

Copie

FILED

RYTHMES ET GENRES DANS LA LITTERATURE ORALE
DES FATALUKU DE LOREHE (TIMOR ORIENTAL)
(1ère Partie)

par Maria-Olímpia LAMEIRAS-CAMPAGNOLO
et Henri CAMPAGNOLO

A Louis BERTHE

- INTRODUCTION
- I - ~~BREVE PRESENTATION DU GROUPE~~
- 1 - Breve présentation du groupe

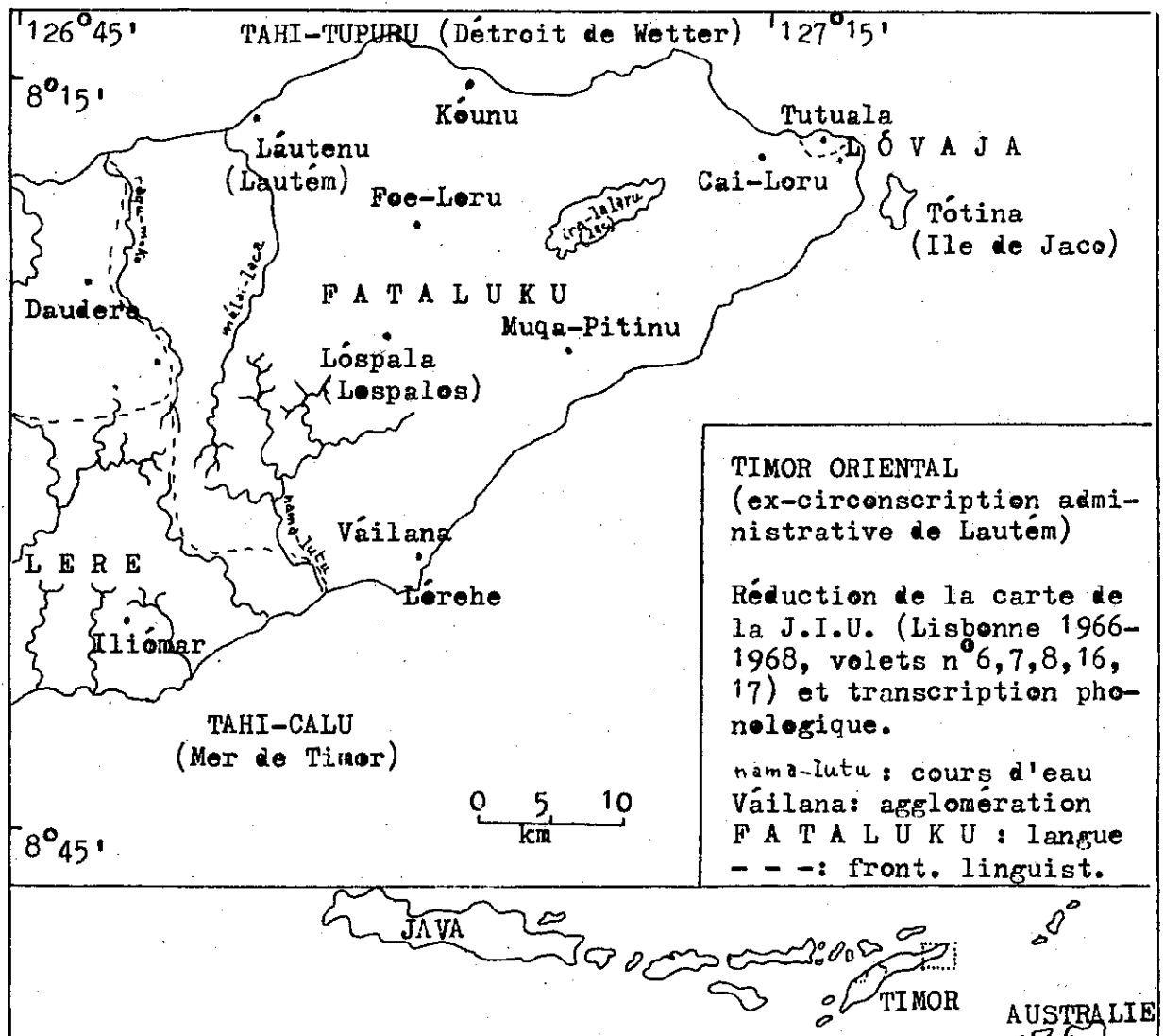
Les données sur lesquelles se fonde le présent article ont été réunies au cours de deux missions effectuées à Timor Oriental en 1966 et en 1969-70 dans le cadre du CeDRASEMI - CNRS (Paris) et de la JIU (Lisbonne) au sein d'une équipe comprenant Brigitte Clamagirand, Claudine Friedberg - Berthe, Louis Berthe (mort en 1968), et nous-mêmes*.

Agriculteurs sur essart - pratiquant complémentaiement chasse et collecte en forêt et au bord de mer ainsi qu'un élevage essentiellement destiné à fournir la nourriture carnée de leurs repas cérémoniels - et habiles fabricants de maisons, de vanneries et de tissus, tributaires toutefois d'échanges circonstanciels avec l'extérieur, les Fataluku des quatre agglomérations étudiées (Vailana, Horo-Lata, Maloru, Oco-Caqu) se groupent en lignages patrilineaires exogames, non hiérarchisés politiquement, insérés dans un système d'échange généralisé, et recoupés par une division de la société en deux moitiés endogames.

* Le présent utilisé dans le texte concerne la période 1966-70 ; l'invasion de Timor Oriental nous ayant empêchés de maintenir le contact physique et épistolaire avec les Fataluku de cette région, nous ne sommes pas en mesure de garantir la permanence des faits décrits.

Parmi les rituels adressés aux entités surnaturelles propriétaires du monde environnant, ceux inscrits dans le calendrier agricole constituent, avec le culte aux ancêtres du lignage célébré à l'occasion de maladies graves et d'infécondité, la base de la vie religieuse du groupe, régulièrement animée par deux personnages : le guérisseur *navarana* "celui qui connaît les plantes, les formules propitiatoires (*mamunu*) entrecoupées de jets de salive associés aux pratiques thérapeutiques" et le devin *inahanu* "celui qui communique avec les ancêtres et autres puissances de l'au-delà et déchiffre à haute voix sous forme d'invocations scandées (*lukulukunu*) les signes à travers lesquels ces puissances se manifestent".

Les pratiques rituelles mentionnées, aussi bien que les cérémonies entre lignages alliés (attribution du nom, fiançailles, mariages, inauguration de maison, funérailles), sont contexte de production de littérature orale qui en retour les ponctue et en est un composant. Certaines relations interindividuelles en dehors de ces rituels et de ces cérémonies sont également le cadre de formes de langage surcodifiées, laissant une large place à l'improvisation, mais faisant néanmoins partie intégrante de la littérature orale.



2. Objectifs de l'article

Les lignes qui suivent ne sont qu'une première approche de la littérature orale fataluku, l'abordant à partir d'un échantillon de textes courts qui n'excèdent généralement pas une demi-douzaine de vers ou de phrases. Les textes analysés comportent :

- des "partitions verbales" (paroles des chants dans la version *scandée* qu'elles présentent quand les Fataluku les composent, les mémorisent, les enseignent, dépouillés des ornements de la version *chantée* ; "paroles" des morceaux de musique instrumentale, courtes phrases qui dans cette culture de tradition orale servent de support mémoriel aux musiciens) ;
- des "formules propitiatoires" (paroles accompagnant et fixant la séquence des opérations de pratiques thérapeutiques) et des "invocations" aux ancêtres ;
- des fragments de textes destinés à être déclamés devant un auditoire (contes, récits généalogiques).

Ces textes se différencient des dialogues quotidiens par leurs structures formelles répétitives à un ou plusieurs niveaux (intonationnel, prosodique, morphologique, syntaxique, sémique), structures dont les corrélatifs spécifiques constituent la *trame rythmique* (non musicale) des textes considérés. L'hypothèse ici avancée est que cette trame, support - et partie - de leur contenu, les caractérise comme textes de littérature orale.

Sur la base de ce corpus réduit, le présent article se propose (en II) de fournir une première présentation des trames rythmiques de la littérature orale fataluku, *trames métriques* quand elles s'inscrivent dans des intervalles prosodiquement prévisibles (pieds, vers, strophes et formes fixes), *non métriques* dans le cas contraire (ex. contes, forme prosaïque des récits généalogiques, rythmés en particulier par les enchaînements, les parallélismes, les transpositions. Il annonce (en III) une approche des "genres" qui sera menée dans un article ultérieur.

II - TRAMES RYTHMIQUES (1)

Obligatoires dans certaines trames, facultatifs dans d'autres, certains composants rythmiques sont communs à plusieurs trames. Nous serons donc conduits à examiner d'abord ces composants indépendamment des trames dans lesquelles ils apparaissent (cf. 1), puis à décrire les trames elles-mêmes, en tant que systèmes de solidarités spécifiques entre composants (cf. 2)

(1) Cette analyse porte exclusivement sur des trames rythmiques généralement indissociables pour le groupe des messages linguistiques qu'elles supportent, à la différence des trames musicales pouvant, à des degrés divers, s'émanciper de la parole.

