuvent jouer simultanément des musiques différentes, chacune accompagnant tel ou tel acte rituel.

————— Je remercie Mireille Helffer, Bernard Lortat-Jacob et Annie-Florence Borneuf pour leurs remarques sur ce texte.

conçues pour être ensemble². L'ethnomusicologue est alors piégé : il ne peut pas chercher à décrire un procédé musical puisque ces juxtapositions de musiques ne sont pas ordonnées d'un point de vue musical.

Si maintenant, sur le plan de la communication, on tente de décrire ces musiques juxtaposées en s'interrogeant sur les relations qu'entretiennent dans ces rituels les interprètes et leurs auditeurs, le schéma « émetteur-message-récepteur », postulé par Roman Jakobson, s'avère inopérant³. D'une part, lors de ces fêtes, plusieurs sources émettent simultanément, d'autre part, les récepteurs semblent absents.

D'un point de vue anthropologique, la juxtaposition des musiques dissimule une variété de sens que l'article propose de dévoiler. Décrire la façon dont des gens jouent de la musique, c'est déceler la nature des relations au sein d'une société. Je tenterai de montrer ici la dimension quasi idéologique de ces superpositions musicales rituelles indonésiennes, faites de musiques juxtaposées⁴. Derrière ce phénomène musical se cachent des idées et des valeurs fondamentales à la société en question.

Plutôt que d'analyser quelques occurrences de juxtapositions musicales dans différents rituels de plusieurs populations, j'ai choisi, à partir de la description d'un seul cas, celui des Toraja de Sulawesi en Indonésie, de montrer à quoi correspond l'exécution simultanée de musiques différentes.

Chez les Toraja de l'île de Sulawesi

À Sulawesi, dans la population toraja⁵, la superposition de musiques – que je nommerai dorénavant « polymusique », car plusieurs musiques sont jouées simultanément sans être coordonnées temporellement – est un fait récurrent qu'il faut d'abord situer dans son cadre.

La musique toraja, presque exclusivement chantée, s'inscrit dans deux grandes familles de rituels, du côté du Couchant (funérailles) et du côté du Levant (fécondité), chaque répertoire appartenant strictement à l'une des deux directions. De chaque côté, les rituels sont hiérarchisés selon une échelle sacrificielle identique, à sept niveaux. Plus le rituel y est élevé, plus

2. L'hétérophonie, au sens le plus courant, désigne une conduite musicale où plusieurs exécutants chantent en quelque sorte à l'unisson : elle ne se compose pas de parties distinctes dûment nommées par les chanteurs eux-mêmes comme dans la polyphonie proprement dite, mais repose sur des décalages mélodiques plus ou moins importants ayant pour effet de donner à la mélodie principale une certaine épaisseur (Zemp 1996 : 19). La polyphonie, quant à elle, est un processus plurilinéaire simultané hétérorhythmique et non parallèle, chaque voix étant indépendante et responsable (Arom 1985 : 90).

3. Cf. Nattiez 1987 : 40 et Jakobson 1973.

4. J'entends « idéologique » au sens où Louis Dumont (1991 : 20) définit l'idéologie comme un « système d'idées et de valeurs qui a cours dans un milieu social donné ».

5. Population de 500 000 individus, les Toraja habitent les hautes terres du bras sud-ouest de l'île de Sulawesi ; ils sont entrés en contact avec les Hollandais en 1906, ont été christianisés à partir de 1930 puis envahis par le tourisme vers 1970.

l'emphase cérémonielle s'accroît, selon une loi de progression vertigineuse – espace, temps, acteurs, musiques, sacrifices –, la musique n'apparaissant qu'à partir d'un certain échelon rituel. La polymusique n'a lieu, quant à elle, que dans les rituels au sommet de l'échelle, les plus élaborés, les plus fastueux, destinés aux grands nobles.

À grande fête, grande musique. À petite fête, pas de musique. Dans les rituels, la musique est l'attribut des nobles : seuls les Toraja de la plus haute classe – d'ascendance divine – sont tenus d'introduire la musique dans leurs fêtes ; eux seuls accomplissent toutes les étapes graduelles qui conduisent à la divinisation. La plus grande partie des rituels vise donc à affirmer et à promouvoir les statuts. L'affirmation et le renforcement du statut se font par la louange chantée qui permet le passage d'un défunt dans le monde invisible des ancêtres et des divinités. Si la musique, dans cette dramaturgie qui s'édifie pour les vivants, les morts et les dieux, selon un ordre socioreligieux rigoureux, est bien un signe extérieur de richesse, elle peut être considérée comme l'adjuvant au passage d'un monde à l'autre, du monde visible au monde invisible.

Subordonnée à la structure rituelle, la musique est partagée en deux groupes de répertoires chantés – au Couchant, la « lamentation » (*bating*) et au Levant, la « louange » (*nani*), qui regroupent des formes d'expression, chantées par les humains, pour les vivants, pour les morts et pour les divinités – triple destination rendue possible par le chant, « conducteur » de la parole entre les deux mondes, visible ou invisible : dans les fêtes du Couchant, c'est surtout par la parole chantée qu'on s'adresse au défunt, qu'on le pleure, qu'on l'élève au sommet en glorifiant son action (par la ronde masculine *badong*, le chœur mixte assis *dondi*, la déploration soliste féminine *marakka*, la danse féminine *katia*, la déclamation masculine *ret-teng*) ; dans les fêtes du Levant, c'est encore par la parole chantée qu'on s'adresse aux vivants – commanditaires, grands nobles, membres du ramage (de *rapuan*, terme désignant un groupe de filiation cognatique se référant à un ancêtre commun), glorifiés par le biais des chœurs masculin et féminin dansés *simbong* et *nani*, du chœur mixte assis *serang mundan*, de la déclamation masculine *singgi* – et aux divinités, invitées par le chant *gelong* à descendre sur le lieu de la fête lors des rituels *maro* et *bugi*. Médiatisant les différentes relations (vivants/morts et vivants/divinités), la parole met en relation et permet l'échange. Sonore, chantée par la collectivité, elle doit favoriser le passage d'un monde à l'autre : celui du défunt dans le monde des morts puis des divinités, celui des divinités appelées sur terre pour favoriser la protection des vivants. En échange de cette parole chantée et des innombrables sacrifices qui l'accompagnent, les vivants sont protégés par les ancêtres divinisés. La musique se trouve donc au

cœur de la relation, au lieu où se produisent les transformations essentielles au maintien de l'être. Elle se situe au centre d'un vaste système d'échanges mis en œuvre lors des rituels entre les vivants, les morts et les divinités, au lieu de circulation des relations par laquelle la société se perpétue ; à la différence des autres types d'échange, celui-ci est impalpable. Impalpable, certes mais pas invisible : la performance simultanée de plusieurs groupes de chanteurs en un même espace manifeste un sens que nous devons éclaircir.

Avant d'expliquer à quoi correspond ce phénomène, il apparaît souhaitable de s'immerger immédiatement dans les fêtes où j'ai observé des cas de polymusique, lors des grandes fêtes de fécondité d'une part, et des grandes funérailles de l'autre.

