

## Chants de pouvoir au Vanuatu

**Raymond Ammann**

Traducteur : Laurent Aubert

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1227>

ISSN : 2235-7688

**Éditeur**

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

**Édition imprimée**

Date de publication : 1 novembre 2008

Pagination : 117-134

ISSN : 1662-372X

**Référence électronique**

Raymond Ammann, « Chants de pouvoir au Vanuatu », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 21 | 2008, mis en ligne le 17 janvier 2012, consulté le 04 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1227>

---

# Chants de pouvoir au Vanuatu

RAYMOND AMMANN<sup>1</sup>

Dans la tradition du Vanuatu, la création d'un chant n'est pas un processus intellectuel, mais plutôt un acte spirituel qui fait appel à l'intervention des esprits ancestraux. Comme les chants importants sont donnés aux vivants par les esprits, ils peuvent aussi fonctionner comme porteurs du pouvoir des ancêtres. De tels chants possèdent par exemple la faculté d'influer sur la nature ou le bien-être des personnes. Cependant, une comparaison entre les paroles ou la structure musicale des chants dotés de pouvoirs avec ceux qui ne le sont pas ne fait apparaître aucune différence. La question posée dans cet article est donc : où réside ce pouvoir ? Pourquoi certains chants font-ils tomber la pluie et d'autres, aux formes et aux structures pourtant très semblables, ne le font-ils pas ?

Pour tenter d'y répondre, nous remonterons à leur origine ancestrale et examinerons un certain nombre de chants de pouvoir, y compris la manière dont ils sont interprétés dans les rites ; par exemple les chants destinés à augmenter le pouvoir d'un objet pour tuer quelqu'un ou, au contraire, ceux qui permettent de guérir les malades. Les chants d'amour n'en sont pas exclus, et ceux faisant tomber la pluie y sont plutôt courants. Finalement, la particularité des anciens chants de pluie aidera à comprendre comment leurs pouvoirs deviennent effectifs.

---

<sup>1</sup> Traduit de l'anglais par Laurent Aubert.

## Les récepteurs de chants à Tanna

Dans le sud-ouest de l'île de Tanna, située dans le sud du Vanuatu<sup>2</sup>, les hommes et les femmes qui ont le don et l'aptitude à recevoir des chants des esprits ancestraux sont appelés *rawahi nupu*<sup>3</sup>, «récepteurs de chants de danse». Le récepteur de chants doit effectuer certaines opérations et respecter certaines règles pour rendre son esprit réceptif à un nouveau chant – les gens disent pour «ouvrir la route au chant». À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Agnes Watt<sup>4</sup> (1896: 111) décrivait ce phénomène de la façon suivante: «Un de leurs compilateurs de chants se retire dans les bois et rencontre les dieux du chant, dont il reçoit la nouvelle musique de danse pour la performance à venir». De même, le missionnaire Gunn (1914: 238-239) écrit à propos de Futuna, une petite île proche de Tanna: «La poésie et le chant étaient des dons des dieux, et les poètes affirmaient avoir reçu leur inspiration d'eux ou des esprits des morts». La référence à un «dieu» ou aux «dieux du chant» signale l'attachement des deux auteurs à leur mission chrétienne. Ni les Tannais ni les Futunais n'auraient mentionné de «dieux du chant», mais plutôt des esprits ancestraux.

Par ailleurs, l'usage de recevoir son inspiration des bruits de la nature est encore fréquent, surtout lorsqu'on traverse la forêt et qu'on entend les bruits des cours d'eau, du vent dans les arbres, des insectes... Le fait de se voir inspirer un chant par les sons de la nature atteste une forme de communication entre l'ancêtre et le récepteur de chants. Les gens pensent que les ancêtres envoient les sons de la nature pour inspirer les récepteurs de chants. Bonnemaïson (1994: 177) affirme à propos de Tanna que «l'eau, associée aux arbres, est considérée comme la 'source' de la musique. Lorsque ceux qui ont la responsabilité de créer de nouveaux chants s'approchent de certaines cascades ou de certains arbres, le son de l'eau qui coule et le bruissement des feuilles dans le vent produisent un environnement sonore que le récepteur de chants reproduit. On dit qu'il suffit d'être là, d'arrêter de penser et d'attendre; la musique ne manquera pas d'arriver».

Une seconde méthode toujours utilisée à Tanna requiert de petits bouts de bois. Le nom de l'arbre dont provient ce bois est gardé secret. Le récepteur de chants brise une branche en quatre morceaux; le soir, il en met deux dans sa bouche et les deux autres sous sa natte ou son oreiller. Pendant son sommeil, l'esprit ancestral lui enverra un chant en quatre parties. Le nombre des strophes dépend de celui des morceaux de bois; mais la plupart des chants (*nupu*) sont en quatre parties.

<sup>2</sup> La République de Vanuatu (anciennement Nouvelles-Hébrides) est située entre les Îles Salomon et la Nouvelle-Calédonie. L'archipel consiste en quatre-vingts îles, d'une population totale d'environ 200'000 ni-Vanuatu (comme les Mélanésien du pays s'appellent eux-mêmes).

<sup>3</sup> Terme en langue kwamera du sud de Tanna. On parle cinq langues différentes à Tanna.

<sup>4</sup> M<sup>me</sup> Agnes C. Watt (1846-1894), épouse du Rev. William Watt, demeura à Tanna de 1879 à 1894.

À Tanna, le *kava* – une plante de la famille *piper methysticum*, dont les racines sont utilisées pour faire une boisson narcotique – joue un rôle important dans tous les rituels. Les Tannais disent que, lorsqu'un homme médite sous l'influence du *kava*, les ancêtres viennent lui parler. À Tanna, la consommation de *kava* est impérative dans tout processus de réception de chants. Le récepteur de chants doit en boire après avoir été inspiré en forêt ou avant de recevoir le chant.