1 - Composants1.1 Composants phonologiques

Nous ne reprendrons pas ici la description de l'ensemble du système phonologique du fataluku (2), mais nous en présenterons brièvement l'organisation syntagmatique qui intéresse plus directement la présente étude.

a) Connexion, disconnexion

La chaîne phonique ne peut pas en fataluku être simplement décomposée en mots juxtaposés, car chaque mot peut dans cette langue participer à diverses relations tonales avec les mots voisins (3).

(Ex. 1) Les mots *tava* "lui" et *paha* "battre", réalisés isolément avec le schème tonal MB (ton moyen + ton bas), sont deux phrases signifiant respectivement "c'est lui" et "(on) bat" ; mais réalisés consécutivement dans la chaîne, ces deux mots forment une phrase signifiant "(on) le bat" ou bien une phrase signifiant "il bat" selon que le schème tonal de la séquence ainsi constituée est réalisé BHBB (ton bas + haut + bas + bas) ou bien BBMB.

L'étude systématique de faits de cette nature nous a conduits à postuler que la chaîne est constituée de segments, chacun d'eux enchaîné au suivant par l'un ou l'autre de deux *prosodèmes-sandhis* (modifications prosodiques - tonales et éventuellement quantitatives - affectant les mots placés en contact dans la chaîne, et interprétables comme des unités prosodiques distinctives) : la *connexion*, se réalisant principalement par la présence d'un ton haut sur la dernière syllabe du premier des deux segments qu'elle relie, et la *disconnexion*, qui n'altère que les tons moyens des réalisations isolées de chacun des deux segments.

(2) Pour des précisions à ce sujet, Cf. CAMPAGNOLO 79.

En vue de faciliter la lecture des exemples, nous donnons la liste des phonèmes consonantiques et des noyaux syllabiques, accompagnés de la transcription selon l'Alphabet Phonétique International, uniquement quand elle diffère de la transcription phonologique ici adoptée :

Consonnes : m, n, p, t, c $\underline{[ts]}$, k, q $\underline{[ʔ]}$, f, s, h, v, z, j, l, r.

Noyaux syllabiques : a, e $\underline{[ɛ]}$, i, o $\underline{[ɔ]}$, u ; ai $\underline{[ai]}$, ei $\underline{[ɛi]}$, oi $\underline{[ɔi]}$, au $\underline{[au]}$, eu $\underline{[eu]}$, ou $\underline{[ou]}$.

(3) A propos des langues tibéto-birmanes, M. MAZAUDON 77 souligne que les phénomènes de sandhi sont souvent occultés par l'adoption indiscriminée de la syllabe comme support des tons (p. 78).

(Ex. 1 suite) L'interprétation adoptée consiste à postuler entre *tava* et *paha*, dans le premier cas une connexion : *tavá¹ paha²* "(on) le¹ bat²", dans le deuxième cas une disconnexion : *tava¹ paha²* "il¹ bat²".

(La connexion étant notée par la présence, la disconnexion par l'absence, d'un accent graphique aigu sur la dernière syllabe de la première des deux unités ainsi reliées, plus précisément sur la première voyelle de son dernier noyau syllabique : *anukáí¹ me²* "prends² le fil¹!").

Comme les phonèmes, les prosodèmes-sandhis ne coïncident pas toujours avec un signifiant (dans l'exemple 1, la connexion sert de signifiant à l'"accusatif", la disconnexion au "nominatif"), mais se combinent à d'autres unités distinctives.

(Ex. 2) Dans *í¹ le²* "sa¹ maison²", le signifiant de "sa" est le phonème *i* et la connexion ; dans *í¹ le²* "votre¹ maison²", le signifiant de "votre" est le phonème *i* et la disconnexion.

(Ex. 3) Dans *á¹ toto²* "tu¹ regardes²", le signifiant de "tu" est le phonème *a* et la connexion ; dans *a¹ toto²* "(on) me¹ regarde²", le signifiant de "me" est le phonème *a* et la disconnexion.

La connexion et la disconnexion ont des propriétés syntagmatiques spécifiques : la connexion est phonologiquement incompatible avec une pause dans la langue parlée ou scandée (4), tandis que la disconnexion peut être remplacée par une pause, ou plus précisément, par une frontière de groupe intonational, à condition que le contexte morpho-syntaxique le permette.

(Ex. 4) Dans *a¹ lutu²* "mon¹ mortier²" la disconnexion n'est pas substituable par une pause car *a¹ lutu²* signifierait "tu¹ es un mortier²" ; elle l'est dans *ana¹ ihirohe²* "j¹ arrive²", qui peut être remplacé par *ana, ihirohe* sans altération sensible du contenu (les réalisations tonales correspondantes sont BMB, M:MB BBBHBB, BB BHBB).

b) Mesure prosodique

Les mots à leur tour peuvent être dans cette langue décomposés en segments mono- ou dissyllabiques reliés par des prosodèmes-sandhis de même nature que ceux qui relient les mots dans la chaîne, c'est-à-dire par des connexions et des disconnexions. Nous appelons *mesures prosodiques* ces éléments ultimes de la décomposition car ce sont les plus petites unités réalisables isolément et donc utilisables pour "mesurer" les mots aussi bien que les phrases et les vers.

(4) Dans la version chantée de certains vers s'insèrent au contraire régulièrement, entre des segments reliés par des connexions aussi bien que par des disconnexions, d'autres segments essentiellement destinés à supporter la phrase musicale (cf. § 2, a)).

(Ex. 5) Le mot tétrasyllabique *ecøremu* "se souvenir" et le syntagme *eté¹ taqe²* "abattre² un arbre¹", réalisés isolément avec le même schème tonal BHBB, peuvent être interprétés phonologiquement comme deux mesures dissyllabiques connectées : *ecéremu* et *eté taqe*.

(Ex. 6) Le mot trisyllabique *alutu* "pilon" et le syntagme *a¹kuca²* "mon¹ cheval²", réalisés isolément BMB, peuvent être interprétés phonologiquement comme une mesure monosyllabique et une mesure dissyllabique disconnectées : *alutu* et *akuca*.

Remarquons que la réalité de la mesure prosodique en fataluku, notion à laquelle nous accédons par une procédure purement phonologique est confirmée par la fragmentation en mesures que les Fataluku font subir aux mots dans la version chantée de certains de leurs chants (cf. note 4 et § 2. 1,a).

Une fois menée à son terme, la décomposition des mots en mesures ne laisse dans cette langue subsister dans les segments obtenus aucune unité prosodique distinctive ; chaque mesure est caractérisée uniquement par ses phonèmes, et le schème prosodique des énoncés est engendré uniquement par les prosodèmes-sandhis connexion et disconnexion reliant les mesures successives (5).

(5) Lorsqu'elle n'est pas seulement envisagée en vue de ses applications métriques, l'analyse phonologique du fataluku doit faire place à plusieurs décompositions de la chaîne phonique et en particulier à une décomposition en *mots phonologiques*, unité plus vaste que la mesure et faisant l'objet de choix paradigmatiques intéressant la description des corrélations entre niveaux. Dans une décomposition de ce type, le système prosodique présente en plus des prosodèmes-sandhis connexion et disconnexion deux "prosodèmes de mot", *marqué* et *non-marqué*, distinguant par exemple *tóto* "soufflet à pistons", réalisé isolément H:B, et *toto* "regarder", réalisé isolément MB.

Quand la décomposition est menée jusqu'à la mesure au contraire, il n'est besoin de postuler aucun prosodème de mot : *tóto* vaut deux mesures monosyllabiques *tóto*, et *toto* vaut une mesure dissyllabique.

La mesure coïncide avec le mot phonologique, ou avec un fragment de mot phonologique, selon la table d'équivalence suivante qui fournit en fonction de la *classe prosodique* à laquelle le mot phonologique appartient (notée par un chiffre désignant le nombre de syllabes du mot et éventuellement une apostrophe indiquant s'il comporte le prosodème "marqué") la décomposition de ce mot en mesures prosodiques et en prosodèmes-sandhis.

Les mots d'une seule mesure sont de loin les plus fréquents : un comptage effectué sur un lexique de 2148 unités fournit 12 % de mots de classe 1 et 56 % de mots de classe 2, la fréquence dans les textes étant encore accrue du fait de l'appartenance aux classes 1 et 2 de la quasi-totalité des mots grammaticaux.

Cette observation souligne le double statut de la mesure, unité de base de la combinatoire phonologique, mais aussi unité morphologique (cf. § 1.2, note (13)), à laquelle les Fataluku associent souvent un contenu.

c) Alternance connexion / disconnexion entre mesures successives

A la différence de la prose, qui permet la succession de deux connexions :

(Ex. 7) *háí¹á²ne³ /HM:B/* "(il) y² (en) a² déjà¹",

ou d'un nombre indéterminé de disconnexions

(Ex. 8) *én¹ana²kam³lolor⁴ufá⁵ne⁵ /HBBBBBMB/* "celui-là¹, je² ne³ (le) nourris⁵ pas³ pour rien⁴" (phrase extraite d'un dialogue se référant à un chien spécialement nourri pour chasser)

et qui pratique l'alternance connexion / disconnexion seulement dans le cadre de certaines unités syntagmatiques bien déterminées (en particulier : mots phonologiques, synthèmes).