Deux cas de polymusiques toraja

Grande fête de fécondité *bua'kasalle*⁶

Village de Bittuang, décembre 1993, premier jour. Chaque invité apporte et dépose dans l'enceinte de la cour des porcs énormes transportés sur de grands palanquins décorés de feuilles. Dans l'après-midi, trois grands chœurs d'hommes et deux chœurs de femmes, venus de villages lointains et vêtus d'habits cérémoniels différents, péné-

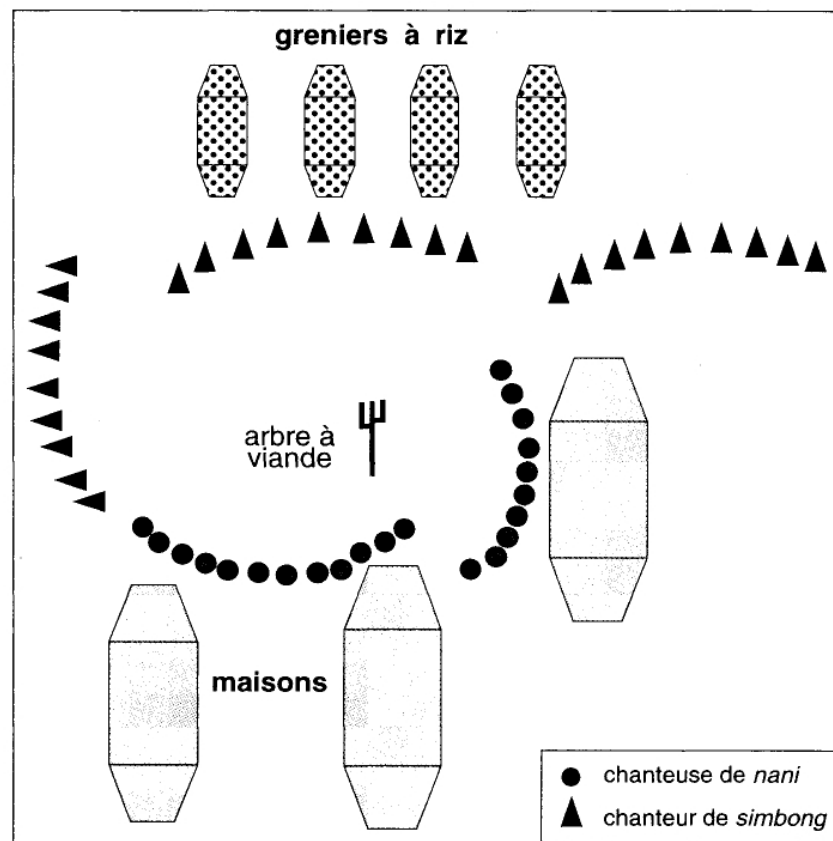


Fig. 1. Cinq chœurs juxtaposés à la grande fête *bua'kasalle*.

trent dans la cour et exécutent côte à côte des chants issus du même répertoire, différents du point de vue du texte, de la hauteur et de la pulsation mais identiques dans la forme⁷. Ils ne s'écoutent pas, ne commencent pas et ne finissent pas en même temps. Jusqu'à 22 heures, les chants masculin (*simbong*) et féminin (*nani*) ont lieu en plusieurs endroits de la cour. Les hommes, debout, sont en rang du côté des greniers à riz, les femmes assises sur un banc auprès des maisons. Ces musiques exécutées simultanément envahissent la totalité de l'espace.

Caractérisé par une alternance entre de longues tenues non mesurées sur deux voyelles et des versets mesurés, sur une seule hauteur, chaque chœur comprend deux parties dont une partie soliste à la seconde supérieure et inférieure et un bourdon homophone tenu par le reste du chœur (quinze personnes environ). Plus la durée de la tenue non mesurée est longue, plus les voix sont unies, meilleur est le chant. L'épaisseur harmonique, les jeux de timbres et l'immobilité mélodique donnent l'idée du son ininterrompu d'une cascade, rappelant ainsi l'origine du chant, dédié à la divinité gardienne de la cascade.

Cinq unités musicales de même nature sont donc juxtaposées pendant trois heures environ : chœurs d'hommes et/ou de femmes exécutant le même répertoire mais indépendamment les uns des autres. Comme dans l'exemple suivant, les chants précèdent les sacrifices d'animaux. Alors que les chœurs sont juxtaposés tout l'après-midi, c'est seulement la nuit tombée qu'ils chantent cette fois les uns après les autres.

Grandes funérailles *dirapa'i*

Village de Tapparan, juillet 1993. Le lieu de la fête – le « champ à viande » *rante pedukuran* – est un grand champ de 70 m² environ entouré d'habitations provisoires où les invités dormiront pendant une semaine. Il résonne de puissantes déplorations : dès la tombée du jour et toute la nuit, plusieurs grandes rondes *badong* de cinquante chanteurs-danseurs sont exécutées sur le même espace à quelques mètres de distance. Chaque ronde, issue d'une région différente entonne un chant de même nature mais à une hauteur légèrement différente (à un ou deux tons près) et à un volume pratiquement similaire. Les rondes, presque toujours masculines, ne s'écoutent pas les unes les autres. Pendant ce temps, dans les maisons, les gens veillent le mort en chantant en chœur non structuré des versets de lamentation *dondi'*⁸. À la superposition des rondes *badong* sur le champ sacrificiel s'ajoute celle des chœurs *dondi'* – chœurs mixtes de veilleurs assis – dans les habitations temporaires. L'espace sonore est ainsi rempli d'un bourdonnement permanent et homogène traversé de vagues d'intensité. Dès la fin du jour et tout au long de la nuit, jusqu'à sept unités musicales de même nature – grands chœurs dansés ou assis – sont juxtaposées.

6. La grande fête *bua'kasalle* est le rituel le plus élaboré qui s'étend sur une année. L'organisation est similaire à une représentation dramatique sur le plan du décor, des acteurs, du drame et du texte. Tout comme le rite de funérailles le plus élaboré, elle est exécutée en deux temps espacés de plusieurs mois : au premier acte, dans l'enceinte de la maison puis, au deuxième acte, dans un grand champ à côté de la maison. Dans les deux cas, des habitations provisoires sont construites, la première fois, autour de la maison, la seconde, dans un grand champ.

7. Un exemple sonore de cette juxtaposition est disponible dans le coffret sonore édité dans Zemp 1998, CD 2, page 7.

8. Des enregistrements des répertoires *badong* et *dondi'* figurent dans Rappoport 1995.

D'un point de vue externe, la superposition n'est pas choquante car les sons de même nature se juxtaposent harmonieusement : timbre et hauteurs sont approximativement similaires, mais les pièces ne sont pas coordonnées sur le plan temporel.

