



Du fait de la diversité de son jeune public, l'école calédonienne doit prendre en compte les différentes cultures dont sont porteurs les élèves. Ainsi, dans le cadre de l'adaptation des programmes aux réalités culturelles et linguistiques de la Nouvelle-Calédonie, ces *Chants d'ici et d'ailleurs* font la part belle aux langues océaniques, au rang desquelles huit langues vernaculaires, une par aire coutumière. Sur la place de la musique dans la culture kanak, l'éclairage d'une ethnomusicologue nous a paru indispensable.



Le/les rythme(s) kanak

Le rythme ne doit pas être considéré ici dans son acception strictement métrique du terme, ce qui serait extrêmement réducteur. Longtemps qualifié de *rythme du pilou* dans les premiers écrits coloniaux hantés par le fantasme de la danse guerrière dite du *pilou*¹, le terme *pilou* vient du *nyelâyû philu* 'danse, danser', l'une des langues kanak parlées à Ballade, lieu où débarquent les premiers navigateurs. Sa forme dupliquée *pilou-pilou* est souvent invoquée dans la littérature. Cette terminologie imprènera durablement les travaux les plus contemporains². Ce *rythme* sera même présenté comme l'emblème musical du courant moderne de *kaneka*, « une musique [...] bien à nous, basée sur le rythme du pilou [...] » (Témoignage de Bernard Goendo, leader du groupe *Mea Nebe* de Kouaoua³).

Dans les traditions musicales et en langues kanak, pour définir le rythme, on parle plutôt de 'frapper, taper' : *ceye* ; 'frapper dans ses mains' pour donner le rythme/la cadence en nengone ; 'frapper, taper, battre' : *chëi* ou 'rythmer une danse en frappant dans ses mains ou en tapant sur les battoirs d'écorces' : *chëi dööbwè* en *xârâcùù*. Ce concept doit plutôt être envisagé comme un paramètre musical total, englobant non seulement l'ensemble des éléments produisant un son rythmique par les acteurs des performances musicales (les instrumentistes, les danseurs, les chanteurs et même ceux qui écoutent et/ou regardent), mais aussi les sons environnants émanant de l'espace d'interprétation.

Dans les discours, le rythme constitue en quelque sorte l'un des symboles acoustiques majeurs de la tradition musicale kanak. Il fait résonance au niveau organologique⁴, puisque la plupart des instruments de musique traditionnelle kanak sont des idiophones. De ce point de vue, ce sont précisément des éléments végétaux de l'environnement direct des musiciens qui deviendront des instruments de musique : de multiples écorces et feuilles composeront les battoirs d'écorces de la Grande Terre ou les paquets de feuilles des îles Loyauté ; les bambous seront pilonnés par paire pour accompagner les battoirs d'écorces, plus connus sous leur appellation *bwanjep*⁵ ; ils serviront également à la confection des tambours à fente, au même titre que d'autres espèces d'arbres de forêt, sur lesquels des rythmes seront frappés pour accompagner les *popai görö upwârâ* 'les paroles sur bois' du pays *paicî* par exemple ; toutes sortes de graines, de coquillages, de fruits ou de feuilles séchés deviendront des sonnailles ; une feuille ou une graine servira à la confection de rhombes, etc.

La cadence rythmique est donc l'un des paramètres essentiels qui va donner la couleur à la musique de *kaneka*, mais aussi à tout le répertoire musical en général. Il existe ainsi une infinie variété de subtiles nuances d'une région à l'autre, qui permet de situer l'origine des chants ou des danses. À Hienghène par exemple, des cellules rythmiques différentes caractérisent le *ayöii*, le *hnêên* et le *cada*.