(Suite de la note (5))

Nous pouvons donc prévoir que la versification fataluku, fondée sur la mesure prosodique, ne peut admettre qu'exceptionnellement de rime qui ne soit pas sémantique.

	Classe prosod. des mots	Réalisation tonale (a) isolée (b) entre 2 disconnex.	Décomp. en mesures	Exemples		
				Transcrip. phono. des mots non décomposés	Transcrip. des mots décomposés	Sens
Mots à une mesure	1	M: (a) /B (b)	1	<i>le</i>	<i>le</i>	"maison"
	2	MB (a) /BB (b)	2	<i>toto</i>	<i>toto</i>	"regarder"
Mots à plusieurs mesures	2'	H:B	11	<i>tóto</i>	<i>tó to</i>	"soufflet"
	3	BMB	21 (ou : 12)	<i>kakalu</i>	<i>kaká lu</i> (ou : ka kalu)	"xylophone"
	3'	HBB	12	<i>kákalu</i>	<i>ká kalu</i>	"palmier Borassus"
	4	BHBB	22	<i>aqacaqa</i>	<i>aqá caqa</i>	"répéter"
	4'	HBBB	112	<i>áqacaqa</i>	<i>á a caqa</i>	"compter sans arrêt"
Légende :						
	1 = mesure monosyllabique		H = ton haut		B = ton bas	
	2 = mesure dissyllabique		M = ton moyen		: = longueur	

(Ex. 9) *valík¹afa²nehér³ana⁴* /BHBBBHBB/ "ce qui⁴ se dresse³ contre² l'angle¹" (pièce de charpente de la maison sur hauts piliers),

la métrique fataluku impose une règle d'alternance qui *sous sa forme stricte* consiste en ce que tout vers analysé en mesures prosodiques présente une succession alternée de connexions et de disconnexions commençant et finissant par une connexion :

(Ex. 10) *tó¹leu²léu³mani⁴kái⁵kaile⁶* /HBHBBHBB/ "écuelle (et) hotte, le col de la hotte est évasé" (vers extrait d'un chant accompagnant la pêche du *meci* et faisant allusion aux instruments utilisés - cf. Ex. 29).

Sous une forme moins rigide (6), cette règle permet exceptionnellement la succession de deux disconnexions :

(Ex. 11) *umá nítu¹sese²tó³i⁴sese⁴* /BHBBMBH:B:MB/ "qui¹ taille², taille⁵ cette⁴ écuelle³ ?" (autre vers extrait du même chant).

d) Quantité

L'observance par la métrique fataluku de la règle d'alternance des prosodèmes-sandhis permet la reconstitution de la structure prosodique du vers à partir de la seule donnée des syllabes successives, à condition que soient indiquées en outre les frontières des mesures. Or cette indication est précisément fournie par une scansion qui distingue des syllabes brèves (valant une demi-mesure prosodique) et des syllabes longues (valant une mesure prosodique).

Le système prosodique de la prose fataluku, fondé sur des prosodèmes-sandhis se réalisant sous forme de modulations tonales, est donc équivalent, dans le cadre métrique, et du point de vue des oppositions qu'il offre aux locuteurs, à un système prosodique fondé sur la quantité.

(Ex. 12) Une succession de longues et de brèves (celles-ci apparaissant nécessairement par paires) telles que $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$ $-\cup\cup$ implique nécessairement la division suivante en mesures $\cup\cup.\cup\cup.\cup\cup.\cup\cup.-.-.-.\cup\cup$ et la distribution suivante des prosodèmes-sandhis $\cup\cup\cup\cup/\cup\cup\cup\cup/-/-\cup\cup$ (où les barres obliques signalent les disconnexions, et les accents les postconnexions).

Une telle correspondance entre un système tonal et un système quantitatif offre aux Fataluku deux avantages :

- elle leur permet de scander leurs vers en utilisant conjointement les deux systèmes, cette redondance présentant un intérêt mnémonique certain ;

(6) Généralement associée à d'autres contraintes rythmiques (ici : la rime interne *sese...sese*).

- elle libère la phrase musicale, sur laquelle ils chantent leurs vers, des contraintes tonales du système phonologique de leur langue quotidienne (7).

e) Pied

La règle d'alternance connexion / disconnexion observée dans les vers permet d'y définir une unité récurrente comportant deux mesures connectées entre elles et dont la seconde est disconnectée par rapport à la mesure suivante du vers. Cette unité, qui coïncide avec un mot phonologique de classe 2', 3, 3' ou 4 (cf. § 1.1,b), tableau de la note 5), possède la particularité de présenter un schème tonal identique quand elle est insérée dans la chaîne entre deux disconnexions, ou quand elle est réalisée entre deux pauses (ce qui n'est pas le cas avec les mots phonologiques de classes 1 ou 2, tableau de la note 5). Dissociable du vers scandé (8) sans altération de son schème tonal, et constituant la plus petite unité à posséder cette propriété, l'unité en question est particulièrement apte à mesurer le vers : nous appellerons cette unité le *pied*. Ainsi dans l'exemple 10, le vers comporte trois pieds, que nous transcrivons de la façon suivante, en notant les disconnexions par des barres obliques :

(Ex. 10') *tó leu / léu mani / kái kaile.*

L'équivalence signalée en d) entre les systèmes tonal et quantitatif permet d'interpréter indifféremment les pieds fataluku comme des pieds tonals ou quantitatifs et de les désigner conventionnellement par des termes empruntés à la métrique gréco-latine ou en dérivant.

Dans les vers observant strictement l'alternance connexion / disconnexion, les pieds les plus fréquents sont ainsi le *tétrabraque* (2 mesures dissyllabiques = 4 brèves),

(Ex. 13) *kuó¹moko² "petit² cheval¹",*

et le *spondée* (deux mesures monosyllabiques = 2 longues),

(Ex. 14) *tó¹i² "cette² écuelle¹".*

Plus rarement sont attestés des *dactyles* (1 mesure monosyllabique + 1 mesure dissyllabique = 1 longue + 2 brèves),

(Ex. 15) *kái kaile "tordu, évasé".*

Dans les vers qui observent seulement la forme moins stricte de la règle d'alternance, apparaissent en outre des *dibraques* (1 mesure dissyllabique = 2 brèves),

(7) L'approfondissement de ce dernier point nécessiterait une analyse ethnomusicologique.

(8) Dans la version chantée de certains vers, la plus petite unité dissociable est la mesure prosodique, non le pied (cf. note 4).

(Ex. 16) *sese* "tailler",

parfois remplacés par des tribraques (1 mesure monosyllabique et une mesure dissyllabique disconnectées).

(Ex. 17) *e¹huru²* "(c'est) ton¹ mois²".

f) Intonation

Le seul composant intonational considéré ici est l'intonation démarcative : la scansion du vers fataluku ne laisse pas de place en effet à l'intonation expressive, et le rôle important que celle-ci joue dans la prose littéraire ressortit davantage aux motifs qu'à la trame rythmique. Nous serons donc amenés à ne nous référer qu'à deux types principaux d'intonation : l'*intonation terminale*, à la fin des phrases et des strophes, et l'*intonation continuative*, en particulier à la fin des vers non finaux des strophes et à la fin des éventuelles divisions du vers (9).

1.2 Composants morphologiques (10)

a) Enjambement

Le vers fataluku ne connaît pas l'enjambement entre vers ou entre strophes : les frontières du vers y coïncident avec des frontières de mots, les frontières des strophes avec des frontières de phrases grammaticales. Ce vers connaît en revanche l'enjambement entre pieds au sein du même vers, la coïncidence mot / pied étant fréquente mais pas toujours respectée :

(Ex. 18) *lé¹hi/rohe²* "arriver à² la maison¹".

b) Rime

A l'exception de rares assonances vocaliques (cf. Ex. 24), la métrique fataluku ne connaît pas de répétitions de segments de la chaîne

(9) Sur le "rôle de segmentation" de l'intonation, cf. HAGEGE 78, p. 14 sq.

(10) Nous considérons comme des *unités morphologiques* aussi bien les unités lexicales ou "mots pleins" (Ex. français le "lait") que les mots dits "vides" (Ex. fr. *la* dans *tralaler* "tralalaire"). Plus précisément, l'unité morphologique peut être définie comme un *logatome* - combinaison de phonèmes et/ou prosodèmes conforme à la structure phonologique des mots de la langue - possédant la particularité d'être une unité récurrente et identifiable comme telle par le locuteur/auditeur -. A la différence des logatomes quelconques, les unités morphologiques *ont un sens* (comme *chapeau* a un sens, mais non *chareau*, cf. BENVENISTE 74, p. 222), la différence entre les mots pleins et les mots vides étant exprimable en termes de contenu informationnel, que la répétition rend voisin de zéro pour ces derniers.

dépourvus de sens : nous pouvons donc sans ambiguïté y appeler *rimes* certaines répétitions d'unités significatives. Chacune de ces "rimes", qui coïncide généralement avec une mesure prosodique ou avec un pied (cf. § 1.1, b), note 5), est en fataluku une unité morphologique, possédant un sens que la répétition met en valeur même si elle a tendance simultanément à lui ôter son contenu informationnel (cf. note 10). Se mettant en valeur elle-même, la rime constitue le procédé inverse du parallélisme, qui met en valeur - en négatif - les éléments non affectés par lui (cf. § 1.3).

