HAL
open science

Note d'introduction sur les musiques traditionnelles des Antakarana

Yu-Sion Live

To cite this version:

Yu-Sion Live. Note d'introduction sur les musiques traditionnelles des Antakarana. Journal of Asian and African Studies, 2003, 65, pp.45-66. hal-01369437

HAL Id: hal-01369437

https://hal.univ-reunion.fr/hal-01369437

Submitted on 21 Sep 2016

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

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

【Article】

Journal of Asian and African Studies, No. 65, 2003

Note d'introduction sur les musiques traditionnelles des Antakarana

LIVE, Yu-Sion
Université de La Réunion

This article analyzes the role of traditional music in the lifetime of the Antakarana, a population who lives in the North of Madagascar. Their musical practices are closely linked to their way of thinking, and contribute to strengthen their social cohesion and their cultural identity. In spite of the adverse effects of a modern life and the exodus towards the cities of the musicians and singers, traditional rites have not lost their dynamism and are always accompanied with songs and dances.

1. Bref rappel historique du Nord-Ouest de Madagascar
2. Géographie musicale antakarana
3. Typologie des genres musicaux antakarana
4. Les caractéristiques
5. Chants et danses à travers le rituel des vœux ou *tsakafara*
6. Techniques, sens et symbolisme des chants et danses antakarana
7. Instruments de musique du Nord de Madagascar
8. Conclusions

Le Nord-Ouest de Madagascar est un carrefour humain qui met en contact, depuis deux millénaires, des migrations du monde austronésien, bantou, arabe, indien, chinois, européen... La rencontre des êtres, des savoirs et des civilisations a généré des musiques et des danses propres aux Antakarana. Des chants profanes, rituels ou sacrés, en polyphonie, a capella, en appel-réponse... sont exécutés suivant un contexte particulier, et sont souvent ponctués par des improvisations notamment dans les refrains. Des instruments de musiques des temps anciens et modernes accompagnent les grands rituels de ce groupe de population.

Pour comprendre les spécificités musicales des Antakarana, il est indispensable de revenir brièvement sur les étapes historiques du peuplement de Madagascar, et surtout sur celles du Nord-Ouest où l'origine et le destin des Antakarana et d'une autre population voisine, —les Sakalava—sont étroitement imbriqués.

Keywords: Madagascar, Antakarana population, ritual songs, ritual of vows, traditional musical instruments.

* Visiting Professor ILCAA (September 2002-August 2003)

1. Bref rappel historique du Nord-Ouest de Madagascar

L'histoire de la Grande Ile[1] peut se diviser, grosso modo, en deux millénaires :

- le premier est principalement marqué par les mouvements migratoires malayo-polynésiens et arabo-bantous ;
- le second par la naissance et le développement des royautés issues des migrations du premier millénaire, puis par d'autres arrivées indonésiennes au XVIe siècle[2], et plus tard après XVIIIe siècle, par la traite de l'esclavage et la colonisation européenne.

- Les migrations malayo-polynésiennes ont commencé vers le Ve siècle puis se sont poursuivies jusqu'au XIIIe siècle. Elles ont connu leur point culminant au IXe siècle. Deux thèses s'affrontent aujourd'hui pour ce qui concerne l'arrivée des premiers Indo-malais :
- l'une postule qu'ils sont venus directement de Sumatra au moyen des pirogues à balanciers poussés par des courants marins ;
- l'autre suppose qu'ils auraient longé les côtes indiennes, arabes et africaines orientales en faisant du commerce, et seraient même établis quelque temps sur les terres africaines. Leurs descendants métissés d'éléments bantous auraient migré par la suite vers les régions Nord et Nord-Est de Madagascar.

- Les migrations africaines sont également difficiles à définir.
La proximité géographique avec l'Afrique montre des analogies avec le continent noir. Les hommes et les coutumes présentent des similitudes avec l'Archipel malais, les animaux rappellent les espèces indo-malaises. Dans la sorcellerie, on retrouve les mêmes pratiques en Afrique et en Indonésie.

On ne sait si les premiers africains ont débarqué à Madagascar avant que les Bantous ne maîtrisent la navigation au VIIIe siècle ou bien auparavant. Au XVe siècle, des Makoa de l'Afrique Centrale furent expédiés aux Comores comme esclaves par des commerçants arabes. De nos jours, la plupart de leurs descendants vivent encore à l'île d'Anjouan. A leur libération en 1877, ils sont partis s'installer à Madagascar et ont adopté par la suite des coutumes sakalava. Aujourd'hui, ils se sont répandus sur toute la côte Nord-Ouest de Madagascar ainsi que dans la côte Est (Maintirano).