Celui qui veut commander un chant à un récepteur de chants doit envelopper les racines d'une plante de *kava* dans des feuilles de pandanus pour les empêcher de sécher. Au moment d'offrir la plante au récepteur de chants, il doit lui expliquer le thème du chant qu'il souhaite recevoir. Le nombre de paquets de racines enveloppées indique le nombre de strophes requises. Le récepteur de chants boit alors le *kava* préparé avec ces racines pour « ouvrir la route » au chant à venir. Si tout va bien, le commanditaire du chant le recevra le jour suivant<sup>5</sup>. Il doit l'apprendre par cœur tandis que le récepteur de chants le lui chante ; s'il ne parvient pas à s'en souvenir dès le premier jour, il lui faudra retourner auprès du récepteur de chants et lui demander de le lui rechanter<sup>6</sup>. Les ancêtres délivrent les chants en langue vulgaire. Le récepteur de chants et ses assistants doivent alors remplacer les expressions jugées triviales par un vocabulaire plus approprié.

Le récepteur de chants ne peut pas arrêter le flux d'un nouveau chant de lui-même. Une fois toutes les strophes reçues, la route doit être fermée par un certain rituel, au cours duquel le commanditaire offre une autre racine de *kava* au récepteur de chants.

Pour le film *Karum Nupu* (Ammann & Kapere 2005), nous<sup>7</sup> avons suivi le récepteur de chants Naulifen, de l'*imwarim*<sup>8</sup> de Leloulloul, dans sa quête d'inspiration. Un homme d'un *imwarim* voisin du nom de Bosen avait commandité le chant. Pour cela, il avait préparé une jeune plante de *kava* et attaché trois feuilles spéciales avec une section de feuille de banane séchée appelée *napan* ; mais lorsqu'elle est utilisée à cet effet, on la nomme *tupen*. C'est au moyen du *tupen* que la feuille suivante doit ensuite être nouée à la racine de *kava* : *koyometa* (croton, *Codiaeum variegatum*), *niapr* (*Cordyline* Sp.) et *nisei*, une cordyline odorante<sup>9</sup>. Bosen apporta ce *kava*, appelé *karum* (panier), à l'*imwarim* du récepteur de chants Naulifen. Le *Jif* (chef) du lieu, Fauan, accepta le *karum* et ordonna à Naulifen de

<sup>5</sup> Mon informateur Sempet Naritantop (5 avril 2000) de l'île voisine d'Erromango m'a expliqué que le récepteur de chants entre dans un état de semi-conscience au cours duquel il reçoit le nouveau chant. Il en dicte alors les paroles à un homme assis à côté de lui. Le processus complet peut durer environ une semaine.

<sup>6</sup> Aujourd'hui, dans certaines régions, l'apprentissage s'effectue aussi à l'aide d'enregistrements sur bandes.

<sup>7</sup> Le film a été tourné en 2003. Le caméraman était Jacob Kapere, chef de l'Unité cinématographique du Centre culturel.

<sup>8</sup> *Imwarim* est le lieu où les hommes d'un groupe social se réunissent le soir pour boire le *kava*. Ce terme se réfère aussi au groupe social lui-même.

<sup>9</sup> Je n'ai pas été capable de découvrir le nom latin de cette plante.

trouver un chant pour Bosen. Il n'y eut aucun accord oral : le fait de déposer un *karum* par terre devant les autres était un symbole suffisamment explicite.

La plupart des récepteurs de chants que j'ai rencontrés au Vanuatu étaient des hommes ; cependant, il y a dans le sud-ouest de Tanna une réceptrice de chants bien connue : la *rawahi nupu* Margret Sylvester, fille du vieux Kiu et épouse de Sylvester, originaire de White Sands, mais résidant à Imaki. Margret reçoit ses chants d'un esprit ; elle dit qu'au cours de ses rêves, elle voit un homme-esprit lui ordonner de chanter son nouveau chant. Elle commence par refuser, jusqu'à ce que l'homme-esprit la force à le mémoriser et à le chanter.

Margret reçoit ses chants des esprits ancestraux sans en être priée ni devoir effectuer le moindre rituel d'« ouverture de la route ». Mis à part le fait qu'elle accepte ces commandes, elle crée également d'autres chants sur toutes sortes de sujets, tels que la visite d'un étranger ou une expédition de pêche. Margret m'a dit combien il lui était parfois pénible de recevoir tant de chants. En outre, pour chaque nouveau chant qu'elle reçoit, son mari doit apporter une racine de *kava* et un poulet à l'*imwarim*. En effet, comme toutes les femmes de Tanna, Margret n'a pas le droit de boire le *kava* ; c'est donc son mari qui pratique le rituel de remerciement aux esprits ancestraux.

Un chant peut devenir chant de danse (*nupu*) et rester dans les mémoires pour des générations ; mais si les gens ne l'apprécient pas, il sera vite oublié. Watt (1896 : 111) se réfère peut-être à ce phénomène en écrivant : « Une fois qu'il l'a acquis, il rentre et l'enseigne aux gens de son village, et ainsi de suite, jusqu'à ce que la plupart d'entre eux le sachent ». À Tanna, on crée de nombreux chants, mais seul un petit nombre est régulièrement interprété pour accompagner les danses *nupu*.

### Les récepteurs de chants dans les Îles Banks

Chacune des Îles Banks<sup>10</sup> a sa propre langue et, sur certaines d'entre elles, on en parle même plusieurs. Mais la langue des chants de coutume les plus importants s'en distingue : appelée langue de Qat (Qwet dans la langue de Vanua Lava, et Bwet en d'autres îles), elle contient des termes provenant de toutes les langues des Îles Banks. Qat est le héros culturel le plus important des Îles Banks, et l'usage de cette langue indique ainsi que les chants sont originaires du monde des ancêtres.