A l'exception de la rime "litanique", fréquemment utilisée, la rime interne, finale ou enchaînée est d'un usage occasionnel dans la métrique fataluku, qui dispose d'autres moyens pour segmenter les vers et les associer en strophes : combinaison de pieds de différents types (cf. § 1.1, e)), parallélisme et appariement sémique (cf. § 1.3 et 1.4). Ces trois dernières variétés de rimes jouent néanmoins un rôle potentiel important, puisqu'elles sont susceptibles de complexifier le rythme prosodique (c'est le cas pour la rime interne) ou d'assurer la cohésion de la strophe (c'est le cas pour la rime finale, pour la rime enchaînée).

c) Rime interne

L'exemple 11 (cf. § 1.1, c) illustre un cas de rime interne constituée par un pied à une mesure dissyllabique (dibraque) *sese*, Césarant le vers et engendrant un rythme syncopé par la succession alternée de pieds à deux et une mesure.

Le deuxième vers du distique de l'exemple 20 ci-dessous illustre le cas d'une rime interne constituée par un tétrabraque *ukú maqu* renforçant le caractère décentré du vers autour du spondée *có ne*.

d) Rime finale

(Ex. 19) :
*iká¹fal²o³ / tahi⁴nani⁵ / eté⁶ika⁷ / fá⁸o⁹ / tahi¹⁰nani¹¹
 ajá¹²pele¹³ / muqá¹⁴laku / varú¹⁵pala¹⁶ / hái¹⁷na¹⁸ / nutá¹⁹nani²⁰.*
 "saisir² l'instrument à fouir¹, que vienne⁵ la mer⁴, et^{3,9}
 saisir⁸ le bâton⁶ à fouir⁷, que vienne¹¹ la mer¹⁰ ; que^{13,20}
 la pluie¹² tombe^{17,19} sur¹⁸ le champ¹⁶ de terre¹⁴ noire¹⁵"
 (paroles d'un rituel des semailles).

La rime finale, qui porte sur la dernière mesure prosodique du vers, se trouve renforcée par le parallélisme entre les deux premiers pieds et les trois derniers pieds du premier vers (cf. § 1.3, a.2) et au niveau sémantique, cette rime accentue le caractère insistant de cet appel à la venue de la pluie.

e) Rime enchaînée

(Ex. 20) :

orón¹atu² / kucá³moko⁴ / maní⁵maní⁶ / té⁶i⁷ / naqú⁸ni⁹
 maní¹⁰te¹⁰tu¹¹ / maní¹²ru¹²ne¹³ / ukú¹⁴maqu¹⁵ / có¹⁶ne¹⁷ / ukú¹⁸maqu¹⁹
 "c'est^{7,8,9} le mortier de mariage¹ qui² incline la tête⁶ sans
 arrêt⁵ pour appeler les petits⁴ chevaux³ ; il incline la tête¹⁰
 pour que¹¹ les noms¹³ des cous¹² de loin^{16,17} viennent¹⁹ tous¹⁸".

(Distique extrait du chant accompagnant le pilage par les donneurs de femmes du riz destiné aux preneurs de femmes dans la cérémonie du mariage ; le mortier fait d'un tronc d'arbre évidé est suspendu pour vibrer en cadence sous les coups des pilons : son balancement est assimilé aux mouvements de la tête d'un cheval, interprétés comme des signes d'appel aux dons en chevaux et en buffles des preneurs de femmes, les *tupúr mokoru*, les "petites femmes").

Malgré l'apparence, la correspondance entre *maní*⁶ et *maní*¹⁰ doit être considérée comme une rime enchaînée, même si la première occurrence ne se situe pas à la finale du premier vers ; en effet, dans ce type de vers, c'est le quatrième pied - le seul spondée - qui apparaît comme le véritable pied final, le 5ème pied jouant le rôle d'une excroissance facultative (cf. § 2. 1, a) (11). Il importe de souligner le caractère sémantique de la rime enchaînée, associant étroitement dans cet exemple le fait matériel décrit dans le 1er vers et sa signification sociale indiquée dans le second.

f) Rime "litanique" (ou litanie morphologique)

Rime initiale ou finale répétée un grand nombre de fois, cette variété de rime se distingue des variétés précédentes par le fait qu'elle ne présente qu'un lien morphosyntaxique très lâche, ou nul, avec le reste du vers (cf. 2. 1, b, : Ex. 27 à 29 *to leu*, et 2. 2. 3, b, : Ex. 32 *elele*).

1.3. Composants morphosyntaxiquesa) Parallélisme morphosyntaxique (ou parallélisme proprement dit)

Le parallélisme morphosyntaxique est la répétition presque totale d'un vers ou d'un fragment de vers, à l'exception d'une unité lexicale, remplacée par une unité lexicale de même fonction syntaxique, reliée au con-

(11) L'enchaînement du 5ème pied du 1er vers au 1er pied du 2ème vers est attesté dans les vers modernes en particulier (cf. § 2. 1, a : Ex. 25)

texte constant du vers ou du fragment de vers par les mêmes prosodèmes-sandhis, et sémantiquement apparentée à la première. Le plus fréquemment, l'unité remplacée est un nom ou un syntagme nominal, qui se situe à l'initiale ou à l'intérieur du segment affecté par le parallélisme, conformément à l'ordre canonique sujet - complément - verbe de la phrase verbale fataluku. L'effet d'insistance produit par la répétition à la fois phonologique et morphosyntaxique est renforcé par le lien sémantique unissant les unités lexicales associées (cf. § 1.4, a).

Nous distinguerons le *biparallélisme*, qui porte sur deux segments successifs (vers ou fragments du même vers), et le *multiparallélisme* (ou litanie morphosyntaxique), qui porte sur plus de deux vers.

a.1) Biparallélisme morphosyntaxique entre deux vers

Cette variété de biparallélisme est la plus fréquente ; elle groupe les vers en distiques.

(Ex. 21) á¹ira²/ kóu kounu³/ náqe⁴n⁵/ maqu⁶
 á tahi²'/ kóu kounu/ náqe n / maqu
 "tu¹ viens⁶ de^{4,5} l'eau² sombre³
 tu viens de la mer²' sombre".

(distique extrait d'un texte commun à divers rituels adressés aux ancêtres de la lignée - cf. § 2. 2, a : Ex. 31).

Remarquons que le remplacement de *ira* (mesure dissyllabique préconnectée) par *tahi* (mesure de mêmes caractéristiques) double le parallélisme morphosyntaxique d'un parallélisme prosodique : les deux vers sont isométriques et isoprosodiques.

a.2) Biparallélisme morphosyntaxique interne

Le premier vers de l'exemple 19 (cf. § 1.2,d) illustre un cas de parallélisme interne se conformant à la structure prosodique asymétrique AAAB(A) du vers spondaïque (cf. § 2. 1, a); notons le choix particulièrement judicieux du syntagme *eté ika* (deux mesures connectées) dans la deuxième partie du vers pour correspondre à *ika* (une mesure) dans la première partie : impliquant pour des raisons d'ordre morphosyntaxique le remplacement de la disconnexion entre *fál* et *o* par une connexion (12), une telle substitution entraîne dans la deuxième partie du vers l'apparition du spondée *fál o* en quatrième position dans le vers, ainsi que l'exige la structure de ce type de vers :

(Ex. 19') iká fál o/ tahi nani/ eté ika/ fál o/ tahi nani
 A A A B A

(12) Le complément d'objet lexical dans une phrase non injonctive peut en effet être marqué en fataluku par un simple prosodème-sandhi reliant le complément au verbe et coïncidant avec une connexion ou une disconnexion selon que le complément vaut une ou deux mesures prosodiques.

a.3) Multiparallélisme (ou litanie morphosyntaxique)

Semblable à la rime litanique (cf. § 1.2, f)), ce procédé en diffère par le nombre limité des répétitions et par le fait qu'il affecte un syntagme intégré morphosyntaxiquement dans le vers.

(Ex. 22) *ilí¹atu² / káune³*
apá⁴atu / káune
horó⁵atu / káune
muqá⁶atu / káune

"que² la colline¹ se fende³
 que la montagne⁴ se fende
 que les cailloux⁵ se fendent
 que la terre⁶ se fende".

(Extrait d'une formule propitiatoire destinée à faire disparaître les vertiges, *fanu¹láilaine²* "visage¹ lance des éclairs²" - dûs à un excès de boisson alcoolisée).

a.4) Litanie strophique

Dans la litanie strophique, c'est une strophe entière qui est répétée avec certaines variations. Dans les cas les plus simples, chaque strophe - généralement subdivisée en distiques - est une litanie morphosyntaxique de formule :

	1er distique	2ème distique	3ème distique	
1ère strophe :	AM / A'M	BM / B'M	CM / C'M	...
2ème strophe :	AM' / M'M'	BM' / B'M'	CM' / C'M'	...
...				

les strophes successives diffèrent les unes des autres par le remplacement du segment M présent dans tous les vers de la même strophe (cf. § 2.2, b), x. 31 *ulú vetiku. lóulouke*). Mais la variation peut prendre des formes plus complexes, mettant en jeu des séries lexicales ouvertes (cf. chap. 2, § 2.3, b), x. 35 *selele*).

b) Enchaînement morphosyntaxique

Très répandu dans la prose littéraire (contes *rata* et version prosaïque des récits généalogiques *no*), l'enchaînement porte sur des propositions ou des groupes de propositions, les deux séquences enchaînées étant séparées par une pause faisant suite à une intonation terminale, et généralement soulignée par une interjection d'un ou de plusieurs répondants.