D'un point de vue anthropologique, il est aussi intéressant de considérer son origine mythique pour le définir. Selon des musiciens de la chaîne centrale, les sons rythmiques viennent de l'eau jaillissante des creeks et des rivières. Certains d'entre eux ne peuvent être entendus qu'en des endroits précis : près de certains rochers, où l'eau jaillit en produisant des motifs au rythme régulier. Les interprètes du littoral parlent eux plutôt de la rumeur de la mer et du rythme des vagues se brisant sur la plage⁶. D'autres évoquent les sensations et les sonorités provoquées par le mouvement continu de l'eau des rivières, de la mer, ou du bec d'un oiseau frappant un tronc d'arbre, perceptible en arrière-fond de la forêt⁷. La figure des esprits est aussi évoquée parfois : certaines formules rythmiques auraient été soufflées par les ancêtres et les esprits du monde invisible⁸. Le *rythme* serait ainsi l'un des liens acoustiques entre les vivants et les morts, les humains et les esprits.

Quoi qu'il en soit des variantes d'interprétation, ces différents éléments font partie intégrante de la métaphore du *rythme kanak* et font écho d'un point de vue strictement musical puisque c'est bien l'ostinato rythmique qui prédomine, tant dans la musique de danse et de *kaneka* que dans les chants et jeux chantés pour enfants. En somme, il est logique que ce paramètre musical soit devenu un symbole identitaire de la musique kanak.

1. Boulay, 2013 : 210.

2. Beaudet et Wieri, *op. cit.* ; Ammann, 1994, 1997a, b et c.

3. Cité dans *Bensignor*, 2013 : 75.

4. La plupart des instruments sont à percussion, comme dans la majeure partie des traditions musicales du monde. Seuls quelques aérophones existent, tels que la flûte en roseau, en bambou ou en tige de papayer, des arcs musicaux principalement attestés sur la Grande Terre.

5. Ce terme, utilisé pour désigner les battoirs d'écorces de la Grande Terre, a été popularisé dans le répertoire de *kaneka* émergeant à partir des années 1980, notamment grâce au groupe phare du même nom originaire de Hienghène et ainsi généralisé dans les usages. *Bwanjep* vient du *pije*, *fwäi*, *nemi* et *jawe* (des langues kanak de Hienghène) *bwan* 'entrenchôquer' et *jep* 'horizontal' ; tandis que les bambous pilonnés associés aux *bwanjep* sont désignés par *bwanthai* ('vertical'). En *paicî*, c'est *jëpa* ; en *ajjè* c'est *pèdawa* et en *xârâcùù* *dööbwé* par exemple.

6. Beaudet et Wieri, *op. cit.* ; Ammann, 1997a et b ; Geneix-Rabault, 2008.

7. Geneix-Rabault, *op. cit.*

8. Geneix-Rabault, *op. cit.*

Les chants et la mélodie

Dans les discours, chaque paramètre musical trouve ainsi son origine dans une manifestation naturelle. La nature créatrice est donc la source d'inspiration de nombreux chants, comme les *ae-ae*, des chants d'hommes à deux voix répandus sur la Grande Terre, provenant des creeks, des rivières ou de la mer.