Le missionnaire Codrington, qui a visité ces îles dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (Codrington 1972 : 334) semble avoir été perturbé par cette situation linguistique particulière : « La différence est moins frappante à Gaua et à Santa Maria, et probablement plus à Mota. D'un côté de Mota, les chants sont composés

---

<sup>10</sup> Groupe d'îles dans le nord de Vanuatu, soit : Mere Lava, Mwerig, Gaua, Vanua Lava, Mota, Mota Lava, Rova et Ureparapara.

dans une langue ressemblant à celle de Gaua, et de l'autre dans une autre langue similaire à celle de Motlav; et pourtant, la langue d'aucun des chants de Mota n'est celle qui est parlée à Gaua ou à Motlav, et le chant de Mota n'est pas non plus tout à fait dans le dialecte de ceux de Gaua et de Motlav. Sur les Îles Banks, tout le monde connaît au moins un registre de langue pour les chants et un autre pour l'usage courant, alors que certains, comme à Mota, ne se contentent pas de deux. À Santa Maria, cependant, alors que la langue parlée de Lakona est très différente de celle de Gaua, les chants sont presque les mêmes». L'ethnographe suisse Felix Speiser (1991 : 379), qui visita les îles en 1911, se référait aussi probablement à la langue de Oat lorsqu'il écrivait : «Curieusement, une ancienne forme de langage est utilisée, assez différente de l'actuelle langue vernaculaire et ne pouvant pas être comprise sans une connaissance spéciale»<sup>11</sup>.

La langue de Oat est seulement utilisée dans le chant, et elle n'est comprise que par quelques hommes, surtout parmi les plus âgés. Mais les récepteurs de chants doivent savoir manier cette langue. L'île de Vanua Lava est restée plusieurs années sans récepteur de chants. Si une personne de Vanua Lava voulait commander un nouveau chant, il lui fallait donc se rendre dans une île voisine. Dans l'ouest de Vanua Lava (où l'on parle la langue de la baie de Vureas), le récepteur de chants est appelé *töwtöwes*, et celui qui connaît de nombreux chants, *manar*; en revanche, celui qui ne sait pas chanter est dit *töm*. Un homme de la baie de Vureas appelé Hosea Vores a toujours été intéressé par les chants traditionnels locaux, dont il détenait un vaste répertoire; on l'appelait donc *manar*. Hosea dit qu'en l'an 2001, il reçut la connaissance de la langue de Oat en songe, et que, depuis, il est capable de recevoir en rêve des chants des ancêtres et de les interpréter en conséquence. Le *manar* Hosea est ainsi devenu *töwtöwes*. Si un habitant de Vanua Lava veut un nouveau chant, il n'a ainsi plus besoin de se rendre sur une autre île; il peut en faire la commande à Hosea. Ce dernier pourra en changer le mot-à-mot ou, au contraire, en conserver la formulation originale, auquel cas le commanditaire n'en comprendra pas le sens.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le missionnaire Gunn (1914 : 240) décrit ainsi la manière traditionnelle de commander un chant dans les Îles Banks : «Lorsqu'on louait les services d'un poète, il amenait un panier de fleurs et de feuilles, afin que leurs noms puissent être introduits dans le chant». Aujourd'hui, la commande d'un chant à Hosea peut être effectuée de la même façon, quoique certaines personnes n'apportent pas de panier de fleurs, mais plutôt d'autres cadeaux, voire de l'argent. La personne donne alors à Hosea le contenu du nouveau chant et paie une partie de son cachet en avance.

Les deux exemples cités de Tanna et des Îles Banks montrent quelques variantes de la manière dont les chants sont reçus des esprits ancestraux. Que

---

<sup>11</sup> Speiser signale que c'est aussi le cas sur l'île d'Ambae, ajoutant qu'on parle souvent la langue d'une autre île dans les Banks.

les chants proviennent des esprits ancestraux est également vrai en d'autres lieux du Vanuatu où j'ai mené mon enquête : à Erromango, Malakula, Ambae, Pentecôte, Santo... Mais les détails des rites changent d'un endroit à l'autre. Durant mes nombreuses discussions avec des informateurs et des récepteurs de chants dans l'ensemble du Vanuatu, aucun ne m'a jamais dit avoir spécialement reçu un chant de pouvoir. Il semble que ces chants ne sont chargés de pouvoir que plus tard, ou alors qu'ils sont très anciens.

Pourtant, le récepteur de chants demeure en relation intime avec le monde ancestral, ce qui lui confère certaines fonctions et obligations envers la communauté. Un récepteur de chants gagne en prestige s'il est capable de produire de nouveaux chants ; en revanche, il demeure lié à cette fonction et ne peut jamais s'en défaire.

### Les chants de pouvoir

Offerts par les esprits ancestraux, les chants créent ainsi un lien entre les vivants et les morts. Certains ne recèlent pas ou que très peu de pouvoir, par exemple les berceuses. D'autres contiennent un pouvoir tel qu'ils peuvent influencer le cours de la nature. Je n'appellerai pas ces derniers des chants « magiques ». Pour le spécialiste et le chanteur qui interprètent de tels chants (par exemple les chants de pluie), ce ne sont que des chants « agissant ». Ces personnes ne font pas de distinction entre les activités « magiques » et profanes. Les gens se réfèrent aux chants de cette catégorie comme à des chants de pouvoir, ou des chants dotés de pouvoirs – sous-entendu de pouvoirs ancestraux. Les chants comportant un fort pouvoir peuvent avoir diverses fonctions : certains font tomber la pluie, d'autres peuvent aider les gens et d'autres encore leur nuire.

Sur l'île d'Ambrym, Paton mentionne l'existence de chants ayant la fonction de blesser ou de tuer les gens (1979 : 64) et, sur les îles du Vanuatu septentrional, Codrington (1972 : 205) affirme que des personnes ont souvent été tuées par le pouvoir d'un chant, parfois avec l'aide de certains objets, comme va le montrer l'exemple suivant. Paton (1979 : 65) parle d'un objet appelé *talamatai* sur les Îles Banks, et *rango* à Ambae ; dans les deux cas, cet objet peut consister en un morceau de bois, de corail ou de tout autre matériau. Il est cependant important que le *talamatai* ou le *rango* ait été impliqué dans un accident mortel avant qu'il soit enveloppé dans une feuille. « C'est le fait de nouer le *talamatai* et de l'attacher bien fort tandis que le chant est interprété qui lui confère son pouvoir magique... » L'objet est ensuite suspendu en un lieu où la personne à laquelle le charme est destiné doit nécessairement passer. Si celle-ci ne possède pas un pouvoir plus fort, elle mourra en quelques jours. On notera, d'une part, que l'objet utilisé pour tuer un homme est doté de pouvoir parce qu'il a été lié à un accident mortel et, d'autre part, que cet

objet a besoin d'être chargé d'un supplément de pouvoir par l'acte monotone de le lacer et de le nouer, ainsi que par le son d'un chant ou d'une incantation.