1.4 Composants sémiques

La trame rythmique de certains vers fataluku fait usage de composants sémiques, paradigmes dont les termes sont des unités lexicales au contenu apparenté, repérables dans le texte par leur fonction syntaxique identique et leur position identique au sein des vers ou des parties de vers entre lesquels s'établit le parallélisme. Un composant sémique constitue un élément rythmique s'ajoutant à celui résultant du parallélisme, puisque l'occurrence de la première unité lexicale "déclenche" l'annonce de l'unité lexicale associée chez l'auditeur connaissant le répertoire des associations lexicales (13).

a) Paires lexicales (14)

Le biparallélisme recourt à des *paires lexicales*, paradigmes binaires ordonnés constitués par des unités lexicales présentant un ou plusieurs sèmes communs. La première unité peut annoncer univoquement la deuxième unité :

- soit indépendamment du contexte narratif (ex. *eté ika - ika* "bâton à fouir", cf. § 1.2, d), ex. 19 ; *lóriasu = napaloi* "navire", cf. chap. 2, § 2.2, a), ex. 31, *calú ho papu* ; *uru* "lune" + *vacu* "soleil" = "divinité créatrice", etc.) ;

- soit au contraire en fonction du contexte narratif (ex. *ira* "eau" annonce *tahi* "mer" dans les ex. 31 *calú ho papu* et 32 *ulú vetiku loulouke*, mais annonce *oco* "(petite) plantation" dans le chant de mariage *selele* - ex. 32 - qui associe étroitement ces deux lieux privilégiés des activités domestiques de la future épouse que constituent le point d'eau et la petite plantation proche de la maison pour y ramasser le bois à brûler).

b) Séries lexicales

La litanie morphosyntaxique (cf. § 1.3, a.3) et la litanie strophique (cf. § 1.3, a.4) recourent à des séries lexicales fermées (ex. parties du corps, cf. chap. 2, § 2.2, b), ex. 33), ou ouvertes (ex. anthropo-

(13) L'étude systématique des divers paradigmes d'unités lexicales, qui requiert une analyse approfondie du contexte ethnologique - qu'ils expriment significativement - sera traitée dans un article ultérieur (cf. section I, § 2).

(14) Plusieurs traits de la littérature orale fataluku semblent pouvoir être partagés avec celle d'autres groupes timorais. Mais il nous faut toutefois faire une référence particulière au caractère extrêmement répandu à Timor du procédé "utilisation conjointe du parallélisme et des paires lexicales" attesté chez les Bunaq (L. BERTHE et C. FRIEDBERG), les Ema (B. CLAMAGIRAND), les Makasae (S. FORMAN et NANAI'E NAU NAHA), les Mambai (E. TRAUBE), et parmi divers groupes Tetun (R. CINATTI, J.B. DUARTE, G. FRANCILLON, D. HICKS, E.E. PASCOAL, J.H. RÉGO, A.B. de SÁ, E. Dos SANTOS).

ponymes unis par des relations de parenté déterminées dans le chant de mariage *selele*, toponymes correspondant à l'itinéraire des ancêtres dans le chant funèbre *sau*).

c) Programmes

Certaines litanies morphosyntaxiques ou strophiques intègrent plusieurs séries alternatives, dont le choix est déclenché par un élément spécifique du contexte narratif, tel que par exemple :

- au moment du départ de la nouvellement mariée vers la maison du mari, la connaissance de son lignage d'origine, qui détermine la série d'anthroponymes insérés dans le chant de mariage *selele*, à savoir les noms entre lesquels seront choisis ceux de ses futurs enfants ;

- la connaissance du lignage d'origine du défunt, qui détermine la série de toponymes correspondant à l'itinéraire des ancêtres de ce lignage, énumérés dans le *sau* "chanté aux funérailles du dernier représentant, homme ou femme, *ratu* ou *paca*, d'une génération de frères classificatoires du même lignage et de leurs épouses" (15) ;

- un complexe de traits incluant la ou les premières strophes du texte et la séquence de certains gestes thérapeutiques - massages, jets de salive imprégnée de bétel, etc... qui détermine la série de parties du corps énumérées au sein de la formule propitiatoire murmurée par le guérisseur (homme ou femme (cf § 2. 2, b : Ex. 31)).

d) Parallélisme lexico-syntaxique

Ce procédé consiste à placer successivement dans la chaîne deux segments phoniquement distincts mais possédant la même structure syntaxique et la même structure prosodique, et dont les unités lexicales correspondantes sont apparentées sémantiquement. Ce procédé diffère du parallélisme morphosyntaxique qui procède par répétition d'un fragment de la chaîne.

(Ex. 23) *táu¹cipi² / roró³ke³*
temúr⁴ote⁵ / vetú⁶ku⁶

"la fleur² de courge¹ est flétrie³

le haricot⁵ de Timor⁴ n'a pas encore de graines⁶".

(Paroles d'un chant servant de partition pour le chant lui-même et pour son accompagnement au xylophone, dans le champ défriché en forêt, pour en écarter les prédateurs).

(15) H. CAMPAGNOLO 79, p. 37.

2 - Les trames métriques (ou trames versifiées)

Même si leur longueur n'est pas prise en ligne de compte, les vers fataluku se distinguent, nous l'avons vu, de la prose par leur observance de la règle d'alternance connexion / disconnexion (cf. § 1. 1, c) sous sa forme stricte, ou bien sous sa forme lâche, alternance alors accompagnée par la présence de composants rythmiques supplémentaires (parallélisme, litanie) : de tels vers peuvent être libres réguliers ou fixes selon que leur longueur (16) est imprévisible, prévisible en fonction du contexte, ou prévisible indépendamment du contexte (17).

La littérature orale fataluku connaît deux types différenciés de trames versifiées : les *vers prosodiques*, qui sont quasi-fixes (cf. § 2.1), les *vers parallèles*, alternativement libres et réguliers (cf. § 2.2) et des types mixtes intermédiaires, où varient en sens inverse les contraintes prosodiques et les contraintes du parallélisme et de la litanie (cf. 2, 3).

2.1 Vers prosodiques

Nous illustrerons les vers prosodiques par deux de leurs variétés :

- les vers *spondaïques*, tétramètres ou pentamètres dont le quatrième pied est un spondée ;
- les vers *dibraques*, tétramètres dont le quatrième pied est un dibraque, ou plus rarement un tribraque (cf. § 1. 1, a).

Les uns et les autres se caractérisent par leur quasi-isométrie et leur observance de la règle d'alternance, ces deux propriétés conjointes impliquant leur isoprosodie.

a) Vers spondaïques

La structure rigoureuse des vers spondaïques apparaît dans leur version scandée, dépourvue de tout ornement, de musique, de répétitions de distiques ou de strophes, dans leur *né mana* (18) : cette "partition verbale" comporte quatre pieds obligatoires (1er pied : tétrabraque ou dactyle ; 2ème et 3ème pieds : très généralement tétrabraques ; 4ème pied : spondée) et un cinquième pied facultatif (tétrabraque, hyperdactyle, dactyle ou tribraque, exceptionnellement dibraque).

(16) Conformément à la règle d'alternance, les vers peuvent être mesurés en pieds coïncidant le plus souvent avec deux mesures prosodiques connectées (cf. § 1. 1, e).

(17) Remarquons que le caractère grammatical du vers fataluku (absence d'enjambement) ne permet pas l'utilisation pour cette langue de la définition du vers libre proposée par COHEN 66, p. 69.

(18) La notion de *né mana* intervient aussi dans d'autres domaines de la culture fataluku : sculptures sur bois, vannerie, tissage, cuisine, comme le signale M.O. LAMEIRA-CAMPAGNOLO dans le volet "Monographie" de sa thèse d'Etat (en cours d'achèvement).

(Ex. 24) Deux distiques extraits d'un huitain de vers spon-
daïques :

*palá¹mara² / palá³cu⁴o⁵ / kaqár⁶i⁷tu⁸ / lé⁹o¹⁰ / káqare¹¹
iqa¹²mini¹³ / mini¹⁴nina¹⁵ / vajá¹⁶nita¹⁷ / lé¹⁸hi / rohe¹⁹*
"aller au² champ¹, est vide⁶ l'abri⁴ de champ³, est vide¹¹
la maison⁹ (du hameau) ;
le long du¹³ chemin¹², pleurer^{15,16}, puis¹⁷ arriver à¹⁹ la
maison¹⁸ (du hameau)".

*zé zen(e)¹a² / naqú³hala⁴ / áufuru⁵ze / zén(e)⁶i⁷ / naqú⁸hala⁹
a¹⁰naqú¹¹hala¹² / t¹³aná¹⁴vonu¹⁵ / mará mara¹⁶ / zén(e)¹⁷a¹⁸ /
háí¹⁹hala²⁰*
"être seul¹, il n'y a que^{3,4} moi², complètement⁵ seul⁶, il
n'y a que^{8,9} cela⁷ ;
il n'y a que^{11,12} moi¹⁰, et¹³ j¹⁴, erre¹⁶, au hasard¹⁵, seul¹⁷,
il n'y a plus¹⁹ que²⁰ moi¹⁸".