- Les premiers éléments musulmans à arriver à Madagascar sont aussi délicats à dater que les Africains. On sait seulement qu'entre le VIIIe et le XIe siècle, des commerçants arabes (et swahilis de traditions islamiques), en passant par les Comores,

---

1) Les références sur l'Histoire de Madagascar et sur la partie Nord-Ouest de la Grande île sont nombreuses. Cf. bibliographie, notamment P. Vérin, V. & R. Thompson Adoff, E. Ralaimihoatra, Ch. Radimilahy. G. Feeley-Harnik, L. Sharp, etc.

2) Au XVIe siècle, les migrations d'éléments indo-malais - appelés Merina plus tard (Ralambo 1575-1610) - pénétrèrent à l'intérieur de la Grande Ile.

ont établi des comptoirs qui ont ensuite fini par former des petites colonies sur les côtes Nord et Ouest de Madagascar. Vers le IXe siècle, les conflits qui agitèrent le monde musulman poussèrent de nouveaux migrants arabes vers les côtes africaines, pour donner naissance à des Cités-États. Plus tard, ils partirent s'implanter aux Comores et à Madagascar. Les comptoirs arabes ou Cités-États furent placés sous l'autorités du sultan de Nosy Manja, une île située sur la baie de la Mahajamba (fleuve au Nord-Ouest près de Mahajanga). D'un autre côté, les échanges commerciaux entre l'Afrique orientale et Madagascar se sont poursuivis jusqu'au XVIe siècle. Cependant entre 1550 et 1600, les commerçants arabes ont perdu leur suprématie dans l'Océan Indien. Leurs comptoirs sont fréquentés par les Européens dès l'arrivée de ces derniers. Les Portugais s'en sont ensuite emparés, puis les ont définitivement occupés.

Les Malgaches appellent ces populations de traditions arabo-africaines (arabes et comoriens métissés d'Africains) : les *Antalaotra*, des « *gens venus de la mer* ».

Dès le IXe-Xe siècle, la civilisation *antalaotra* commençait à se constituer à Madagascar. Sous sa forme primaire, elle apparaissait sous des traits culturels à la fois bantous, arabes et malgaches. Par la suite, l'Islam exerça une forte influence sur ces populations côtières, sans pouvoir vraiment pénétrer à l'intérieur de Madagascar. Parallèlement entre le Xe et le XVe siècle, des clans d'Antalaotra se formaient en petites dynasties, avec à leur tête, un chef traditionnel. Ensuite, certains partirent s'établir tout au long des côtes malgaches, ceux du Nord-Est émigrèrent vers le Sud-Ouest de Madagascar.

Les premiers royaumes malgaches naissaient ainsi à partir des XIVe-XVIe siècles. Trois se montrèrent particulièrement entreprenants et dynamiques : à l'Ouest, le royaume Sakalava ; à l'Est le royaume Betsimisaraka ; au Centre le royaume Merina.

- A la fin du XVIe siècle, la dynastie des Maroseraña « *beaucoup de ports* », originaire de l'Est, mais implantée depuis deux siècles dans le Sud-Ouest, établit le Royaume du Menabe (par Andriamandazoala 1540-1575) autour de Bengy, au bord de la Saka, un affluent du Mangoky. Les règnes successifs de Andriamisara et de Andriandahifotsy (environ 1610-1685) dotèrent alors le Menabe d'une administration territoriale et d'institutions durables, par une politique de conquête et d'alliances ou aux moyens d'armes à feu achetées aux trafiquants arabes et européens. Mais les querelles de succession conduisirent Andriamandisoarivo (1685 - vers 1718), fils cadet de Andriandahifotsy, à partir dans le Nord-Ouest pour fonder le Royaume du Boina, près de Mahajanga. (Ambatoboeny devint la nouvelle capitale du Royaume du Boina). Ce deuxième royaume étendit son contrôle jusqu'à l'extrême Nord de Madagascar, en pays Antakarana, et aussi une partie du Nord-Est (Vohémar). Mahajanga fut choisie, à la fin du XIXe siècle, comme résidence monarcale du Royaume Salalava du Boina. Ainsi, la dynastie maroseraña occupa plus du tiers du territoire de Madagascar, contrôlant les ports de la région Ouest, monopolisant le commerce des armes à feu et de la traite