La nuit, l'« agitation festive » (*pamaruasan*) est à son comble : toute la collectivité est rassemblée : les hommes, serviettes autour du front, jouent aux dominos, les vieilles femmes, enroulées dans leurs sarongs mâchent leur chique de bétel, les enfants endormis ça et là. La pénombre, les chants, juxtaposés et obsédants, le mort étendu, et partout l'odeur de viande de buffles fraîchement abattus, la boue mêlée aux excréments et aux viscères, la perspective de continuer ensemble jusqu'à l'aube, en chantant – tout cela fait de ces nuits des moments d'une rare intensité.

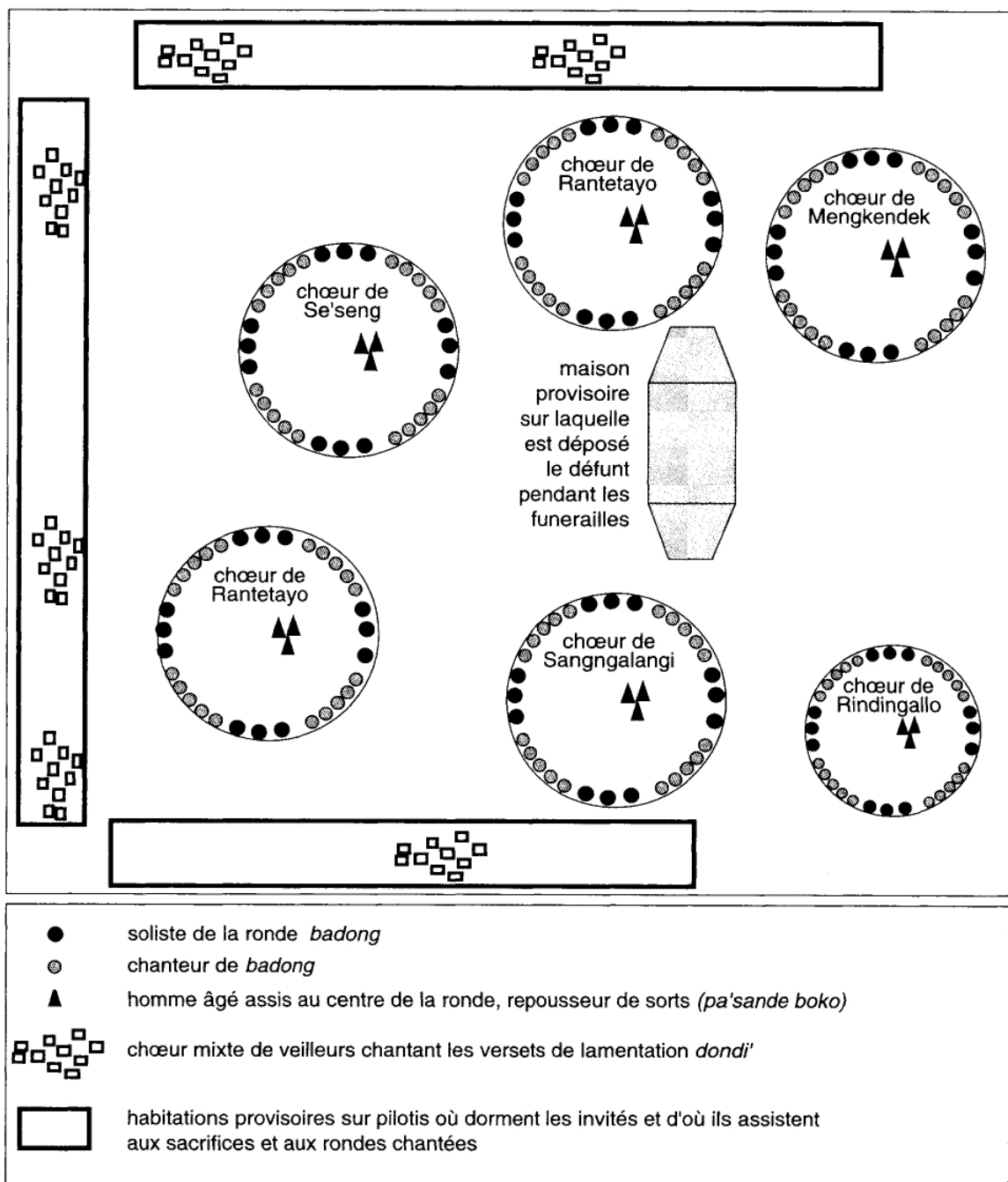


Fig. 2. Disposition de six rondes *badong* et de chœurs mixtes assis *dondi'* juxtaposés sur le champ cérémoniel et dans les habitations provisoires lors des grandes funeraillles.

Après la fête, la renommée de l'événement tiendra au nombre de buffles tués et de rondes, qui sont à la mesure de l'animation de la cérémonie. Ils se rappelleront plus tard l'atmosphère de ces nuits, sonores, lancinantes, chargées de présence et ce souvenir même favorisera la place du défunt dans l'autre monde.

Dans les deux cas ci-dessus, de la proximité des groupes musicaux – proches les uns des autres, à une distance de cinq à vingt mètres – résulte une juxtaposition serrée des sons. En outre, à chaque fois, l'espace est circonscrit au champ cérémoniel délimité par des habitations temporaires. La réunion des groupes est homogène car ces derniers exécutent simultanément des chants issus souvent de mêmes répertoires. Il s'agit toujours d'un rituel de grande ampleur, mobilisant l'ensemble de la société dans un « travail rituel », caractérisé par la saturation et l'abondance : abondance d'offrandes alimentaires, animales – autrefois humaines –, sonores et multitude de participants.

Afin de comprendre à quoi correspondent ces juxtapositions de musiques, le seul cas des musiques de funérailles sera analysé dans son contexte.

Des rondes funéraires juxtaposées

La polymusique, répétons-le, n'a lieu que dans les funérailles les plus élaborées⁹, durant sept jours et sept nuits, autrefois réservées exclusivement aux défunts les plus nobles, mais aujourd'hui exécutées également par les nouveaux riches, à la stupéfaction des lignées d'ascendance noble. Ces fêtes sont préparées des années à l'avance car la dépense doit être nécessairement somptuaire.

La finalité des rites funéraires vise à l'accomplissement du passage du défunt du monde des vivants au monde des ancêtres puis des divinités. Ce passage dépend de la qualité du rite qui permettra de déterminer le statut du défunt dans le monde des ancêtres. Plus la fête est totale et démesurée, plus le défunt aura des chances d'accéder au statut de divinité, plus les chances de prospérité seront importantes pour les humains car le défunt, devenu divinité, pourra en contrepartie aider les vivants. De la bonne exécution des rites funéraires dépend ainsi le bien-être des vivants. C'est pourquoi les Toraja accordent un soin extrême à l'accomplissement du rituel.

9. Ce rituel *dirapa'i* désignait autrefois les doubles funérailles mais il a été remplacé dans le contexte chrétien par une seule grande fête funèbre bien que la désignation ancienne continue à être utilisée par les chrétiens lorsque le nombre de buffles tués est important. Des doubles funérailles, les Toraja ont conservé la deuxième fête. Autrefois, la première consacrait le début de la désagrégation du corps conservé dans un cercueil temporaire à l'intérieur de la maison. Le mort était tenu pour malade et non pour mort. Cette période intermédiaire pouvait durer plusieurs années, après quoi avait lieu la fête funèbre finale, censée donner aux restes du défunt la sépulture définitive, assurer à son âme le repos et l'accès au pays des morts et enfin relever les vivants de l'obligation de deuil. C'est seulement en suivant ce processus que le défunt d'ascendance noble était transformé en ancêtre puis en divinité ou en étoile (*to membali Puang* « celui qui se transforme en divinité »).