Ces deux distiques sont extraits d'une "partition verbale" d'un
chant à deux voix *váihoho*. Ce texte moderne, composé par un chanteur et
compositeur réputé (19) présente une proportion particulièrement élevée de
licences poétiques permettant au compositeur d'innover assez librement tout
en respectant les caractéristiques essentielles du vers spondaïque (al-
ternance connexion / disconnexion, spondée au 4ème pied, tétrabraques dans
les pieds médians) :

- licences morphosyntaxiques : enjambement (*lé hirohe* → *lé
hi/rohe* dans le 2ème vers du 1er distique); élision (*zézene a*
→ *zézena* et *zéne i* → *zéni* dans le 2ème distique), discon-
nexion remplacée par connexion (*mini nina vaja* → *mini nina
vaja*, 2ème vers du 1er distique) ;

- licences métriques : pied à une seule mesure (*rohe*, 2ème vers
du 1er distique), annexion d'une syllabe brève à un pied tétra-
braque (*a naqú hala*, 2ème vers du 2ème distique), pied hyperdac-
tyle (*áufuru ze*, 1er vers du 2ème distique).

Notons par ailleurs dans le deuxième distique l'enchaînement du
5ème pied (*naqú hala / a naqú hala*), l'assonance *zéni / zéna* des deux spon-
dées, et la rime finale *hala*. Remarquons enfin la présence constante dans
ces quatre vers d'un cinquième pied (seul le premier vers du huitain pos-
sède 4 pieds). La fréquence du 5ème pied est moins élevée dans les vers
spondaïques plus anciens, qui pratiquent d'ailleurs l'alternance du 4ème
pied (cf. chap. 1, § 1.2, e), Ex. 20).

(19) Compositeur-interprète originaire de la région fataluku de Rasa, ayant
séjourné plusieurs années à Lórehe.

A partir de la version scandée, les chanteurs improvisent diverses variations qui se traduisent sur le plan verbal par l'introduction de mesures mono ou dissyllabiques appartenant à un inventaire restreint d'unités morphologiques généralement dépourvues de contenu informationnel (cf. chap. 1, § 1.2, note 13). Ces unités viennent se placer en tête de la version scandée, s'insérer entre ses diverses mesures prosodiques, que celles-ci soient connectées ou disconnectées, fragmentant les pieds à l'exception du quatrième, le spondée. La fin du spondée coïncidant par ailleurs avec la fin de la phrase musicale, un vers spondaique comportant un cinquième pied se trouve tronqué dans sa version chantée (le 5ème pied peut aussi être intercalé dans la version chantée entre des pieds ou des demi-pieds qui le précèdent dans la version scandée, avec un éventuel dédoublement de la phrase musicale).

(Ex. 25) :

zéu¹horu² / mocó³horu⁴ / pali⁵se⁶nu⁷ / zén⁸o⁸ / naquí⁹maqu⁹
 "avec² (sa) femme¹, avec⁴ (son) enfant³, (il) vogue⁵ et⁶
 seul⁷ il revient^{9,10}".

Sur cette partition, les chanteurs ont interprété les variations suivantes, se terminant l'une et l'autre par un équivalent chanté /ZE EI/ ou /ZE NE/ du spondée *zén o* (nous soulignons les mesures communes à la partition et aux versions chantées) :

(Ex. 25' - variation chantée de ex. 25) :

/ I ZE O O HORO O MOCO O HORO I O PALE E HE SENO OLO OHO ZE EI /.

(Ex. 25" - autre variation chantée de 25) :

/ TE E E NOLO O O ZEO HORO E EJA MOCO O E HORO O OE TAPE
 RAQE E PALE E SANA ZE E EHE ZE NE /.

(Notons les neutralisations *e/i* en $E/\bar{\epsilon}$, *o/u* en O/\bar{u} , caractéristiques de la version chantée et génératrices d'assonances vocaliques ; notons par ailleurs dans 25" l'insertion parmi les "mots vides" TE, E NOLO, EJA, etc. d'un mot tétrabraque *tapi-raqe*, exclamation de tristesse de très grande fréquence dans ce type de chants, et rendue par les deux mesures chantées TAPE, RAQE).

b) Vers dibraques

Ces vers comportent quatre pieds, de types variables, à l'exception du quatrième qui vaut nécessairement une mesure unique (pied dibraque ou tribraque).

Dans les vers dibraques *symétriques*, le deuxième pied rime avec le quatrième pied, scindant le vers en deux hémistiches phono-grammaticaux comportant chacun un pied à deux mesures suivi d'un pied à une mesure (cf. ci-dessous, Ex. 26).

Dans les vers dibraques *asymétriques*, les deux premiers pieds valent deux mesures (pieds trétra-bragues ou dactyles, éventuellement hyperdactyles), le troisième pied vaut une ou deux mesures, le quatrième pied valant nécessairement une mesure (cf. ci-dessus).

A la différence de ce qui se passe pour les vers spondaïques, où l'*ornementation interne* (insérée entre les pieds et à l'intérieur des pieds du vers) brouille (21) la rigoureuse structure prosodique exhibée par le vers scandé, l'*ornementation externe* des vers dibraques (ajouts de rimes initiales et/ou finales, duplication, triplification... des vers ou de fragments de vers) souligne au contraire la structure des strophes.

Les quatre exemples qui suivent sont extraits d'un chant accompagnant la pêche annuelle du *meci* "palolo" ver marin dont l'essaimage périodique sur la côte sud-est de Timor est un repère du calendrier agricole pour les Fataluku de Lórehe.

(Ex. 26) : distique

púi koro¹ / e² huru³ / zapú koro⁴ / e⁵ huru⁶
e⁷hurú^{8t9} i¹⁰ ta¹¹ / kurí kuri¹² / lói nana¹³ / ratu¹⁴

"Pui-Koro¹, (c'est) ton² mois³, Zapu-Koro⁴ (c'est) ton⁵ mois⁶, (c'est) ton⁷ mois⁸ et⁹ vous¹⁰ allez¹¹ vous divertir¹², (c'est) le lignage¹⁴ de Loi-Nana¹³".

(Pui-Koro / Zapu-Koro est le double nom individuel, Loi-Nana / Sere-Teni, (cf. Ex. 27) le double nom de lignage que les Fataluku de Lórehe attribuent à la forme épigame de ce ver marin).

Notons la triplification du pied à une mesure *e huru* "(c'est) ton mois", sous forme de rime interne dans le premier vers et de rime enchaînant le premier vers du second, accentuant la triple référence au *meci*, sous la forme de ses deux noms individuels et de l'un de ses deux noms de lignage, pour représenter son arrivée massive, occasion de festivités collectives.

(Ex. 27) : quatrain monorime

tahí¹reki² / rekisu³pe⁴ / lói nana⁵ / ratu⁶
lói nana / ratu / seré teni⁷ / ratu
tahí reki / rekisu pe / lói nana / ratu
tahí.reki / rekisu pe / seré teni / ratu

(21) Pour l'intégrer dans une structure musicale qui n'est pas décrite ici (cf. I, § 2.).

"(Il) traverse² traverse³ la mer¹, (c'est) le lignage⁶ Loi-Nana⁵
 (c'est) le lignage Loi-Nana, (c'est) le lignage Sere-Teni⁷
 (il) traverse traverse la mer, (c'est) le lignage Loi-Nana
 (il) traverse traverse la mer, (c'est) le lignage Sere-Teni".

La cohésion de la strophe est obtenue ici par un jeu intriqué de rimes (internes, finales, enchaînées), et de parallélisme avec appariement sémique.

(Ex. 28) : quatrain à rimes finales enchaînées, et à rime initiale litanique ajoutée.

léu a / nami¹kai kai / lé² ta³ / tó⁴ leu⁵ / leu a
 léu a / umanitu⁶ / sese⁷ // tó⁸ e⁹ / sese¹⁰
 léu a / umanitu / sese // vatá¹¹to¹² / sese
 léu a / mamini¹³ / tótana¹⁴ / vahú¹⁵nava / re¹⁶a

"hotte, le bord¹ (de la hotte) est évasé², écuelle⁴ (et) hotte⁵,
 hotte, qui⁶ taille⁷, taille¹⁰, cette⁹ écuelle⁸ ? hotte
 hotte, qui taille, taille l'écuelle¹² en noix de coco¹¹ ?
 hotte, chacun¹³ sait¹⁶ laver¹⁵ la chose rompue¹⁴".

(Ex. 29) : strophe de cinq vers à structure répétitive embrassée
 A BA BA construits sur deux vers A, B

(A) umanitu¹ / sese² / tó³ i⁴ / sese⁵
 (B) vamini⁶ / tótana⁷ / vahú⁸ / navare⁹
 (A) umanitu / sese / tó i / sese
 (B) vamini / tótana / vahú / navare
 (A) umanitu / sese / tó i / sese

"(A) qui taille⁵, taille l'écuelle^{3,4} ?
 (B) chacun⁶ sait⁹ laver⁸ la chose rompue⁷
 (A) qui taille, taille l'écuelle ?
 (B) chacun sait laver la chose rompue
 (A) qui taille, taille l'écuelle ?