alimentée par des razzias à l'intérieur de la Grande Ile.
Mais divisés par des rivalités claniques au commencement du XIXe siècle, le Royaume du Menabe et le Royaume du Boina furent malmenés par les attaques du Royaume Merina. En 1811, Radama 1er (1810-1828), fils d'Andrianampoinimerina (1787-1810) conquit une partie du Boina et en 1824, il réprima sévèrement la révolte des Sakalava, mais sans pouvoir arriver à les soumettre même s'il épousa une princesse sakalava. Son successeur, la reine Ranavalona 1ère (1828-1861) lança 10.000 soldats pour écraser la résistance des Sakalava mais ne réussit guère totalement à les conquérir. Les Comores et Zanzibar, qui entretenaient d'intenses relations commerciales avec la zone Nord-ouest de Madagascar, vinrent à la rescousse des Sakalava.

Les migrations, le brassage ethnique, les échanges culturels divers, les rivalités politiques... du passé dans la partie Nord-Ouest de Madagascar ont formé la civilisation antakarana. Aujourd'hui, les Antakarana, métissés de traditions africaines et islamiques constituent un groupe où des spécificités culturelles se sont affirmées (culte aux Ancêtres, rites funéraires, circoncision, rituels des vœux, élévation du mât royal...). Leurs musiques traditionnelles découlent de la fusion des apports arabes, austronésiens, africains et européens. Elles sont l'une des composantes majeures de la culture de cette population.

2. Géographie musicale antakarana

La délimitation géographique du territoire des Antakarana, qui court depuis Ambanja au Sud jusqu'à Antsiranana à l'Extrême-Nord, n'a pas beaucoup de sens d'un point de vue culturel, et en particulier musical. Elle s'étend au-delà d'Ambanja. Les musiques traditionnelles antakarana sont nourries par des apports culturels sakalava, arabes, bantous, makoa, ... et plus tard européens. D'une manière générale, lorsque les musiciens antakarana parlent de leur musique, ils utilisent souvent l'expression « musique sakalava ». La frontière ethnico-culturelle entre Sakalava et Antakarana n'est guère étanche. Depuis le XVIIe siècle, les deux groupes de populations entretenaient des relations pacifiques. Les Sakalava du Boina s'étaient, petit à petit, intégrés à la société antakarana en respectant les mœurs et les coutumes de cette dernière. Les échanges séculaires entre les deux groupes ont laissé des traces profondes, surtout dans le domaine musical.

3. Typologie des genres musicaux antakarana

Les musiques traditionnelles antakarana peuvent être divisées en trois catégories :
- musique profane (ou séculière),
- musique rituelle,
- musique sacrée.

La musique rituelle et la musique sacrée sont liées, parfois les deux genres se confondent.

- ***La musique profane traditionnelle***

Elle se fonde sur une catégorie de chants fonctionnels qui mettent l'accent sur des thèmes se rapportant aux réalités de l'existence quotidienne : travail, entraide, solidarité, amour, maladie, jalousie, etc. Du chant des bouviers aux chants engagés (méfaits de la guerre, campagnes de vaccination, protection de l'environnement...), il existe une grande variétés de chants séculiers ou d'entrain...

Un genre profane, appelé sous le nom générique de *rangolahy*, a pour rôle d'encourager les gestes et les efforts au travail dans les rizières, dans l'abattage d'un arbre, lors du passage d'une rivière, durant la construction d'un pont, lorsque des piroguiers pagayent, etc. Ce sont des chants en chœur d'hommes (*mandrango*) ou de femmes (*kolondroy* d'origine arabe) qui sont accompagnés par de battements de mains à rythmes rapides.

- ***La musique rituelle***

La musique rituelle comprend toute une série de chants exécutés lors des naissances, des rites de passage (circoncision, mariage...), des transes, des veillées mortuaires, des funérailles, des fêtes traditionnelles... A chaque cérémonie correspond un chant particulier.