Codrington (1972: 205) mentionne aussi une sorte de « fusil magique »<sup>12</sup> appelé *tamatetiqa*, qui acquiert son pouvoir lorsqu'un chant est interprété sur lui. « Un morceau de bambou est rempli de feuilles, d'un os humain et d'autres ingrédients magiques; le chant de *mana*<sup>13</sup> est alors chanté sur lui ». Le bambou est obturé avec le pouce et ouvert lorsqu'il est proche de la victime. Dans un autre exemple, Codrington (1972: 309) parle d'une pointe de flèche qui doit être chargée de pouvoir par certains chants<sup>14</sup>. « Quoique ce soit d'abord l'os humain qui confère à la flèche son pouvoir mortel, l'os doit cependant être fixé à la hampe avec le charme magique qui donne à l'arme son pouvoir surnaturel. Le fabricant chante ou murmure des incantations tandis qu'il attache l'os à la pointe; ainsi, comme je l'ai entendu dire, le *mana* est inséré là où l'os touche la pointe ». Pour cet exemple, Codrington dit plus précisément que le chant est chanté en même temps que le nœud est fait. Dans ces cas, la ligature constitue une activité monotone, qui est en soi propre à accumuler le pouvoir ancestral. Le fait de chanter pendant que ce travail se fait contribue à augmenter le pouvoir de l'objet.

Dans le nord du Vanuatu, les hommes se regroupent en sociétés hiérarchisées et souvent secrètes. Un membre d'une telle société devra organiser certaines cérémonies incluant l'abattage rituel de cochons s'il veut progresser dans la hiérarchie. Les envieux profitent de ce moment pour chercher à nuire à cette personne. Codrington (1972: 11) écrit: « Il était important pour un homme de réunir une vaste assemblée lors de sa fête, et la plus grande satisfaction de ses ennemis était de l'en empêcher; chacun faisait alors appel à des charmes pour parvenir à son but. Un homme pouvait frotter dans ses mains les feuilles d'une plante de gingembre parfumé ou d'une érythrine à forte odeur pendant toute la nuit avant de les suspendre sur le feu; puis couper les brindilles et les feuilles en chantant un charme sur elles, et enfin les mâcher et souffler sur elles pour obtenir du *mana*; le matin, il soufflera dans sa conque afin d'en répandre l'influence sur ses feuilles, ce qui attirera une foule à la fête. Un charme contraire de son adversaire dissuaderait les hommes d'y aller ». Ici encore, une nuit entière d'activités monotones incluant des incantations est requise pour créer du pouvoir.

Il est toujours courant, y compris sur les autres îles du Vanuatu, de chanter sur certains objets pour en augmenter le pouvoir, en particulier sur des objets importants dans les rituels comme le tambour à fente. Godefroy (1936: 78) décrit le rituel – pratiqué dans le nord-est de Malakula – consistant à tirer le tronc

<sup>12</sup> Les deux dessins d'amulettes dans l'atlas de Speiser (1991 : planche 84, fig. 2 et 16) représentent peut-être de tels objets.

<sup>13</sup> Codrington parle du *mana*, dans le sens polynésien du terme, comme d'un pouvoir surnaturel

positif, différent de l'idée mélanésienne de pouvoir ancestral.

<sup>14</sup> Codrington ne dit pas exactement où; nous pouvons supposer qu'il s'agit des Banks, parce qu'il a surtout visité ces îles.







Fig. 2. Les hommes tirent un tronc d'arbre en chantant jusqu'au lieu où il sera transformé en tambour à fente. Photo Layard 1914-1915 ? VKS-collection, Vanuatu Cultural Center.

la première fois, sont « chargés » à cet effet au moyen de feuilles et du *mana* du chant », et à Ambae, pour la première mise à flot d'une nouvelle grande pirogue, « une très jeune noix de coco est faite *mana* avec un chant destiné à rendre la pirogue rapide, efficace dans le commerce et victorieuse dans le combat ; puis la barque est menée à l'embarcadère » (Codrington 1972 : 202).

Les chants pour les pirogues font souvent référence au pouvoir d'agir sur le temps ou d'assurer la sécurité d'un voyage en mer. J'ai enregistré aux Îles Shepherd, à Malakula, à Tanna, aux Banks et à Ambrym des chants ayant le pouvoir de modifier le temps. Sur l'île d'Ambrym, le chant *münmün* ou *mülmül*, que j'ai enregistré auprès de *Jif Willy Bongmatur* (Ammann 2001 : # 42), est spécialement destiné à cet effet. Ce chant est originaire du *nakamal* Raramal, dans le nord d'Ambrym. Dans la langue de la région, *münmün* (*mülmül* dans l'ouest de l'île) signifie écope. En pagayant dans la pirogue à balancier en pleine mer, le skipper écope l'eau hors de l'embarcation en chantant ce chant afin de calmer la mer et de s'assurer qu'il arrive à destination en toute sécurité.

Les paroles du chant sont particulières : *manse ne* peut être traduit par « je donne » ou, ici, « je travaille » ; *münse* veut dire « utiliser l'écope » ou « écopier » ; *münsä*, contrairement à *münse*, signifie « boire ». En fait, les paroles du chant peuvent être comprises comme un jeu de mots suggérant que la pirogue boit de l'eau. *La abore* peut être traduit par « beau temps ». Le chant a ainsi la fonction d'une prière pour que le temps soit clément, même si ses paroles ne s'y réfèrent qu'indirectement.