Le caractère symétrique du vers A, les six rimes *sese* de ses trois occurrences s'opposant au caractère asymétrique non césuré du vers B, peuvent être mis en correspondance avec les rythmes différenciés saccadé / coulant des opérations techniques que ces vers décrivent : percussions du coupe-coupe sur le péricarpe de la noix de coco / rinçage des annélides pêchées.

2.2 Vers parallèles

Les vers parallèles sont avant tout des vers biparallèles, se groupant en distiques de vers isométriques, ces distiques se groupant éventuellement à leur tour en strophes multiparallèles. Nous distinguerons :

- les vers "biparallèles", à multiparallélisme occasionnel,
- les vers "multiparallèles", dans lesquels le biparallélisme de base s'intègre dans un multiparallélisme systématique.

a) Vers biparallèles

(Ex. 30) :

I	<i>calú¹ho² / papu³</i>	"ancêtre ¹ et ² aïeul ³
II	<i>á¹ira² / kókoun³ / náqe⁴n⁵ / maqu⁶ á tahi^{2'} / kókoun / náqe n / maqu</i>	tu ¹ viens ⁶ de ^{4,5} l'eau ² sombre ³ tu viens de la mer ^{2'} sombre
III	<i>hérana¹ / ina² / á³pe⁴ / maqu patatana^{1'} / ina / á pe / maqu</i>	par ^{3,4} le rivage ¹ nous ² venons ⁶ par la grève ^{1'} nous venons
IV	<i>eté¹vale² / ina / á pe / maqu tarú^{1'}vale / ina / á pe / maqu</i>	par les bois ^{1,2} nous venons par les lianes ^{1',2} nous venons
V	<i>ín¹ta² / cipi³faqi⁴ ín ta / maná^{3'}faqi</i>	et que ² nous ¹ fleurissions ^{3,4} et que nous fructifions ^{3',4''} .

(texte commun à divers rituels adressés aux ancêtres de la lignée et commun à plusieurs lignées).

Remarquons le multiparallélisme des distiques III et IV, associant les deux paires de lieux terriens traversés par les descendants ("ce qui sèche"^{III.1, III.1'}, c'est-à-dire la plage à marée basse ; "(ce qui a"^{IV.2} (des) arbres^{IV.1''}, "(ce qui) a (des) lianes^{IV.1'}"), et le multiparallélisme plus léger des distiques II, III et IV (rime litanique "venir⁶") fusionnant en un même mouvement le voyage marin des ancêtres et la pérégrination sur la terre ferme des générations successives de leurs descendants.

Remarquons également le vers isolé d'adresse aux ancêtres, et le distique final de courts vers à deux pieds, engrenant brusquement sur l'angoisse présente (être féconds : "faire"^{V.4} des fleurs^{V.3}", "faire des fruits^{V.3'}") ce long voyage depuis la "nuit"^{II.3} des temps (*kóune* "il fait nuit", *kókoune* "il fait presque nuit").

b) Vers multiparallèles

(Ex. 31)

irá¹ulu² / vetiku³ "nombril² sauteur³ de l'eau¹
tahí¹'ulu / vetiku nombril sauteur de la mer¹"
 (fulutete) ("jet de salive")

tá¹ta² / Pajá Karasu³ / ulú⁴tar⁵ / ná⁶lapise⁷
 "et² qu'il¹ se dessèche⁷ sur⁶ le cordon⁵ ombilical⁴ de Paja-
 Karasu³

poló⁴'caqu⁵ / ná lapise
 se dessèche sur son pubis^{4',5'}

íá⁸lalu⁹ / ná lapise
 se dessèche sur sa cheville (noeud⁹ de membre posté-
 rieur⁸)

taná⁸'lalu / ná lapise
 se dessèche sur son poignet (noeud de membre anté-
 rieur^{8'})

hufur / ná lapise
 se dessèche sur son corps

amu / ná lapise
 se dessèche sur sa chair (*amu* "pulpe, partie comes-
 tible")

tá ta / ajá Karasu / ulú tar / ná comoke¹⁰
 et qu'il s'amollisse¹⁰ sur le cordon ombilical de Paja-Karasu

poló caqu / ná comoke
 s'amollisse sur son pubis

taná lalu / ná comoke
 s'amollisse sur son poignet

amu / ná comoke
 s'amollisse sur sa chair"

(formule propitiatoire destinée à guérir le patient de l'affec-
 tion *ulú¹ vetiku² lóulouke³* "le nombril¹ sauteur² fait des
 bonds³").

Dans cet exemple de litanie morphosyntaxique (cf. chap. 2, § 1.3, a.3) , six unités lexicales désignant des parties du corps sont regroupées deux à deux (par contiguïté, similitude, métaphore - cf. chap. 2, § 1.4, a)). Notons la reprise des deux derniers vers du deuxième et du troisième distiques de la deuxième strophe en un distique unique associant les termes valorisés *taná lala* et *amu*.

2.3 Vers mixtes

Certains vers cumulent l'isométrie et l'isoprosodie des vers prosodiques (cf. § 2.1) avec un recours au parallélisme. Selon que ce dernier intervient incidemment, ou au contraire systématiquement, nous distinguerons deux variétés de vers mixtes :

- les vers prosodiques à parallélisme interne (au vers) ;
- les vers parallèles isométriques.

a) Vers prosodiques à parallélisme interne

(Cf. exemple 9 en § 1, repris dans Ex. 28 en § 2 ; cf. § 1.3, a. 2).

b) Vers parallèles isométriques

Le cumul systématique des contraintes prosodiques et du parallélisme s'accompagne d'un relâchement de ce dernier, qui apparaît sous des formes plus proches de la rime litanique non intégrée syntaxiquement dans le contexte du vers (cf. § 1. 2, f) que du parallélisme morphosyntaxique (cf. § 1. 3, a).

(Ex. 32) :

irá¹hinu² / laqa³ / selele / seu

"(elle) va³ vers² le point d'eau¹, *selele seu*

oó^{1'}hinu / laqa / selele / seu

va vers la plantation^{1'}, *selele seu*

lé^{1''}hinu / laqa / selele / seu

va vers la maison^{1''}, *selele seu*

sarán¹utu² / zetú³ / selele / seu

la vannerie est refermée, *selele seu*

patín^{1'}utu / zetú / selele / seu

la distribution^{1'} est terminée, *selele seu*

.../...

*Omó Nara*¹ / *nalu*² / *selele* / *seu*
 la mère² d'Omo-Nara, *selele seu*

lé hinu / *laqa* / *selele* / *seu*
 va vers la maison, *selele seu*".

-.....-

lele / *Tahí Lafai* / *nalu*¹*se* / *lele*
 "lele, la mère¹ de Tahi-Lafai, *se lele*

lele / *Omó Nara* / *nalu se* / *lele*
 lele, la mère d'Omo-Nara, *se lele*

lele / *irá hinu* / *laqa se* / *lele* / *seu*
 lele, va vers le point d'eau, *selele seu*

lele / *ocó hinu* / *laqa se* / *lele* / *seu*
 lele, va vers la plantation, *selele seu*

lele / *sarán utu* / *zetu se* / *lele* / *seu*
 lele, la vannerie est refermée, *selele seu*

lele / *patín utu* / *zetu se* / *lele* / *seu*
 lele, la distribution est finie, *selele seu*

lele / *Kasá Moru* / *nalu se* / *lele* / *seu*
 lele, la mère de Kasa-Moru, , *selele seu*

-....."

(deux extraits des paroles d'un chant de mariage).

Insérées dans une structure rythmique clairement balisée par les segments "vides" *selele*, *seu*, la paire *ira/oco* (à laquelle s'associe parfois *le*) peut être associée au futur domaine des activités de la jeune épouse (cf. § 1. 4, a), la paire *saran/patin*, l'achèvement de la cérémonie (est refermée la vannerie ayant servi à offrir le tabac ou le bétel, est terminée la distribution des parts de viande aux convives) et la série commençante d'anthroponymes *Omo-Nara*, *Tahi-Lafai*, *Kasa-Moru* faisant partie d'un inventaire énuméré dans sa totalité au cours du chant complet, et parmi lequel la jeune épouse devra choisir le nom de ses futurs enfants (cf. § 1. 4, f).

3 - Les trames non métriques

Enchaînement et parallélisme, portant sur des segments de longueur variable (phrases ou fragments de phrases), sont les composants rythmiques de base de la prose littéraire fataluku (cf. chap. 2, § 1.3, b)). Ainsi une version en prose d'un mythe d'origine des moitiés endogames des Fataluku de Lórehe présente-t-elle 24 occurrences de parallélisme (dont 5 par transposition discours direct → discours indirect), et 16 d'enchaînement, sur un total de 62 phrases terminées par une pause. Nous nous limitons ici à cette observation élémentaire, visant à montrer que la prose littéraire et les vers possèdent en commun certaines caractéristiques rythmiques les distinguant ensemble des dialogues quotidiens, car aussi restreinte soit-elle, une analyse des diverses formes de prose littéraire fataluku aurait supposé la mise en jeu de données assez volumineuses ne trouvant pas leur place dans le cadre de cet article.