Un genre qui tend à disparaître aujourd'hui est le *baheza* : un récit hagiographique chanté qui relate le passé d'un défunt ou d'un Ancêtre. Ce chant est déclamé par un soliste lors de la veillée mortuaire, ou encore dans d'autres circonstances comme lors d'une cérémonie de vœux, d'un anniversaire de la mort d'un défunt, d'une commémoration d'un événement politique, etc. Le soliste célèbre sur un ton mélancolique la vie du disparu. Le *bahesa* est de plus en plus rarement pratiqué dans le Nord de Madagascar, mais il appartient, toujours, aux répertoires des chants traditionnels antakarana. Ce chant est en fait originaire des habitants du littoral sud-est de Madagascar : les Antemoro et les Antaisaka qui sont également imprégnés de traditions musulmanes. Son introduction dans le Nord de Madagasacar est, selon toute vraisemblance, liée à la fondation et à l'essor des royaumes du Menabe et du Boina.

- ***La musique sacrée***

Les chants sacrés appelés *antsa maventy*, ou *antsa faly* (littéralement chants tabous) sont réservés à Zanahary (Dieu) ou aux cérémonies royales telles que la circoncision des princes, l'érection du mât royal (*tsangan-tsaina*), l'inauguration d'un palais, les funérailles d'un souverain, les cultes aux cimetières royaux (*mahabo*), etc. Les chants et les danses sont spécifiquement réservés aux cérémonies relatives au pouvoir souverain.

4. Les caractéristiques

Les caractéristiques des musiques traditionnelles antakarana peuvent être :
- vocales, polyphoniques, construites sur le mètre mesuré (battements de mains...) et le non-mesuré (improvisation des paroles) ;
- instrumentales (musiques de réjouissances), polyrythmiques (superposition des mesures binaires et ternaires).

Les chants traditionnels dénommés *antsa vakodrazana* sont des polyphonies vocales accompagnées par la polyrythmie des battements ou claquements des mains. Ils sont souvent de type responsorial. Le soliste entonne un vers et le chœur lui répond en reprenant les mêmes paroles. Cette reprise est parfois exécutée par le procédé du tuilage, c'est-à-dire la superposition occasionnelle de la dernière note d'un énoncé et celui du début du chœur. Il arrive aussi que lors des rites traditionnels (première coupe de cheveu, circoncision, transe...) les chants soient construits sur de très courtes paroles qui sont indéfiniment répétées par le chœur ou par l'ensemble de l'assistance. Ce procédé répétitif permet d'appeler les Ancêtres, et pour que les vivants puissent entrer en relation avec eux.

Il existe également dans la catégorie de musiques traditionnelles antakarana des chants a capella, chantés en solo, sans instrument de musique. Quant aux musiques d'entrain ou de divertissement, elles peuvent être monotones ou joyeuses, mais aussi polyrythmiques, instrumentales (hautbois *kabiro*, cithare tubulaire *valiha*, accordéon...), plurivocales ou bien les trois à la fois.

5. Chants et danses à travers le rituel des vœux ou *tsakafara*

En nous appuyant sur une cérémonie rituelle le *tsakafara*, nous tenterons de procéder à la description des caractéristiques des chants antakarana. Dans la région septentrionale de Madagascar, il ne se déroule pas une cérémonie rituelle sans être accompagnée par de la musique ou de la danse. Si la musique réjouit les vivants, elle doit aussi rendre hommage aux Morts, car elle établit la communion avec les aïeux. La musique et la danse créent des moments d'harmonie entre les vivants et les Ancêtres. Le rituel des voeux est également l'occasion d'évoquer, à travers les chants, le courage et la force des hommes, le prestige des lieux historiques, la richesse de la civilisation Antakarana. Voici un descriptif des principales phases du *tsakafara*.

Ce rituel est nourri d'éléments culturels et musicaux africains et arabes (zébu, poteau ancestral, miel, youyou, trotrobe...). Il se déroule au bord d'un Lac sacré, appelé Antanavo, localisé à 75 kilomètres d'Antsiranana. Pour y accéder, il faudrait partir en voiture jusqu'au petit village d'Anivorano-Nord pour y passer la nuit, et rejoindr, à pied le lendemain matin, le Lac situé à cinq kilomètres de ce village.

Le Lac sacré Antanavo et sa légende

La bordure du Lac est un lieu d'invocation des Ancêtres, profondément ancré dans la mémoire collective des habitants des villages avoisinants. Le lac lui-même est sacré. Il est interdit de s'y baigner, de cracher, de faire ses besoins naturels ou de dire des grossièretés en présence des Ancêtres.