Le missionnaire catholique français Jean Godefroy a vécu au début du XX<sup>e</sup> siècle sur la petite île de Vao, au nord-est de Malakula. Il fait allusion à un

Fig. 3. Le chant *manse ne* interprété par Jif Willy Bongmatur.

chant, pratiqué sur la plage par les habitants de l'île, destiné à calmer la mer afin que les hommes se rendant rituellement à Ambae reviennent sains et saufs. Après une soirée passée à sacrifier quelques cochons, « le lendemain matin, une trentaine d'hommes et d'enfants, en bon ordre, par groupes de quatre, cinq ou six, chantèrent à pleine voix tout en allant et venant sur la plage, au plus près de l'eau ». Godefroy (1936 : 123) ne mentionne l'usage d'aucun objet dans cette pratique. Mais il semble que ces allées et venues rituelles à la plage constituèrent le travail physique répétitif destiné à accumuler le pouvoir ; cette action est en effet monotone et répétitive. Mais il y eut aussi le sacrifice de cochons la veille au soir, qui est un autre moyen très efficace de susciter du pouvoir.

Nous avons vu pour l'instant que le fait de chanter est un élément vital de l'action d'augmenter le pouvoir d'un objet. Le chant est pratiqué tandis que l'objet est traité d'une certaine manière. Cette opération physique consiste en la répétition régulière de certains mouvements tels que la fixation de pointes aux hampes de flèches ou la traction rythmée d'un tronc destiné à devenir un tambour. Même lorsque l'opération n'implique pas d'objet, la répétition monotone de certaines activités, comme monter et descendre les dunes menant à la plage ou écopper une pirogue, est toujours d'une certaine importance.

### Les chants de guérison

Afin de poursuivre l'exploration des pouvoirs de certains chants, j'aimerais maintenant aborder le domaine des chants de guérison. L'idée d'une guérison au moyen de chants peut faire penser à la musicothérapie moderne. En fait, au Vanuatu, ces chants datent d'avant la période du « premier contact ». Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le missionnaire Turner (1884 : 321) fut surpris de découvrir l'existence de ces chants de guérison au Vanuatu. Il ne dit malheureusement ni quel type de maladie pouvait être guéri, ni quelle sorte de musique devait être jouée à cet effet.

La conception générale de la musicothérapie moderne est basée sur l'idée que l'harmonie inhérente à la musique aurait un effet curatif sur le patient. Au

Vanuatu, la maladie est plutôt expliquée comme résultant d'une intention de nuire à une personne par un pouvoir – par une forme de « magie noire » – ou, sinon, du fait que le malade s'est mal comporté. Peut-être les ancêtres le punissent-ils d'avoir brisé un tabou sans s'en rendre compte. C'est pourquoi une des fonctions du chant de guérison est de charger le patient d'un pouvoir positif afin de dissoudre le pouvoir négatif ayant causé la maladie.

Au Vanuatu, les chants de guérison font partie du rituel traditionnel de guérison. Le ou la spécialiste, l'homme ou la femme ayant le don et la connaissance nécessaires pour guérir un malade de la manière traditionnelle, est appelé *kleva* en bislama. Les rituels de guérison pratiqués par les *kleva* ne comportent pas tous des chants. Même l'Église s'est immiscée dans ce domaine très spirituel de la tradition mélanésienne. Dans la capitale Port Vila, après avoir interrogé le patient sur la nature de son problème, le ou la *kleva* se met à prier d'une voix très forte et théâtrale, demandant à Dieu de guérir le patient<sup>15</sup>. De nombreux *kleva* ne demandent aucune récompense pour leurs services ; mais en ville, les patients paient une modeste rétribution. Sur d'autres îles, ils peuvent offrir un petit cadeau, comme un poulet, en guise de rémunération.

Sur les îles extérieures, les méthodes curatives des *kleva* sont demeurées rigoureusement traditionnelles et n'incluent aucune forme de prière, même si le *kleva* est lui-même chrétien. Il utilise des feuilles pour toucher le patient, ou parfois certains liquides ou onguents pour lui frotter le corps. Lorsqu'un chant fait partie du traitement, il n'est jamais interprété à haute voix. Et même si l'on se trouve tout près, on l'entend à peine ; tout au plus voit-on bouger les lèvres du *kleva*. Son visage est proche du patient quand il chante, de sorte que son souffle lui effleure la peau.

Le pouvoir de guérison réside dans les liquides ou les onguents extraits des plantes, et dans le chant. La connaissance de la composition des plantes curatives est gardée secrète, de même que les chants de guérison. Ceux-ci sont généralement très anciens, transmis de génération en génération, hautement respectés et jalousement gardés. Pendant le rituel de guérison, le chant est interprété à voix basse, de peur que quelqu'un se l'approprie et l'utilise de façon inadéquate, ce qui pourrait être dangereux car une telle personne manipulerait alors un pouvoir qui ne lui a pas été conféré dans les règles. Les raisons de ce secret pourraient aussi être de nature plus économique car le ou la *kleva* perdrait alors le monopole sur le pouvoir de guérir les gens. Ce n'est que lorsqu'un *kleva* enseigne son art à son successeur qu'il chante à haute voix, mais alors en l'absence de tout témoin. Bien souvent, cependant, les *kleva* emportent leurs chants dans la tombe sans avoir pu les transmettre, ce qui les prive d'une possibilité d'acquérir un supplément de prestige, même après leur mort.

---

<sup>15</sup> Même une personne ayant perdu son porte-monnaie peut aller consulter un *kleva* pour lui demander de prier pour qu'il le retrouve.

Le traitement curatif suit la même structure que l'attribution de pouvoir à un objet. Dans le processus thérapeutique, l'acte physique monotone est celui du frottement du corps avec des substances végétales, tandis que le chant établit le lien avec les ancêtres et transfère leur pouvoir au patient.

### L'essence du pouvoir

Au Vanuatu, l'amour peut être influencé par un pouvoir. Il existe évidemment de nombreux chants d'amour ; mais certains sont dotés de pouvoir. Le chant *rem-beng*, du nord d'Ambrym, est un chant d'amour spécial, qui conte l'histoire d'un garçon qui vante son corps pour impressionner deux jeunes filles. J'ai enregistré ce chant deux fois : une fois interprété par *Jif Willy Bongmatur* (Ammann 2001 : # 19), et l'autre par *Hosea Meal*, du village de *Fantan*. Le même air est aussi communément joué à la flûte, *pao-bleeblabo*.