Pour que le devoir rituel soit accompli, la famille doit sacrifier un minimum de douze buffles et plus d'une soixantaine de porcs, la fête doit durer sept nuits, la ronde *badong* être exécutée à cinq moments rituels précis, enfin, la renommée de la fête doit dépasser les frontières de la région. Cette renommée ne pourra s'étendre que si le rituel se distingue des autres par son outrance et sa démesure sensibles par l'abondance des sacrifices – aujourd'hui, les grands riches sacrifient plus de cent buffles en trois jours –, par la quantité d'invités qui viennent par milliers, non pas seulement des villages alentour, mais également de toute l'Indonésie – beaucoup de Toraja ayant migré à l'extérieur de la région et dans les autres îles d'Indonésie –, et enfin par l'intensité sonore liée à la fois à la participation collective ainsi qu'au nombre de groupes de chanteurs invités. La musique s'inscrit, elle aussi, dans cette exigence d'outrance puisque dans les plus grands rituels, plus de huit chœurs de différents villages peuvent être invités.

L'efficace du chant dans le rituel

Dans la fête de funérailles la plus élaborée, quatre répertoires peuvent être exécutés mais seule la ronde *badong* est obligatoire, à partir d'un certain nombre de buffles offerts (un à trois selon les régions). Les autres musiques sont facultatives et dépendent du choix et des moyens de la famille ainsi que des pratiques musicales de la communauté locale. La ronde *badong* est formée d'un chœur de cinquante hommes qui dansent et chantent en rond, pour, selon les Toraja, remplacer les pleurs.

Le texte chanté retrace la généalogie du défunt. Son importance est extrême car il détermine la nature du statut du défunt dans le monde des ancêtres. Les mélodies, elles, ne distinguent pas les classes sociales – les mêmes mélodies pouvant être chantées pour les nobles et les moins nobles. Le choix du texte (*sampa' bating* « récit de lamentation ») dépend du rang social du défunt, de son ascendance et du rite accompli. C'est parce que la vie du mort dans l'autre monde est fonction de ses actions passées sur terre que la généalogie doit être énoncée par l'ensemble des humains pour l'assemblée des divinités. Au début du rituel, deux Sages sont tenus de décliner oralement toute la généalogie qui sera ensuite reprise sous sa forme chantée, de façon fragmentaire.

La généalogie est conduite selon des règles fixes au niveau de la narration. Dans ce long poème de centaines de vers concernant la vie du défunt (nommé *tau tongan* « l'homme véritable »), de sa conception dans le ventre maternel à son développement humain, à son décès, à sa transformation en divinité, le contenu diffère légèrement selon les régions et le rang de noblesse. Le récit est stéréotypé : tous les défunts de haute noblesse ont

droit à une louange presque similaire, car un homme accompli se doit d'avoir exécuté certains rites, identiques pour tous. La structure narrative se compose de cinq grandes parties : 1. Conception, naissance, enfance et adolescence ; 2. Mariage, richesse, exemplarité religieuse ; 3. Vieillesse, mort ; 4. Voyage au Pays des Âmes (*Puya*), puis au ciel ; 5. Transformation en constellation veillant sur la fécondité et la prospérité des vivants.

Cependant, malgré l'importance extrême du texte, celui-ci est rendu inintelligible par le traitement musical des mots qui sont éclatés, disloqués, démembrés syllabe par syllabe pendant de longues minutes. Les vers sont chantés dans un style si mélismatique qu'ils sont incompréhensibles à l'écoute. Par ailleurs, la généalogie n'est jamais chantée dans sa globalité car ces mélismes ralentissent considérablement l'énonciation : un seul vers est chanté en dix minutes or le récit entier contient entre trois cents et cinq cents octosyllabes, ainsi la réalisation musicale ne permet pas l'énonciation totale de la généalogie.

La ronde *badong* comme marqueur rituel

Pendant les funérailles, la ronde chantée ou chœur *badong* doit être exécutée à cinq moments décisifs du rituel, liés au déplacement du corps du défunt. Tel est le cas avant et après la descente du corps de la maison au grenier à riz, et du grenier à riz au centre de la cour, puis lors du départ de la procession accompagnant le corps de la maison au champ cérémoniel et enfin, le dernier jour, lors du transport du corps à la sépulture. Du début à la fin de la fête, la ronde funèbre marque les multiples déplacements, d'ordre symbolique, qui figurent, d'une part, la séparation du défunt avec le monde des vivants, d'autre part, son départ vers l'île des morts, située selon eux au sud-ouest, au pays des ancêtres pas encore divinisés. La musique, qui permet la notation des étapes rituelles, agit le plus souvent en délimitant le rituel, en le divisant en unités qui chacune sont porteuses de sens.

Mais la ronde est également exécutée chaque nuit jusqu'à l'aube. Elle ne marque plus alors les déplacements du corps. C'est précisément la nuit qu'elle est exécutée en polymusique.

Modalités d'exécution de la ronde chantée *badong*

Selon le moment où elle intervient, la ronde peut être exécutée de deux manières.

Le jour, dès que la musique marque les déplacements du défunt, une seule ronde est chantée, en chœur unitaire – par tous les exécutants, à l'unisson et sans alternance de solistes –, tous les vivants voulant prendre part au geste d'adieu. La ronde est alors « ouverte » à tous. Conçue comme

« bâtarde et amateur », elle est appelée *badong sirautan'nak*, « *badong* dans lequel se mélangent plusieurs graines » ou *badong sangrupa* « d'une seule forme » ou encore *badong sikalombu* « *badong* boueux ». Tous ceux qui le souhaitent – ceux qui aiment et savent chanter – se joignent au cercle. Les femmes d'âge mûr entrent dans le chant, souvent à la quinte ou à la quarte supérieures. Le cercle est ouvert car ce sont les moments de mise en contact et de séparation entre les vivants et le défunt. Ainsi, les proches, qui ne savent pas même chanter, entrent dans la ronde en silence.