La légende qui se rattache à cet endroit est que le Lac fut un petit village juché sur une colline. Comme toutes les légendes, il existe plusieurs versions dont la plus courante raconte qu'un jour, une vieille femme accompagnée de son enfant arrivèrent au village d'Antanavo pour demander à boire à ses habitants. Devant des inconnus, tous refusèrent de leur donner de l'eau, à l'exception d'une famille de la dernière maison du village. Après s'être désaltérée, la vieille femme en signe de reconnaissance, conseilla à cette famille de quitter ce lieu en emportant ses biens, car une inondation allait bientôt noyer tout le village. Le lendemain, un déluge engloutit effectivement tous les habitants d'Antanavo avec leurs maisons.

La famille qui aurait échappé à la colère du ciel serait partie fonder un autre village.

Depuis ce temps, les villageois des environs croient que leurs défunts se sont réincarnés en caïmans qui peuplent le Lac et qui sont leurs Ancêtres. Les habitants d'Antanavo racontent qu'ils peuvent reconnaître chez certains de ces animaux aquatiques leurs grands-parents ou arrières-grands-parents. Ils les appellent ainsi par leurs noms : Kalo, Mboty, Jao-Marengo, Botra, etc. Selon les dires des gens, un vieux caïman porterait des boucles d'oreilles et dans un de ses bras un bracelet d'argent.

Ritualisation du site cérémoniel

Le rituel des vœux consiste à invoquer les Ancêtres pour leur remercier des faveurs ou des vœux exaucés. Les faveurs ou les vœux peuvent être demandés (salangitry) par n'importe quelle personne et pour des raisons de toutes sortes. Il peut s'agir d'une demande de guérison lorsqu'on est malade, d'une demande d'argent si l'on est pauvre, pour avoir des enfants si l'on n'en a pas, ou d'implorer une indulgence lorsqu'on pense avoir transgressé un tabou, etc.

Le site cérémoniel (tany masina) est un lieu de communication avec le surnaturel. Il est organisé suivant les forces cosmiques qui régissent la relation des Malgaches avec le monde terrestre.

Le Nord est une direction noble, il représente le pouvoir honorifique. Et c'est au Nord du site cérémoniel qu'est situé le Lac sacré.

L'Est est une direction sacrée et pure. Il évoque l'autorité fondée sur l'aînesse ou la richesse.

Le Nord-Est est le lieu réservé aux Ancêtres, aux aïeux ou aux aînés. C'est dans cette partie du site qu'est planté le tamarin sacré (madiro) sous lequel on sacrifie le zébu.

L'Ouest est un espace profane et impur. C'est le lieu de la souillure, de la perdition, du déclin. C'est vers cette direction que se trouve l'entrée principale du site cérémoniel.

Le Sud est un espace de soumission. Il représente le peuple, la caste roturière. C'est à cet endroit, assis au premier rang, que musiciens et danseurs entonnent des

chants incantatoires. Derrière eux, la foule assiste au rituel à la périphérie du site.

L'enclos sacré, toñy (PHOTO 1)

Dans la partie Nord-Est du site cérémoniel, est aménagé un enclos sacré appelé toñy au milieu duquel est planté le pieu cultuel (jolamandresy) coiffé de bucranes consacrés auparavant. Au pied du jolamandresy, un autel est dressé avec des pierres sacrées sur lesquelles sont posés les objets du culte :

- une bouteille de miel mélangé avec du rhum et de l'eau lustrale, nommée barisa. Le miel est la nourriture des dieux ; le barisa est le breuvage spirituel par excellence.

- une assiette blanche contenant de l'eau lustrale et de pièces d'argent qui symbolisent l'appartenance des Antakarana à la lignée d'argent (Zafinifotsy) des Sakalava.

- un récipient en terre cuite, le fañimbo, sorte de brûle-encens dans lequel on y met du cendre et de la braise pour produire de la fumée.

- le tsonzo, une gourde contenant de l'eau lustrale qui sert à la purification du zébu avant le sacrifice.

- des pignons d'Inde appelés vala-velona, porteurs de chance dont l'arbre, symbole de la force, est généralement planté dans une cour. (PHOTO 2)

Le jour de la cérémonie est choisi par un devin et doit coïncider dans une période de pleine lune, moment faste. Appelé « angala tsakafara », le rituel débute le matin par l'arrivée des participants. Puis, le premier chant de circonstance Mangataka varavarana est entonné pour demander l'accord des Ancêtres et l'ouverture de la cérémonie.

Entre-temps, la victime sacrificielle est mise à terre et ligotée.