Ce chant peut être interprété par n'importe quel homme de l'île d'Ambrym, sans aucune conséquence pour les jeunes filles auxquelles il est adressé. Mais si le chanteur garde une feuille spéciale dans sa bouche lorsqu'il chante, il ajoute du pouvoir à son chant, et la ou les jeunes filles, incapables de résister, viendront alors à lui. Tout le monde peut chanter ce chant, et la connaissance des plantes à utiliser peut être acquise en échange de cochons.

Dans ce cas, le pouvoir réside clairement dans la plante conservée dans la bouche, le chant agissant comme le médium servant à susciter ce pouvoir. Ceci confirme l'idée que le souffle du chanteur est le véhicule du pouvoir. Un autre exemple comportant le même type de pouvoir montre qu'il n'est pas toujours nécessaire de chanter, mais que le simple fait de parler avec cette feuille dans la bouche suffit à générer un pouvoir sur l'auditeur. À *Port Vila*, lorsqu'un homme marié dépense tous ses revenus pour une autre femme que la sienne, les gens disent que cette femme a utilisé cette sorte de pouvoir, appelée *swit maud* en *bislama*. Si la femme conserve cette feuille spéciale dans sa bouche lorsqu'elle parle à l'homme en question, celui-ci fera alors tout ce qu'elle veut.

Certains chants d'amour dotés de pouvoir semblent cependant fonctionner autrement. L'anthropologue britannique *John Layard*<sup>16</sup> signale l'existence, sur les îles d'*Atchin* et de *Wala*, au nord-est de *Malakula*, de tels chants d'amour, liés à un rituel qui n'est aujourd'hui plus pratiqué. Les jeunes hommes de ces îles effectuaient parfois des voyages rituels à *Ambae*. *Layard* fait allusion à un « rite

<sup>16</sup> L'anthropologue et psychologue *John Layard* a séjourné sur les petites îles de *Vao* et d'*Atchin* d'août à décembre 1914, puis d'avril à octobre 1915, visitant également certaines régions de

*Malakula*. Ses publications sont parmi les sources les plus utiles aux chercheurs en anthropologie du Vanuatu.

Rem - be - ng rem - beng a e rem be - e - eng rem - beng te - u ne - e nin - ga - e  
 e - e - e me - nen - gle - la - wa - te lu ngi - i - e - e - e mo - o - re jel - ho - ro - ni -  
 i - i - i - i wa - te - re - ki - se - ni - ro ma - ne ma - ne i - e - e - e - e

Fig. 4. Le chant *rembeng* interprété par Jif Bongmatur, de l'ouest d'Ambrym.

*Rembeng, rembeng, ae rembeng*  
*rembeng teu ne ningae*  
*Menenglela watelu ngi more jel horoni*  
*watere kise niro mane mane-i*

Corps, corps, corps  
 seul mon corps est beau  
 les deux jeunes filles ici, les deux s'approchent de moi  
 les deux me regardent et me sourient.

d'initiation sexuelle», même si le but de ces voyages n'était pas pour les jeunes hommes de connaître une expérience sexuelle physique. Durant ces visites rituelles à Ambae a lieu un combat simulé, qui se conclut sur des chants et des danses (Layard 1951 : 340-341).

Dans le cadre de ce rite étaient interprétés des chants dotés de pouvoir, d'un type très différent de tous les autres chants d'amour. Appelés *numbo tamar*, ces chants d'amour spéciaux ne pouvaient être chantés qu'à Atchin ou dans ses eaux territoriales (Layard 1951 : 348). Layard écrit qu'ils sont d'une grande beauté et qu'ils se distinguent de tous les autres cycles de chants d'amour, qui comportent généralement des mouvements de falsetto puissants entrecoupés de cris. La plupart de ces chants rituels sont en revanche interprétés assis, à voix basse, et tout mouvement corporel y est considéré comme déplacé. Ces chants d'amour dotés de pouvoir accompagnent pourtant aussi les danses d'allée et venue à la plage. «Lorsque tout le monde est fatigué de danser, les événements se terminent toujours avec un chant d'amour. À cette occasion, les hommes chantent debout, le regard porté au loin. Cette performance d'un type sérieux est censée activer le pouvoir de l'amour».

On trouve chez Layard (1951 : 348) cette traduction libre d'un chant d'Ambae, interprété lors du voyage de retour :

«Oh, la jambière blanche, qu'elle sache retourner le cœur d'une femme (bis).  
 Mon aire de danse me manque,  
 Elle s'assiera sur l'aire de danse,  
 Elle me suivra du regard lorsque je battrai les bambous.  
 Oh, la peinture et la senteur sur nos corps».

Layard (1951 : 348) écrit ensuite : « À la fin de chaque chant, les chanteurs émettent un souffle sonore évoquant le soupir de satisfaction d'une femme après l'amour, puis un cri de bonheur à voix basse, *su-re-re-re-a* ; après quoi chacun récite pour soi-même une invocation improvisée célébrant le succès de l'amour illicite... » Layard explique ainsi le type de pouvoir en jeu dans ces chants : « En chantant ces chants et en exprimant les désirs de son cœur, chaque jeune homme croit fermement qu'ils vont se réaliser »

En émettant leur cri de bonheur, les jeunes gens reproduisent une situation analogue, dans laquelle ils croient que leurs désirs vont se réaliser. Il faut ajouter à cela le fait que les hommes ont dansé en allant et venant à la plage, effectuant ainsi un acte physique monotone, et qu'ils reviennent de l'île d'Ambae. Pour les gens de la petite île située au nord-est de Malakula, Ambae est considéré comme la patrie de leur héros culturel Ta-har. Le voyage à Ambae représente donc aussi un retour aux temps des mythes et des ancêtres, ce qui contribue à expliquer le pouvoir particulier de ces chants d'amour. De même, Layard (1951 : 348) dit que le chant est interprété avec les « termes archaïques habituels ».