III - DES TRAMES AUX GENRES

La description des trames rythmiques s'insère dans l'étude des catégories à l'intérieur desquelles les Fataluku classent leurs textes de littérature orale. Qu'elles soient ou non associées à des termes de leur langue les désignant ou s'y référant métonymiquement ou métaphoriquement, ces catégories correspondent à des corrélations relativement stables de traits (trames rythmiques "textuelles" et/ou musicales, contenu, situations dans lesquelles les textes sont produits, "dits" et entendus, enseignés et appris). Composant le plus immédiatement perceptible de ces faisceaux de traits corrélés - que nous appelons *genres* - la trame a été prise comme le point de départ de notre analyse.

Les genres ainsi identifiés sont à mettre en regard avec la "métalangue" à laquelle le groupe recourt pour effectuer de façon explicite le classement de ses textes et intégrer les nouvelles formes et les nouveaux contenus de sa production, selon une démarche procédant aussi bien par exclusion que par inclusion (22) : ce "jeu" entre les deux classifications devra permettre de saisir la dynamique des genres.

L'analyse des genres, de leur aptitude spécifique à servir de support à la transmission, à la genèse et à la manifestation efficace des différents savoirs verbalisés du groupe, fera, comme nous l'avons annoncé en introduction, § 2, l'objet d'un prochain article : "Rythmes et genres dans la littérature orale des Fataluku de Lórehe - 2ème partie".

(22) Cette métalangue est ici envisagée comme un ensemble d'énoncés "équationnels" (c-à-d. d'énoncés "paraphrasant l'un de leurs constituants", cf. CAMPAGNOLO 79, p. 169) négatifs aussi bien que positifs.

BIBLIOGRAPHIE

1. Ouvrages portant sur la littérature orale à Timor (pour une bibliographie plus complète, cf. ci-dessous SHERLOOK 80).

- BERTHE, Louis
1959 "Sur quelques distiques bunaq (Timor Central)", *Bijdragen tot de Raal, Land, en Volkenkunde*, pp. 336-371.
1972 *Bei Gua Itinéraire des Ancêtres (mythes des Bunaq de Timor)*, Paris, Editions du CNRS, 532 p.
- CAMPAGNOLO, Henri
1979 *Fataluku I. Relations et choix (Introduction méthodologique à la description d'une langue "non-austronésienne" de Timor Oriental)*, Paris SELAF, 246 p.
- CAMPAGNOLO-LAMEIRAS, Maria-Olimpia
1972 "Deux enquêtes à Timor Portuguais chez les Fataluku de Lorehe", *ASEMI*, III, 3, pp. 35-50.
- CAMPOS, Correia de
1967 *Mitos e contos de Timor Português*, Lisbonne, Agência Geral do Ultramar, 170 p.
- CINATTI, Ruy
1963 "Tipos de casas timorenses e um rito de consagração" (Porto), *Actas do Congresso Internacional de Etnografia, Promovido pela Câmara Municipal de Santo Tirso de 10 a 18 Julho de 1963, Vol. 4, Colóquio de Etnografia Comparada, Porto, J.I.U.*, pp. 155-179.
- CLAMAGIRAND, Brigitte
1975 *Marobo (organisation sociale et rites d'une communauté ema de Timor)*, Paris, Thèse de Doctorat de 3ème cycle, EPHE, Université René Descartes, Sorbonne, 290 p.
- DUARTE, Jorge Barros
1975 "Casa Turi-Sai - um tipo de casa timorense" (Lisbonne), *Garcia de Orta, Sér. Antropol.*, 2 (1-2), 1-34, pp. 1-33.
1979 "Barlaque : Casamento gentilico timorense" (Paris), *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIV, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 377-418.

- FORMAN, Shepard et NANAI'E, Nau Naha
1980 "Descent, Alliance and Exchange Ideology among Makassae", in James J. FOX (éd.), *The flow of life : Essays on Eastern Indonesia*, Cambridge, MAS., Harvard University Press, pp. 152-177.
- FRANCILLON, Gérard
1974 "Sociological Interpretation of Differences in Musical Styles of the Southern Tetun (Timor), in Mohammed Taib OSMAN (éd.), *Traditionnal Drama and Music of Southeast Asia, Papers presented at the International Conference on Traditionnal Drama and Music of S.-E. Asia* (Kuala Lumpur, Dewan Bahasa dan Pustaka), pp. 345-349.
- FRIEDBERG, Claudine
1978 *Comment fut tranchée la liane céleste, et autres textes de littérature oral bunaq* (Timor, Indonésie), Paris, SELAF, 282 p.
- HICKS, David
1976 *Tetun Ghosts and kin*, Palo Alto, California, U.S.A., Mayfield Publishing Company, 144 p.
- PASCOAL, Ezequiel Enes
1967 *A alma de Timor vista na sua Fantasia ; Lendas, fabulas e contos*, Braga, Portugal, Barbosa e Xavier Lda, 380 p.
- RÊGO, Frédéric José Hopffer
1968 "Uma lenda mambae", (Lisbonne), *BSLG*, 86 (4-6), pp. 159-175.
- SÁ, Artur Basílio de
1961 *Textos em Teto da Literatura Oral Timorense*, Lisbonne, Junta de Investigações do Ultramar, 268 p.
- SANTOS, Eduardo dos
1967 *Kanoik (Lendas e mitos de Timor)*, Lisbonne, Serviços de publicação da Mocidade Portuguesa, 164 p.
- SHERLOCK, Kevin
1980 *A Bibliography of Timor*, Canberra, Research School of Pacific Studies, Aids to Research Series N° A/4, The Australian National University, 292 p.

TRAUBE, Elisabeth
1980

"Affines and the dead : mambai rituals of alliance", *BIJD*, Deel 136-10, pp. 90-115.

2. Ouvrages généraux ou relatifs à des zones géographiques autres que Timor, concernant la littérature orale, la métrique, la prosodie.

ANTHROPOLOGIE EN FRANCE

- 1979 *Situation actuelle et avenir de -*, Paris, Colloques internationaux du CNRS, Editions du CNRS, 570 p.
- ATTALI, Jacques
1977 *Bruits*, Paris, PUF, 303 p.
- AROM, Simha
1970 *Contes et Chantefables Ngbaka-Ma'bo (République Centrafricaine)*, Paris, SELAF, Bibliothèque de la SELAF, 238 p.
- BENVENISTE, Emile
1974 *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 288 p.
- BERENDT, J.E.
1963 *Le jazz des origines à nos jours*, traduit de l'allemand par Christian METZ, Paris, Payot, 352 p.
- COHEN, J.
1966 *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 222 p.
- DOMENICHINI-RAMIARAMANANA, Bakoly
1974 "Première expérience de la littérature orale Merina", (Paris), *ASEMI*, V, 4, pp. 31-66.
- DOURNES, Jacques
1976, *Le parler des Jörai et le style oral de leur expression*, Paris, PUF, 343 p.
- FAÏK-NZUJI, C. - M.
1976 *Devinettes tonales tusumwinu*, Paris, SELAF, Bibliothèque de la SELAF, 92 p.
- GUIRAUD, Pierre
1963 *La Stylistique*, Paris, PUF, "Que-Sais-Je ?", 120 p.
1968 "Les fonctions secondaires du langage", (Paris), *Le langage*, Encyclopédie de la Pléiade pp. 435-512.

- 1970 *La Versification*, Paris, PUF, "Que-Sais-Je ?", 128 p.
- HAGEGE, Claude
1978 "Intonation, fonctions syntaxiques, chaîne-système, et universaux des langues", (Paris), *BSLP* LXXIII (1), pp. 1-48.
- JAKOBSON, Roman
1964 "Linguistique et poétique" (pp. 209-248), *Essais de linguistique générale*, Paris, Ed. de Minuit, 260 p.
- KRISTEVA, Julia
1981 *Le langage, cet inconnu*, Paris, Seuil, Collection Point, 336 p.
- LEVI-STRAUSS, Claude
1958 "La geste d'Asdiwal", 1ère éd., *Annuaire de l'École Pratique des Hautes Etudes*, Paris, pp. 3-43, Réédité dans *Anthropologie structurale II*, Paris, Plon, 1973, pp. 174-234.
- MAZAUDON, Martine
1977 "Tibeto-Burman Tonogenetics", Berkeley, Graham THURGOOD (éd.), *Linguistics of the Tibeto-Burman Area*, vol. 3, n° 2, 124 p.
- OLIVEIRA, Willy Corrêa de
1977 "Música : a forma ABA - linguagem e memória", (São-Paulo), *Acta Semiotica et Linguistica*, V1. N1, pp. 83-98.
- PETERFALVI, Jean-Michel
1974 *Introduction à la psycholinguistique*, Paris, PUF, Collection SUP, 164 p.
- PROPP, Vladimir
1978 *Morfologia do conto*, traduit du russe en portugais par Jaime FERREIRA et Victor OLIVEIRA, Lisbonne, Vega, 288 p.
- REVEL-MACDONALD, Nicole
1974 "La tradition orale des Palawan, méthode d'enquête, esquisse des principaux genres", (Paris), *ASEMI*, V, 4, pp. 67-69.
- RUWET, Nicolas
1968 "Limites de l'analyse linguistique en poétique", (Paris), *Langages*, 12, pp. 56-70.