À l'opposé, la nuit, quand il ne s'agit plus de marquer le déplacement du corps, ce n'est plus une seule ronde qui est exécutée collectivement mais plusieurs qui ont lieu simultanément. Chaque ronde est un cercle exclusivement masculin, auquel ne peuvent se joindre d'autres personnes que celles qui ont l'habitude de chanter ensemble. Plus un cercle est fermé, meilleur sera le chant. Ce type de ronde est dit *badong diono'*, « *badong* structuré en parties hiérarchisées »¹⁰ parce que le fonctionnement du chœur est lié à la présence de quatre groupes de solistes disposés aux quatre points cardinaux et qui se partagent un verset sur un mode antiphoné (en se répondant). Le chant est fondé sur l'alternance entre les *solis* et le chœur qui poursuit ou reprend la mélodie. Ce chœur à *solis* alternés (*sibali-bali* « en réponse ») est organisé entre ces quatre groupes de solistes qui se répondent sur une même séquence mélodique répétée cinq fois, sur deux hauteurs à distance d'un ton. Ils se partagent un octosyllabe en plusieurs groupes : le vers est délivré dans sa globalité par les deux premiers groupes de solistes : le premier énonce les trois premières syllabes du vers, le deuxième auquel se joint le chœur énonce les cinq dernières. Les « quarts » (groupes de solistes 3 et 4) ne prennent pas part à l'énonciation du vers. Ils vocalisent sur une seule syllabe. Le partage des mots et la reconstruction du texte par le tout hiérarchisé suggère l'idée d'une éthique communautaire fondée sur la solidarité et l'entraide collective, à la source de la société toraja. Au sein d'un chœur, ce sont moins la mélodie et le rythme qui importent, mais les jeux d'intensité entre masses sonores, l'ornementation, l'hétérophonie intentionnelle et l'unité du chœur.

Formé de vingt solistes et de trente choristes, chaque chœur constitue un groupe entraîné et rémunéré en viande ou en argent – un bon chœur reçoit habituellement un buffle entier. Ces hommes de seize à cinquante ans environ ont l'habitude de chanter ensemble. Ils représentent une unité sociale, un groupe régional, invité par les commanditaires de la fête. Aucune hiérarchie n'est apparente entre les différents groupes.

10. Le terme *ono'* est employé dans le domaine de l'architecture pour la construction du toit des maisons traditionnelles.

Les deux catégories de rondes décrites ci-dessus correspondent à des modalités d'exécution différente. Seule la seconde, beaucoup plus difficile à chanter, en antiphonie à quatre groupes de solistes, est presque toujours exécutée sous forme polymusicale, c'est-à-dire en mettant en scène simultanément plusieurs rondes.

Une question surgit : si la juxtaposition des rondes n'a jamais lieu lors du déplacement du corps, est-elle néanmoins nécessaire au devoir rituel ? Pour y répondre, je vais examiner maintenant la polymusique, non plus d'un point de vue externe, mais selon l'intention exprimée par les protagonistes eux-mêmes.

Musiques pour les vivants ou offrandes aux ancêtres ?

La polymusique peut s'expliquer diversement selon le point de vue adopté qui diffère si l'on se place du côté de la famille organisant la fête, ou des chanteurs, ou encore si l'on considère les relations entre les humains et l'invisible. Trois optiques seront abordées : l'intention de la famille commanditaire, celle des chanteurs, enfin, la relation entre les vivants et l'invisible par une analyse comparée du partage des offrandes.

L'intention de la famille commanditaire

Du point de vue des vivants qui organisent la fête, la splendeur du rituel se mesure à l'animation qu'il suscite, à l'abondance des offrandes animales et à la surcharge sonore et humaine (indonésien *ramai* ; toraja : *pemaruasan*). En indonésien, *ramai* signifie « bruyant », « chargé humainement », « touffu », c'est le plein opposé au vide, à la tristesse et au silence, au calme de la vie quotidienne. Une des caractéristiques fondamentales d'un grand rituel toraja, c'est cette grande agitation acoustique : l'opposé du silence, ce bourdonnement, cette ambiance particulière de saturation, de clameur musicale. L'atmosphère est à l'accumulation et à l'outrance sacrificielle et sonore.

Dans les deux grandes fêtes (fécondité ou funérailles), la juxtaposition des groupes doit avoir lieu la veille et le jour des grands sacrifices, au moment le plus festif, quand le plus grand nombre de participants est réuni. Cette solennité par abondance de musiques simultanées se retrouve – à un moindre degré – dans la tradition musicale occidentale à la Renaissance : les effets de spatialisation des chœurs dans les grandes églises occidentales contribuaient alors à accroître la splendeur et la somptuosité des rituels¹¹. On peut avancer l'hypothèse que la splendeur sonore sert aussi l'efficace

11. À Venise, le procédé des doubles chœurs traités en réponses, phrase par phrase (*cori spezzati*) est introduit au début du XVI^e siècle à la chapelle Saint-Marc par le flamand Adrien Willaert. Alors qu'au paravant les deux chœurs chantaient à tour de rôle le verset d'un psaume, Willaert écrivit sa musique.../...

rituelle. Dans les funérailles toraja, plus le nombre de chœurs est élevé, plus la louange au défunt gagne en qualité, plus la fête gagne en ampleur, plus la famille accomplit son devoir rituel. Une fête sans grands chœurs serait inconcevable ; elle serait considérée comme ratée et l'efficace compromise, la multiplicité de groupes de chanteurs étant le signe de la grandeur du défunt dans sa vie humaine, et cette louange collective et plurielle favorise son passage et sa situation dans l'autre monde, car le chant, qui n'est rien d'autre que le récit de la généalogie ou l'expression du chagrin par la collectivité, constitue aussi une véritable provision pour le long voyage vers le sud comme l'indiquent les versets du chant lui-même :

<i>Ia tonna makaroen botomi matanna allo</i>	Et le soir au coucher du soleil
<i>Ditambai ampu tondok diongli' ampu pangleon</i>	Le chef de village est appelé le chef de hameau est invité
<i>Sae sirampun ma'badong rampo torro to marintin</i>	Les chanteurs de <i>badong</i> viennent en groupes arrivent ceux qui compatissent
<i>Urrundunan salu bating untempé' mario-rio</i>	Ils racontent le chemin de la lamentation ils composent l'affliction
<i>Napokinallo ilalan napobokong rilambanan lako tonaburak puang [...]</i>	Il [le défunt] prend le chant en provision il l'emporte pour la route vers le dieu qui l'appelle [...]
<i>Ia mintu' toma'badong mairi' torro mario</i>	Tous les chanteurs de <i>badong</i> les gens éplorés
<i>Sisonda-sonda siretteng solon-solon maningo</i>	Se renvoient des versets s'échangent des mots en jouant
<i>Untendeng-tendeng tomate mpudi tomennulu sau'</i>	Louant le mort glorifiant celui qui a la tête au sud
<i>Tempon dio mai dadinna anggana matua induk</i>	Racontant sa vie depuis sa naissance jusqu'à la vieillesse de l'arbre à palme
<i>Ratu banu' karurungan nalambi' passukaranna sisarak angin mangiri'</i>	Jusqu'à son âge avancé jusqu'au moment de son dernier souffle. ¹²

en parties séparées, faisant intervenir le second chœur avant que le premier ait fini de chanter.

12. Versets de la ronde *badong*, cité in Kadang [1950], *Manurun diLangi'*, chap. *Pa'Tomatean*; ma traduction.

Pour la famille, le volume sonore résultant de la polymusique manifeste surtout un prestige social : elle vise à satisfaire les invités et à asseoir sa propre puissance dans la hiérarchie sociale par la magnificence de l'événement. Car plus grand est le nombre de « ceux qui compatissent par le chant », plus la famille exhibe son pouvoir au regard des autres familles et des autres régions. Pour les alliés, la polymusique représente donc la capacité de réunir une abondance d'offrandes musicales issues de localités différentes.