### Où réside le pouvoir ?

Pour les chants curatifs, les plantes jouent un rôle thérapeutique important, mais seulement si un chant spécifique est interprété durant l'opération. À Ambrym, c'est sans aucun doute la plante qui détient le pouvoir du chant *rembeng*, et il semble que ce ne sont pas seulement les paroles du chant qui contribuent à lui conférer son pouvoir, même si elles expriment le souhait du chanteur. Mais là aussi, le chant doit être répété plusieurs fois pour que son pouvoir soit activé. Le chant d'amour décrit par Layard est basé sur une analogie – l'imitation du soupir amoureux de la femme – et sur l'acte physique de danser en montant et descendant la dune. Un facteur important de ce chant est aussi le voyage au site mythique d'Ambae, qui contribue au pouvoir ancestral de toute l'entreprise et de ses rites.

Il nous faut maintenant aborder la question de la fonction de la mélodie, que ce soit dans un chant curatif ou dans tout autre type de chant de pouvoir. Pourquoi faut-il exécuter un chant sur le patient ou l'objet, et pas simplement lui jeter un sort ? Si le pouvoir d'une guérison était localisé dans la mélodie, on pourrait s'attendre à observer des différences au niveau de la mélodie et du rythme entre les chants chargés de pouvoir et ceux qui en sont dépourvus. Aucun des chants de pouvoir que j'ai entendus n'atteste de particularités musicales, ni mélodiques ni rythmiques, par rapport aux autres chants de la même région. Pensant n'avoir peut-être pas su détecter ces spécificités, j'ai posé la question à de nombreux amis et informateurs des différentes îles, pour finalement arriver à la conclusion que rien dans la mélodie de ces chants ne se distingue des autres. Si le pouvoir

d'un chant ne réside pas dans sa mélodie, nous pouvons en déduire qu'il se trouve dans les paroles. Or les termes utilisés dans les chants n'appartiennent pas à la langue courante ; et même si certaines parties de leur message sont intelligibles, ils n'en demeurent pas moins hermétiques dans leur ensemble, car formulés, en certaines régions comme les Îles Banks, dans la langue des ancêtres.

Les chercheurs semblent divisés en ce qui concerne le fait de savoir si le pouvoir est localisé dans les paroles ou dans la mélodie du chant. Bernard Deacon (1934 : 43)<sup>17</sup> souligne qu'à Malakula, les paroles des chants importants et puissants sont inintelligibles : « Dans certains cas, les paroles ont aussi été préservées, mais elles n'ont été traduites que très rarement et de façon fragmentaire, et, même là où des équivalents anglais ont été trouvés, le sens du chant demeure très obscur. On ne sait pas non plus si ces chants sont profanes ou s'ils sont réservés à l'accompagnement des danses pratiquées en des occasions cérémonielles ».

De même en ce qui concerne Tanna, j'ai donné en début d'article des exemples de la manière dont les paroles sont soit délivrées par les ancêtres, soit transformées par le récepteur de chants afin de les rendre plus efficaces. Leur pouvoir est donc lié aux paroles, mais, semble-t-il, pas nécessairement à leur signification – sauf, par exemple, dans le cas du chant *rembeng*, où c'est la plante qui contient le pouvoir. L'affirmation de Coombe (1911 : 138) à propos d'un chant des îles Torres peut nous aider à comprendre cette situation : « Il y a de nombreux chants indigènes, mais dans ceux qui sont liés à l'envoûtement ou à la magie, l'air n'est rien – simplement une mélodie monotone ; en revanche les paroles, inlassablement répétées, sont tout ».

Pour elle, la répétition des paroles est l'action monotone qui ajoute du pouvoir à un objet. Et on peut établir un parallèle avec les actions monotones qui accompagnent toujours l'interprétation des chants de pouvoir.

L'exemple qui suit, emprunté à Layard (1942 : 636), fournit un éclairage nouveau à notre recherche en soulignant le rôle de la répétition dans l'adjonction de pouvoir à un chant. Sur l'île de Vao, au nord-est de Malakula, Layard a enregistré trois chants ayant le pouvoir de faire tomber la pluie ; tous sont répétés plusieurs fois afin d'accumuler un maximum de pouvoir. Nous nous intéresserons particulièrement au chant n° 9, appelé par Layard « La pluie de Vao ». Ce chant peut faire tomber la pluie sans que le vent souffle ; en tant que tel, il se distingue des deux autres chants de pluie qu'il a enregistrés<sup>18</sup>. Selon la transcription de Layard, la mélodie est surtout basée sur des intervalles de seconde et de tierce,

<sup>17</sup> Bernard Deacon (1903-1927) a passé quinze mois à Malakula et Ambrym. Il est mort à Malakula de la fièvre des eaux noires (*blackwater fever*). Ses notes de terrain ont été publiées de façon posthume par Camilla Wedgwood.

<sup>18</sup> Dans le chant n° 10, la pluie vient d'Ambae, alors que dans le n° 11, elle vient du nord de l'île de Pentecôte.



et sa structure rythmique est très sommaire, la plupart des tons étant transcrits en noires. Voici la traduction des paroles de ce chant :

<i>Naus e ting-ting wenu(e)</i>	Que la pluie batte le sol,
<i>Naus a rumle wenu(e)</i>	Que la pluie retourne au sol,
<i>Naus e ting-ting ewenu(e)</i>	Que la pluie batte le sol,
<i>Naus o ul-ul wenu(e)</i>	Que la pluie habille le sol.
<i>Naus o si wul re ngen</i>	Que la pluie revienne afin que nous puissions manger.
<i>Buwush, Petar-si-o, siwa,</i>	Buwush, de Peter-ihî, merci,
<i>Na bot na ve na Petarsio</i>	Fondateur de Peter-ihî.
<i>Naus e rumle n'weno-en</i>	Que la pluie retourne sur ce sol,
<i>Naus a selen weno-en</i>	Que la pluie parvienne à ce sol,
<i>Naus e selen weno-en</i>	Que la pluie parvienne à ce sol,
<i>Naus a ul-ul weno-en</i>	Que la pluie habille ce sol.