Le rasavolana

Le rasavolana est le moment où le mpijoro (sacrificateur, orant) vient annoncer, par des formules spécifiques, aux Ancêtres l'objet du rituel du jour. La façon de formuler les faveurs dépend de l'art du discours de l'orant. Ensuite le sacrificateur pénètre à l'intérieur de l'enclos sacré, invoque Zanahary (Dieu), les Ancêtres et tous les lieux saints. Il leur expose le sens du sacrifice, les exhorte à venir participer à la cérémonie avec mansuétude et clémence.

Il poursuit : « Nous sommes venus ici, avec tous les membres de notre famille, ainsi que ceux du village, tout le monde est présent, nous avons foi en vous Zanahary. Aujourd'hui, nous allons organiser ici un joro, et espérons que vous acceptiez nos vœux et nos faveurs ».

Enfin, le mpijoro cite les noms des membres de la lignée présents à la cérémonie, demande aux Ancêtres de protéger leurs descendants et de venir en aide aux nécessiteux.

La victime sacrificielle et son symbole (PHOTO 3)

Le zébu, et le symbolisme qui l'entoure, est un héritage bantou. Symbole de richesse, de prestige social et de puissance d'un lignage, il est un animal sacré, joue un rôle capital dans les cérémonies traditionnelles. En tant que victime sacrificielle, il devient l'intercesseur entre les vivants et les Ancêtres.

PHOTO 1 Le *toñy*, enclos sacré

PHOTO 2 Objets rituels au pied du pieu cultuel

La tâche de purification du zébu est exécutée par un garçon et une jeune fille dont les parents sont encore en vie (zaza velon-dray-aman-dreny). L'unité de la famille porte bonheur au déroulement du sacrifice. Avant que le zébu soit égorgé, la tête de l'animal est orientée vers le nord-est, en direction des Ancêtres, des aïeux et des aînés par signe de respect.

Les premières gouttes de sang sont recueillies dans une assiette blanche pour être versées en libation au toñy puis ensuite aux caïmans. Ce geste exprime le respect des aïeux, la pérennité des liens avec ces derniers, et la solidarité villageoise. Le sang du sacrifice symbolise la communion avec les Ancêtres.

Le zébu est découpé selon une règle qui consiste à partager les portions de viande entre les Ancêtres et les vivants. Les parties les plus valorisées (tête, bosse, croupe...) sont offertes aux caïmans, aux aînés du lignage et au sacrificateur. Les parties basses et certains abats sont destinés aux cadets, aux villageois et aux invités.

Liens entre les Ancêtres et leurs descendants (PHOTO 4)

Les caïmans habitués depuis des décennies à ce que des rituels de vœux soient pratiqués périodiquement montent sur la rive du Lac pour happer les quartiers de viande. Les villageois interprètent cet événement par la joie de leurs Ancêtres de se retrouver parmi eux, en venant partager la nourriture que leur apportent leurs descendants.

On raconte qu'il arrive parfois qu'aucun des caïmans ne manifeste leur présence sur la terre ferme. Ce qui signifierait que les Ancêtres ne sont pas satisfaits de la manière dont s'est déroulée la cérémonie qui se termine par le partage du zébu entre les villageois et les organisateurs.

Pour clore la cérémonie, l'un des officiants bénit le nouveau bucrane en y versant du barisa, avant de l'accrocher sur le pilier ancestral.

À la suite de ce geste, la foule quitte peu à peu les lieux par petits groupes pour regagner leurs villages respectifs. Un repas communautaire est ensuite offert dans cour de la maison ancestrale, à tous les membres du clan familial et aux amis proches, pour consommer la victime sacrificielle.

6. Techniques, sens et symbolisme des chants et danses antakarana

Mama Tsara est une chanteuse déjà âgée et connue dans le Nord de la Grande Ile. Elle est souvent sollicitée pour célébrer les cérémonies ou les fêtes traditionnelles[3]. Accompagnée de son groupe, elle commence par le chant d'ouverture du rituel des vœux *mangataka varavarana* qui a pour fonction de demander la permission aux Ancêtres de pratiquer la cérémonie (PHOTO 5). Ce chant rituel est une polyphonie vocale qui fait recours au tuilage et à l'ornementation. L'alternance en tuilage de Mama

3) Un film-vidéo de 26 minutes, retraçant les moments clefs de la vie de Mama Tsara ainsi que le déroulement du rituel des vœux à Antanavo, a été réalisé en mars 2002 par LIVE Yu-Sion, Université de La Réunion.