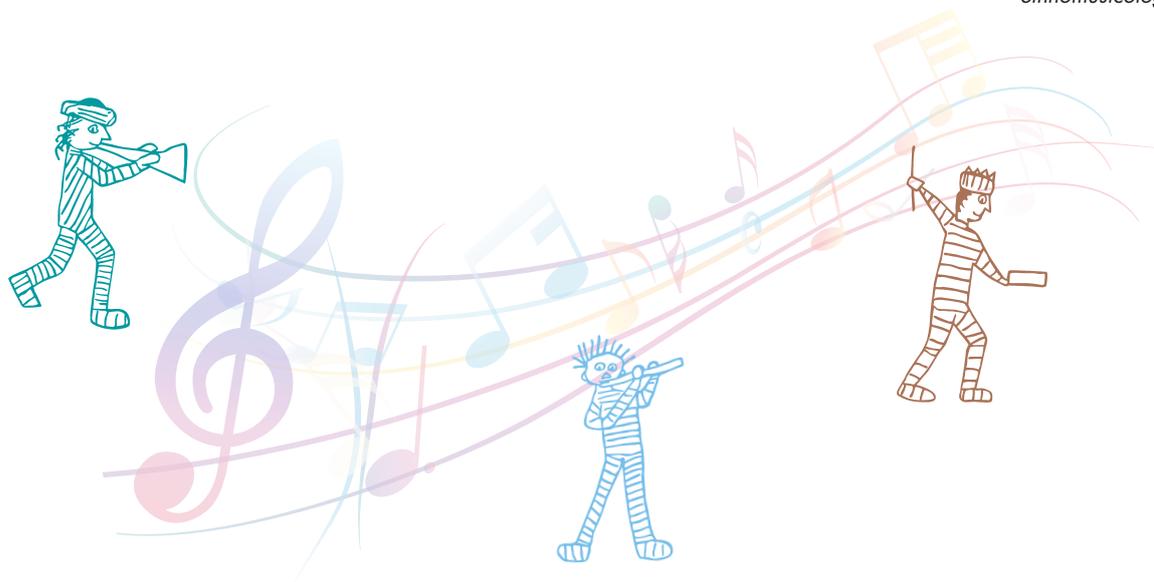
Si les versions diffèrent d'un interprète à un autre, plusieurs récits littéraires d'un grand intérêt d'un point de vue anthropologique relatent les modalités de transmission de la musique aux hommes par les esprits ancestraux. Dans la région de Pouébo par exemple, à l'extrême nord de la Grande Terre, le *ae-ae* proviendrait d'un *mwake*, un être surnaturel de la forêt, un esprit du monde invisible, souvent situé près d'un creek. Les figures emblématiques des esprits et de la nature modèlent les musiques kanak, qu'il s'agisse du rythme, des chants *ae-ae* ou encore d'autres genres vocaux comme les berceuses.

La mélodie quant à elle, proviendrait du chant des animaux, principalement de celui des oiseaux, comme le relatent des mythes de la vallée de Hienghène, racontant que ce sont deux notous qui ont enseigné aux hommes l'art du chant. À Ouvéa, on invoque la petite fauvette et son chant aux sonorités flûtées *descendantes sur 2-3 secondes, généralement répétées plusieurs fois*¹ pour apprendre de nouvelles mélodies.

À Maré, deux oiseaux ont la réputation d'être de grands siffleurs-chanteurs : le *wasisi*, le 'méliphage à oreillons gris' plus connu sous le nom de 'suceur', et comme à Ouvéa, le *wanimoc*, la 'petite fauvette'. Les vocalises du méliphage à oreillons gris, très commun à proximité des habitations sur les îles Loyauté, sont audibles dès l'aube et constituent le principal fond sonore autour des foyers. La fauvette, quant à elle, est réputée pour avoir un chant clair et puissant, compte tenu de la taille de cet oiseau, dont les sonorités sont proches de celles de la flûte *wekon*² : son chant aurait par ailleurs inspiré de nombreuses mélodies et danses. Un *toatit* (un 'conte') nengone très populaire, *Adrapo ne wanimoc*, relate que cet oiseau serait non seulement un grand mélomane mais aussi un excellent joueur de flûte³. La berceuse *Wacucu ni adrai*, présentée dans le présent ouvrage y fait justement écho.

Cet outil pédagogique en éducation musicale se propose de vous faire découvrir et partager une riche variété de chants en langues du pays. Laissez-vous porter par leurs diverses musicalités et imaginaires. De page en page et de piste en piste du remarquable disque qui l'accompagne, découvrez ou re-découvrez ce dénominateur commun que nous avons tous en partage : le chant !

Stéphanie Geneix-Rabault,
ethnomusicologue



1. Hébert, 2011 : 60.

2. Flûte confectionnée à partir d'une tige de papayer de 40 à 50 cm de long en moyenne. L'une des extrémités est bouchée par le doigt tandis que l'on souffle dans l'autre pour activer le son.

3. Haewegene et Cawa, 2000 : 46-48.