Layard (1942: 637-638) écrit que « le premier et le troisième couplets représentent le désir de l'officiant, et le deuxième mentionne son prédécesseur dans le rite et exprime sa gratitude envers lui. L'ensemble du chant est dans la langue poétique archaïque habituelle ». C'est le deuxième couplet qui fait allusion à l'histoire du chant. Layard explique que « Bu-wush, dont le nom apparaît dans la deuxième stance, est, comme nous l'avons vu, connu pour avoir été le premier homme ayant pratiqué la magie de vent et de pluie à Vao. Ce chant est répété de nombreuses fois et, à chaque réitération, le nom de Bu-wush est remplacé par celui d'un autre des magiciens grâce auxquels l'image de pierre et la connaissance du rite sont parvenues au présent officiant<sup>19</sup>. Certains de ces noms, lorsque j'ai entendu le chant, ont été répétés plus d'une fois. Ils étaient par groupes de quatre : Meten, Memes, Itöm, Meten ; et Iwa, Meten, Nigha, Itöm ».

Avec cette explication, Layard clarifie l'idée que la répétition monotone des couplets permet d'évoquer le temps dévolu à chaque faiseur de pluie. Le chant comporte l'élément répétitif consistant à citer les paroles des faiseurs de pluie, du « commencement » jusqu'au présent, et donc à retracer l'histoire du chant elle-même. La répétition des couplets symbolise la transmission du chant de génération en génération, mettant ainsi l'accent sur le fait qu'il a été créé il y a de nombreuses générations, en un temps considéré comme mythique. L'ancienneté du chant est ainsi affirmée, de même que son lien avec tous les faiseurs de pluie de l'histoire locale.

---

<sup>19</sup> Un certain type de pierre sculptée était érigé à la maison des hommes pour chaque faiseur de pluie.

## Conclusion

Les chants de pouvoir datent d'un temps où – dans l'esprit des gens – leurs aïeux étaient plus proches des héros et des personnages mythologiques ; un temps où le pouvoir d'influencer la nature et l'avenir était beaucoup plus répandu. L'origine et l'histoire des chants, ainsi que la manière de les transmettre d'une génération à la suivante, sont les garants de leur pouvoir. Je n'ai jamais rencontré de chants magiques de création récente et, comme je l'ai mentionné en début d'article, les récepteurs de chants avec lesquels je me suis entretenu ne m'ont jamais dit qu'ils recevaient des chants dotés de pouvoir.

Pendant, pour obtenir l'effet escompté, les chants de pouvoir – ou du moins une partie d'entre eux – doivent être répétés de nombreuses fois d'une façon monotone. De même que l'activité monotone qui les accompagne, comme voler une pierre ou attacher la pointe d'une flèche, le chant doit être répété, en tout ou en partie, plusieurs fois afin de créer du pouvoir. Le son ou la mélodie du chant ne représente que le moyen de transférer le pouvoir des ancêtres à la personne qui doit être guérie ou à l'objet qui doit être chargé de pouvoir, ou encore, dans l'exemple des Banks, pour saboter une cérémonie là où elle est diffusée par le son d'une conque marine. Mais le pouvoir du chant est enraciné dans sa relation aux ancêtres, dans son ancienneté et dans sa réitération monotone destinée à en éveiller le pouvoir.

## Références

- AMMANN Raymond  
 2001 *Oi Voies blong Vanuatu, Les Voix du Vanuatu, Voices of Vanuatu* (CD). Vanuatu : VKS- Productions.
- AMMANN Raymond et Jacob KAPERÉ  
 2004 *Karum Nupu, basket for songs* (DVD, 35'). Vanuatu : VKS Productions.
- BONNEMAISON Joël  
 1994 *The Tree and the Canoe. An Ethnography of Tanna*. Transl. by Josée Pénot-Demetry. Honolulu : University of Hawai'i Press.
- CODRINGTON R. H.  
 1972 *The Melanesians : Studies in their Anthropology and Folklore*. New York : Dover Publications (First published : Oxford : Clarendon Press, 1891).
- COOMBE Florence  
 1911 *Islands of enchantment, many-sided Melanesia*. London : Macmillan and Co.
- DEACON Arthur  
 1934 *Malakula, a Vanishing People in the New Hebrides*. London : Routledge.
- GODEFROY Jean  
 1936 *Une Tribu tombée de la Lune ou les indigenes de Vao chez eux*. Lyon, Paris : Emmanuel Vitte.

GUNN William

1914 *The Gospel in Futuna*. London : Hodder and Stoughton.

LAYARD John

1942 *Stone Men of Malakula*. London : Chatto and Windus.

1951 «The Pilgrimage to Oba: An Atchin Sex-Initiation Rite», *Südseestudien, Gedenkschrift zur Erinnerung an Felix Speiser*. Basel : Museum für Völkerkunde : 331-57.

PATON W. F.

1979 *Customs of Ambrym (Texts, Songs, Games and Drawings)*. Pacific Linguistics Series D, 22. Canberra : Australian National University.

SPEISER Felix

1991 *Ethnology of Vanuatu : an Early Twentieth Century Study*. Bathurst : Crawford House Press (première publication, en allemand : 1923).

TURNER George

1884 *Samoa a Hundred Years Ago and Long Before*. London : Macmillan.

WATT Agnes

1896 *Twenty-five years' mission work on Tanna, New Hebrides*. Paisley : J. and R. Parlane.

RÉSUMÉ. Vanuatu est situé en Mélanésie, entre la Nouvelle-Calédonie et les îles Salomon. La culture mélanésienne domine la vie des habitants, autant dans la capitale que sur des îles lointaines. La relation entre les vivants et les morts, telle qu'elle se présente dans cette culture, se manifeste notamment dans la musique. Ce ne sont pas des compositeurs qui créent des nouveaux chants, mais les esprits des ancêtres qui présentent des chants comme dons aux récepteurs de chants, qui sont des personnes sélectionnées. Il existe d'autre part des chants dotés du pouvoir d'influencer la nature – par exemple de faire tomber la pluie ou de calmer la mer –, d'interférer dans la vie des personnes – guérir ou tuer – ou encore de rendre une personne amoureuse du chanteur. La distinction entre un chant de pouvoir et un chant dépourvu de pouvoir n'est pas claire. Les anciens chercheurs semblent confus sur cette question, les uns proposent que ce pouvoir procède de la dimension acoustique du chant, d'autres le voient dans ses mots. Dans cet article, nous présentons plusieurs exemples de chants de pouvoir, et proposons une nouvelle approche visant à déterminer où réside ce pouvoir.