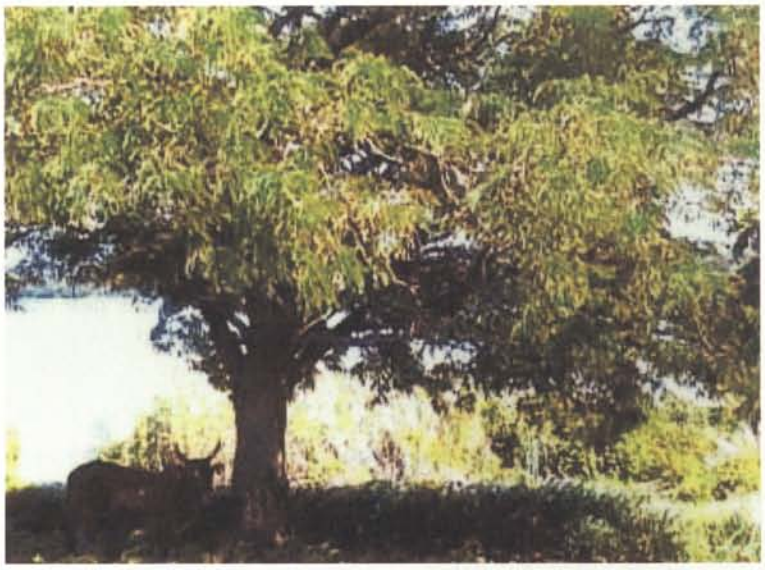

PHOTO 3 Le tamarin sacré et la victime sacrificielle

PHOTO 4 Ancêtres réincarnés en caïmans dévorant la viande sacrificielle

Tsara et de son groupe s'accompagne de battements de mains selon une polyrythmie ornée, de temps à autre, par des youyous, des cris et des sifflements aspirés de lèvres des femmes.

Le chant est construit sur des courtes paroles déclamées par Mama Tsara en tant que chef de chœur. Lorsqu'elle entonne le refrain, le chœur (son groupe) reprend le refrain qui est répété indéfiniment. Chantées à voix modérées au début du chant, les paroles sont dites de plus en plus vite suivant un rythme en crescendo. Les voix du chœur sont données à l'unisson, elles sont inféodées à la voix du chef de chœur (PHOTO 6).

D'une manière générale, que ce soit dans les *rangolahy*, les *antsa maventy* ou les *baheza*... évoqués plus haut, les chants responsoriaux sont une des caractéristiques musicales pratiquées fréquemment par les Antakarana.

Chants et position sociale

En situation de représentation, les chants qu'ils soient profanes ou rituels sont exécutés debout ou assis, selon leurs thèmes et leur destination.

Tous les chants du rituel d'accomplissement des vœux sont interprétés assis, à l'exception de la soliste lorsqu'elle danse. Cependant, deux chants *andriana* et *fisaorana* sont exécutés debout : le premier étant adressé aux souverains, le deuxième aux *razana* (ancêtres, aïeux).

Dans la conception du monde des Antakarana, les chants rituels sont exécutés debout par respect de la hiérarchie sociale, les interprètes doivent se tourner vers l'Est, la direction sacrée. Par exemple, les *rary* (ou *rare* suivant l'accent) sont des prières, des supplications que les femmes chantent en cœur, en se dandinant légèrement, pour les hommes partis en guerre. Les *rary* sont récités debout parce qu'ils sont adressés à *Zanahary* (Dieu).

Par contre, les femmes doivent être assises pour exécuter un chant rituel (par exemple *Mangataka varavarana*) par respect aux Ancêtres parce que ce chant est une requête. Par conséquent, elles doivent se mettre en position inférieure.

Habituellement, la représentation des chants profanes est donnée assise comme les *rangolahy*, les *goma*, les *lamalama*...Néanmoins, ces chants peuvent entrés dans la catégorie des chants sacrés (*ansta maventy*), dans ce cas, ils sont interprétés debout.

Polyrythmie et procédé du folaka

La structure rythmique des chants antakarana est dominée par des mesures ternaires. Un chant débute souvent par des mesures binaires pour être rejointes assez vite par des mesures ternaires, pour arriver à une superposition des deux. Le rythme devient alors de plus en plus accéléré. Il a pour fonction de créer l'ambiance et de réveiller les esprits. Les chants distraient l'assistance, confèrent un caractère festif au rituel.