Les fêtes rituelles toraja voient ainsi souvent l'enjeu primaire – garantir le confort de l'âme du défunt – supplanté par un enjeu politique de promotion sociale (acquérir prestige et statut par la distribution prodigue de riz, de viande et de sons aux autres familles et villages voisins) :

« Dans ces sociétés, la fête crée une situation d'inégalité et induit le devoir de réciprocité, et l'enjeu économique apparaît mineur. Par ce système de potlatch, il y a *compétition entre les grandes familles* pour un statut élevé au plan régional. [...] De notables, elles deviennent nobles. Malgré la tentation d'établir le caractère héréditaire de cette distinction, le risque de déchoir et de tomber dans l'esclavage pour dette, tandis que d'autres familles émergent de la pauvreté pour les remplacer, est permanent. »¹³

La polymusique résulte – on le présume – de cette compétition entre grandes familles, chacune voulant, à l'occasion d'une fête, affirmer son pouvoir symbolique par une surabondance de sons. Toutefois, du point de vue des protagonistes (chanteurs-danseurs), il n'en va pas de même.

L'intention des chanteurs

La territorialisation du chant

Du point de vue des chanteurs, la superposition des groupes n'est pas recherchée pour elle-même. Elle résulte de leur refus de se mélanger. Parfois, ils pourraient bien chanter ensemble puisque quelques chants sont connus dans tout le pays toraja, mais ils ne le font pas, sauf aux étapes rituelles importantes, pour marquer leur unité lors du déplacement du corps du défunt. Les chœurs, regroupés en un même lieu, chantent simultanément mais séparément car ils viennent chacun d'une région ou d'un village différents. Leur différence s'exprime notamment par la couleur de leur habit attribué par la famille commanditaire en échange de leur prestation.

Si la polymusique n'a lieu que la nuit, c'est peut-être que dans l'obscurité, la compétition peut s'exprimer librement. La relation entre eux est alors véritablement conflictuelle, comme le montrent les récits de pratiques maléfiques (*rasun* « malédiction, venin ») redoutées tant dans les chœurs funéraires que dans les chœurs de fécondité. Ces attaques de sor-

13. Sellato 1992 : 61-62 ; mes italiques.

cellerie concernent essentiellement les grands chœurs structurés¹⁴ (*badong*, *simbong*, *nani*) qui forment des groupes identitaires forts, organisés hiérarchiquement par des personnes d'un même lieu, avec leurs meneurs particuliers, leurs assistants et une troupe de chanteurs (Rappoport 1996 : 182, 289). Dans la région de Saluputti, chaque ronde, menacée par les rondes adverses, est protégée par deux ou trois hommes âgés, assis au centre pour repousser les mauvaises intentions et appelés *pásande boko* « ceux qui soutiennent l'arrière » (figure 2, ces hommes sont représentés par des triangles). Tout chef de chœur doit avoir ses amulettes qui le protègent. Le meneur Ne'Dekke ne part jamais sans son mélange d'herbes sauvages que lui seul connaît ; lui-même n'a jamais été frappé par aucun sort mais, par contre, il a vu bon nombre de meneurs, soudain incapables de chanter, tomber brutalement à la renverse et se mettre à vomir. Une fois, un chef de chœur est arrivé à la fête, le front ceint d'un bandeau en rotin (*tali pangulang*), signe de sa grande maîtrise du chant. Ayant subi un sort jeté par un autre groupe, il s'est effondré, la langue pendante ; sitôt ramené chez lui, il a perdu la vie.

Chaque chœur jouit d'un prestige propre, lié à son origine et à son habileté musicale ; l'affirmation de ce prestige entraîne un antagonisme entre les différents groupes¹⁵. Les grands chœurs toraja apparaissent donc comme « territorialisés ». Ainsi, la juxtaposition musicale résulterait de l'expression simultanée d'unités régionales, évidence qu'André Schaeffner, dans un autre contexte, souligne en ces termes :

« Sans doute, ici y a-t-il moins une superposition volontaire qu'une indifférence à laisser se superposer des choses qui ne se recouvrent pas musicalement, mais servent identiquement d'enseignes ou de drapeaux sonores à des groupes humains. [...] Tout semble permettre de supposer que les premières "polyphonies" se sont produites entre masses, chacune correspondant à une unité sociale. »¹⁶

L'indifférence dont parle André Schaeffner concerne la forme sonore. Certes, si les chanteurs toraja semblent peu soucieux du résultat sonore global, ils ne le sont pas cependant quant au fait de marquer leur altérité. La juxtaposition musicale est intentionnelle. Chaque groupe différencie son chant pour se distinguer des autres. Ainsi, tels les oiseaux qui chantent pour délimiter leur territoire, les groupes soulignent leur identité locale par le chant. Les deux grands répertoires toraja, dans leur constitution fermée (qui ne permet pas le mélange de chanteurs), définissent une logique

14. Un chœur structuré comprend des groupes de solistes formés d'un meneur et de ses assistants, et le reste des chanteurs. Les sorts peuvent être utilisés également entre groupes de flûtistes lors du rituel prophylactique *pakorong* (Rappoport 1996 : 364).

15. Dans les chœurs mixtes non structurés permettant un relatif mélange, tels *dondi'* et *serang mundan*, cet esprit de compétition est totalement absent.

16. Schaeffner 1968 : 322.

identitaire par le rejet de l'altérité. Les villages rassemblés par un même événement et se rendant mutuellement visite miment au même moment par le biais du chant un combat symbolique invisible avec attaque et riposte de sorcellerie. La rivalité s'exprime donc notamment par le chant qui n'est pas partagé entre les groupes de chanteurs. Ils chantent sans être ensemble. Peut-on voir à travers cette juxtaposition de groupes la cristallisation d'un rapport agonistique figuré entre régions distinctes ?

Alors que le rituel réunit les groupes de chanteurs au même moment, de façon paradoxale, il les sépare par l'acte même de les rassembler, en mettant en évidence l'individualité des groupes. Par ce jeu de rapprochements et de rivalités simultanés, il semble que la musique transpose dans le domaine symbolique un système de segmentation et dramatise le processus de constructions identitaires d'unités locales.

Le rituel toraja réunit, en son sein, un double aspect, un monde différencié et un monde indifférencié, se traduisant au niveau acoustique, d'un côté par la juxtaposition de répertoires et de groupes différents, de l'autre, par une synthèse sonore de tous les répertoires et de tous les groupes permettant de percevoir, au niveau à la fois sensoriel et intellectuel, soit les différences (plusieurs groupes de chanteurs en un même espace), soit l'union et la réalisation d'une macro-unité que traduit l'agitation festive animée¹⁷.

Une segmentation familiale

Cependant, les musiques juxtaposées ne sont pas nécessairement le signe de segmentations locales. Elles sont aussi le signe de segmentations familiales. Lors des funérailles toraja, la famille requiert plusieurs groupes de chanteurs, souvent invités par relation familiale. Si ces chanteurs viennent à la fête, appelés par un consanguin, leur présence ne constitue pas une dette pour la famille du défunt. Si, en revanche, les chanteurs s'y rendent, à la demande d'un affin, alors il y a dette pour la famille. Ainsi, qu'un affin vienne en amenant avec lui un groupe de chanteurs, et la famille devra restituer viande ou chanteurs lors d'une fête ultérieure. Autrement dit, aux funérailles, deux groupes de donneurs sont distingués : les consanguins (*párapuan* : cousins ou descendants de cousins appartenant au ramage) et les affins (*to rampean*). Quand les membres du ramage apportent des cochons ou des cadeaux, ces dons ne sont pas considérés comme dette. À l'opposé, les affins sont contraints d'offrir des cochons à la famille sans quoi la relation sera dégradée¹⁸. Ils apportent des « cadeaux » qui sont tenus pour

17. Voir à ce propos la description d'un rituel processionnel à Taiwan (Allio 1996 : 451).

18. Les dettes entre affins sont considérées non pas comme une chaîne continue reliant un donneur et un receveur, mais comme des séries de paires répétées. Quand un cochon a été reçu, un autre, de taille approximativement équivalente doit être rendu en retour (Waterson 1993 : 83).

dettes : cochons, vin de palme, riz ou danseurs. Ces dons seront retournés en contrepartie à d'autres fêtes. Un chœur de *badong* représente aussi une forme de dette. Dès lors, les chanteurs peuvent être une monnaie d'échange au même titre que les offrandes de porcs. Ils entrent ainsi dans l'économie de la fête et font partie de l'échange des familles.

L'importance du groupe de parenté, manifestée par la polymusique, semble davantage liée aux fêtes qui mettent en valeur des groupes de filiation et qu'on pourrait nommer « fêtes privées ». La polymusique est absente des rituels publics, sauf – et c'est ce qui complexifie l'ensemble – si un rituel de purification (*maro*) combine un double but de purification du village et d'achèvement des fêtes de funérailles. Dans ce cas, chaque maison représentant symboliquement un ramage – par l'exhibition des biens de famille accrochés aux étendards – donne lieu à des manifestations musicales, cette fois, juxtaposées sur le même espace (chants des officiants, danses féminines et tambours rattachés à chacune des familles), alors que les chants de transe, en revanche inclusifs, sont pratiqués au centre du champ collectif par la communauté entière et non par une seule maison.

Le partage des offrandes

Dans des cérémonies rituelles de grande importance auxquelles ancêtres, esprits et divinités de toutes sortes sont conviés, la présence d'offrandes alimentaires et sonores est capitale : elles sont le signe d'un destinataire invisible (esprits défunts, ancêtres ou divinités).

Avant d'examiner les destinataires de ces offrandes, notons d'abord la similarité troublante entre les juxtapositions musicales et les offrandes animales. Dans les grandes funérailles toraja, l'abondance des offrandes animales va de pair avec les offrandes musicales. La présentation des offrandes, qu'elles soient alimentaires ou sonores, est identique au sens où celles-ci sont exhibées simultanément sur le champ cérémoniel bien que séparément : les chants, exécutés en même temps, sont offerts au défunt en guise de provisions pour son voyage ainsi que le rappellent les textes des chants (Van der Veen 1965, 1966 ; Rappoport 1996). De même, les buffles sont tués par dizaines. À peine un buffle s'est-il effondré dans un râle encore perceptible que le suivant voit sa gorge tranchée. À la fin, on assiste au démembrement général et les morceaux sont exposés à terre sur des feuilles avant d'être redistribués. Dans les deux cas, une abondance de chants et de morceaux de viande sont exhibés aux yeux de tous.

De plus, telle l'exécution des chants en polymusique, la mise à mort de chaque buffle fait l'objet de pratiques de sorcellerie. Certains jettent des sorts afin que le buffle ne meure pas immédiatement, car la lenteur de l'agonie est

tenue comme signe de malédiction. La liquidation des buffles comme la polymusique se font bien souvent dans une sourde ambiance agonistique.

L'analogie est encore notable quant à la circulation de l'offrande. Un même processus de démembrement est à l'œuvre : dans la ronde, le texte est démembré entre les quatre groupes de chanteurs, tout comme les buffles sont démembrés en quarts (*tepo tedong*), soigneusement découpés puis redistribués en quatre parts au dignitaire (*gora tongkon*), au chef rituel (*to parengnge*), au chef de village (*ambe' tondok*) et à la masse des individus (*to buda*). La redistribution, hiérarchisée, passe par la médiation du groupe social. La musique est partagée au sein d'une ronde, qui représente, par sa hiérarchie même, un échantillon de la société toraja, organisée en quatre groupes. Dans les deux cas, on assiste à un même mécanisme de circulation et d'échange : le partage et la redistribution de ces voyelles chantées désossées, arrachées à l'unité du mot, ressemblent au processus de circulation de la viande soigneusement sacrifiée, découpée et redistribuée, circulant d'un affin à un autre. Comme la viande, la redistribution des syllabes chantées n'est pas égale – certains groupes de chanteurs sont subordonnés à d'autres – mais l'interdépendance des membres est totale. Ainsi, même si le premier groupe soliste a un rôle supérieur aux autres, il reste pourtant nécessairement dépendant de l'énonciation des trois groupes suivants. Expression transparente de l'unité du groupe, cette interdépendance est à l'image de la réciprocité des groupes d'affins entre eux : ce n'est que lors des rituels de funérailles que les relations entre affins sont véritablement déterminées car c'est à ce moment seulement que les affins donnent à leurs hôtes qui contractent alors des dettes. En somme, les Toraja partagent la viande comme ils partagent les sons.

Les destinataires des offrandes sont pluriels : viande et chants sont destinés à la fois au défunt, aux ancêtres et aux vivants eux-mêmes. Alors que le partage entre vivants est extrêmement codifié, tant pour la viande que pour la musique, en revanche, la part qui revient à l'invisible est plus difficile à percevoir. En tout cas, la polymusique comme l'accumulation des buffles abattus pourrait s'expliquer par la nécessité qu'ont les vivants de présenter tous ensemble et en même temps au défunt et aux ancêtres le nombre le plus grand possible d'offrandes, par une débauche de sons et de viande, propre aux grandes fêtes toraja. La juxtaposition excessive de chants témoigne pour les ancêtres de la grandeur du défunt aux yeux des vivants. C'est notamment par la juxtaposition de ces différents types d'offrandes qu'est signifié l'appel des humains vers les entités immatérielles, public invisible constitué d'ancêtres et de divinités. Les musiques juxtaposées, au même titre que les offrandes alimentaires, mettent en relation – on le suggère – les vivants avec l'invisible.

L'exécution de plusieurs musiques à la fois sur le même espace et simultanément (dans un même temps rituel mais non dans un même temps musical) est nommée « polymusique ». Le terme désigne des musiques indépendantes et non coordonnées par une même temporalité musicale, ne se référant pas à une pulsation commune. Ces musiques peuvent être néanmoins relativement homogènes quant à la hauteur et au timbre, bien que cela ne résulte pas d'une volonté musicale commune mais bien plus de l'exigence rituelle de chanter des chants issus du même répertoire.

Au terme de cette analyse, il ressort que ces polymusiques toraja sont exécutées pour plusieurs raisons. Intentionnellement, au moment où les chanteurs peuvent s'exprimer « librement », la nuit, jamais lors du déplacement du défunt. Au même titre que les offrandes animales provenant de groupes différents, les musiques juxtaposées constituent autant d'offrandes musicales, offertes simultanément. La musique entre ainsi dans l'économie du rituel. En pays toraja, le don provient des alliés invités qui offrent à la famille non seulement des porcs ou des buffles mais aussi un groupe de chanteurs. Les sons tout comme la chair animale sont offerts au défunt. La famille, elle, peut dédier à l'ensemble des invités une fête éclatante et prestigieuse, dont la magnificence est renforcée par un accueil sonore inouï, que seules se permettent les grandes lignées.

En outre, la polymusique dramatise les segmentations, familiale ou territoriale. Lors de ces grands rituels, dans un même temps, chaque famille accomplit son devoir afin de rester en bonnes relations avec les ancêtres pour que ceux-ci les protègent en retour. La profusion de musiques simultanées provient d'abord de la volonté de la famille commanditaire qui se doit d'exécuter une fête exubérante. Mais ces rituels dépassent largement le cadre familial. Ils impliquent en général non seulement les familles alliées, le village, mais également les villages voisins ; ainsi, tout rituel familial devient une fête locale. Domaines privé et public, sans cesse combinés, sont alors inséparables : l'efficace rituelle contribue tant à la prospérité des familles qu'à celle de leurs voisins. Si alors les différents groupes locaux viennent chanter en même temps sans être ensemble, c'est qu'ils y sont obligés par des relations de réciprocité entre familles et aussi pour se manifester en tant que groupe.

Enfin, sur le plan global, telles les offrandes alimentaires, les musiques juxtaposées sont des offrandes musicales à l'invisible – divinités ou ancêtres – permettant de mettre en relation les humains avec ces destinataires souvent mal définis. Au total, l'existence d'une polymusique rituelle implique que la musique n'est pas un divertissement, elle est un outil de pouvoir au service de hiérarchies régionales et familiales. Elle souligne des appartenances à des territoires et sépare les vivants entre eux.

BIBLIOGRAPHIE

Allio, Fiorella

1996 *Rituel, territoire et pouvoir local. La procession du « pays » de Sai-Kang (Taiwan)*. Thèse de doctorat, Université Paris X-Nanterre.

Arom, Simha

1985 *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale*. Paris, SELAF, 2 vol.

Basset, Catherine

1995 *Musiques de Bali à Java, l'ordre et la fête*. Paris, Actes Sud.

Dumont, Louis

1991 *Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*. Paris, Le Seuil. (1^{re} éd. 1983.)

Hertz, Robert

1970 « Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort », in *Sociologie religieuse et folklore*. Paris, PUF : 1-83. (1^{re} éd. 1928.) (Éd. orig. *L'Année sociologique*, 1907.)

Jakobson, Roman

1973 *Essais de linguistique générale*. Paris, Éditions de Minuit.

Kadang, K.

[1950 ?] *Manurun diLangi*, ms.

Lelong, Guy

1994 « Musiques in situ », *Cahiers de l'IRCAM : Espaces* 1(5) : 31-38.

Nattiez, Jean-Jacques

1987 *Musicologie générale et sémiologie*. Paris, Bourgois.

Nooy-Palm, Hetty

1979 *The Sa'dan Toraja : A Study of their Social Life and Religion*. 1. *Organization,*

Symbols and Beliefs. The Hague, Martinus Nijhoff.

1986 *The Sa'dan Toraja : A Study of their Social Life and Religion*. 2. *Rituals of the East and West*. The Hague, Martinus Nijhoff.

Nunes, Emmanuel

1994 « Temps et spatialité », *Cahiers de l'IRCAM : Espaces* 1(5) : 121-141.

Rappoport, Dana

1995 *Indonésie, Toraja, funérailles et fêtes de fécondité*, 1 CD. Paris, Le Chant du Monde, CNRS-Musée de l'Homme, LDX 274 1004, 69'.

1996 *Musiques rituelles des Toraja Sa'dan, musiques du Couchant, musiques du Levant*. Thèse de doctorat, Université Paris X-Nanterre.

Schaeffner, André

1966 « Variations sur deux mots : polyphonie, hétérophonie », *Revue belge de musicologie* XX (1-4) : 43-64.

1968 *Origine des instruments de musique*. Paris, Payot. (Éd. orig. 1936.)

Sellato, Bernard

1992 « Rituel, politique, organisation sociale et ethnogénèse : les Aoheng de Bornéo », in John Lagerwey, ed., *Comportement rituel et corps social en Asie*. Paris, École française d'Extrême-Orient (« Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient ») : 45-66.

Van der Veen, Henri

1965 *The Merok Feast of the Sa'dan Toraja*. 'S-Gravenhage, Martinus Nijhoff, Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde.

1966 *The Sa'dan Toradja Chant for the Deceased*. 'S-Gravenhage, Martinus Nijhoff, Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde.

Waterson, Roxana

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

Social Constructions of Eath in Southeast Asia : 73-96.

Zemp, Hugo, ed.

1996 *Les voix du monde, une anthologie des expressions vocales*, 3 CD. Paris, Le Chant du Monde, CNRS-Musée de l'Homme, CMX 3741010.12.

1998 *Les danses du monde*, 2 CD. Paris, Le Chant du Monde, CNRS-Musée de l'Homme, CNR 574 1106.07.

RÉSUMÉ/ABSTRACT

Dana Rappoport, *Chanter sans être ensemble. Des musiques juxtaposées pour un public invisible*. — En Indonésie, la polymusique – des musiques juxtaposées – est pratiquée dans de grands rituels. Plusieurs groupes jouent simultanément sans être coordonnés dans un même temps musical. Du point de vue esthétique, le résultat sonore présente un caractère homogène. Telles les offrandes alimentaires, les offrandes musicales déterminent l'efficacité rituelle. D'un point de vue social, la polymusique dramatise la segmentation villageoise et familiale. L'existence d'une polymusique rituelle indique que la musique n'est alors ni un passe-temps ni un divertissement : c'est un outil de pouvoir au service de hiérarchies régionales et familiales.

Dana Rappoport, *Singing without Being Together. Juxtaposed Music for an Invisible Public*. — In Indonesia, polymusic – juxtaposed music – is performed during major ceremonies. Several groups play at the same time but not in a single tempo. From an aesthetic point of view, the resulting sound is homogeneous. Like offerings of food, offerings of music determine a ceremony's effectiveness. From a social point of view, polymusic dramatizes the segmentation of village and family life. The existence of ritual polymusic indicates that music is neither a pastime nor an entertainment. It is an instrument of power in the service of regional and family hierarchies.