Les battements de mains *rombo* qui accompagnent les chants donnent la mesure.

PHOTO 5 Mama Tsara chantant et dansant au début du rituel des vœux

PHOTO 6 Mama Tsara et ses enfants, chants et battements des mains

Ils sont exécutés avec les mains semi-ouvertes (bivalves) au niveau de la poitrine. Les *rombo* engendrent ainsi des polyrythmies sourdes.

Ce qui caractérise encore le rythme des chants est l'exploitation des syncopes et des contretemps. Le procédé consiste à passer d'un rythme à l'autre, sans difficulté, par la stylisation d'un temps fort sur une ligne mélodique à un temps faible, produisant ainsi un effet de rupture. Cette technique s'intitule *folaka.* Tout l'art du maître de chœur est d'exploiter les rythmes, les pauses et les contretemps pour parvenir à une véritable synthèse musicale. Le meilleur musicien ou chanteur est celui qui sait styliser au maximun ces différents éléments phoniques.

Jijy ou l'art de l'improvisation

Les chants mettent en valeur le sens des paroles. L'usage de la langue antakarana est fondamental. Les paroles permettent l'identification des thèmes des chants. Les refrains souvent courts donnent le titre aux chants, et représentent les types de chants. Les couplets sont quelques fois improvisés.

Selon la situation de la représentation musicale, il arrive que le soliste improvise librement le(s) couplet(s) d'un chant profane, en s'adaptant aux circonstances présentes (louer une présence particulière, rendre hommage à un événement précis...). Il peut passer d'un sujet à un autre, ou à en traiter plusieurs dans un même chant. Il n'existe donc pas de couplets pré-établis. Le soliste commence par le refrain, l'entraîne, le lance, répète une ou deux fois pour donner l'ambiance. Le chœur le suit. Et lorsqu'il est sûr que le chœur est bien dans l'ambiance, il commence l'improvisation avec un rythme pas trop long, sur quatre, cinq ou six vers.

Ce procédé se nomme *jijy*, ou plus précisément *jijy mirendra* qui signifie littéralement *jijy errant.* Les *jijy* sont des paroles poétiques improvisées, rythmées et récitées (à toute allure) par le maître de chœur durant l'exécution d'un chant. Dans le rituel des vœux, c'est Mama Tsara qui crée l'art du chant improvisé, en apportant sa propre invention.

Cependant dans le cadre des chants sacrés (ce qui n'est pas le cas dans le rituel des vœux), les formules poétiques sont déjà plus ou moins établies. Le *mpijiy* (soliste, chef de choeur) peut improviser, mais il doit suivre une certaine ligne de conduite et ne peut pas trop dévier des paroles déjà consacrées. Par exemple, à la mort d'un monarque, la liberté d'improvisation du chef de choeur dépend de la grandeur du souverain. Suivant le pouvoir du défunt, le *mpijiy* invente ses couplets, tout en gardant la structure du refrain et du rythme. La disparition d'un prince, par exemple, lui accordera davantage de latitude dans ses improvisations qu'un vieux monarque auréolé de gloire. Dans la pensée malgache, l'âge avancé, les expériences de la vie, les réalisations individuelles, le prestige social... sont pris en compte dans l'accomplissement de soi lors de notre passage sur terre. Plus le capital symbolique d'un seigneur est important, moins le *mpijiy* disposera de liberté de création, en vertu du grand respect que le petit peuple voue à son souverain.

Le *trotrobe*

La danse intitulée *trotrobe* est un pas de deux, basée sur un jeu de piétinements exécutés suivant le rythme des chants et des battements de mains. L'une des danseuses commence les mouvements de piétinements sur un rythme binaire, puis entre-temps, une autre entre en scène et va couper ce rythme par un autre plus rapide, ce qui crée ainsi une rupture rythmique. L'alternance rythmique dans la danse se dit *mañenjika folak'* (PHOTO 7).

Dans le rituel des vœux, seules les femmes dansent. Assises en rang, battant les mains et reprenant des refrains, deux ou trois femmes se lèvent, à un moment donné, pour aller se mettre devant les musiciens et commencer à danser par des dandinements lents durant quelques moments, puis de plus en plus les balancements s'accélèrent, les bras se lèvent vers le ciel en parallèle des deux côtés du corps. En même temps, les pieds frappent sur place le sol de façon répétée et de plus en plus vive, suivant la polyrythmie des battements de mains et la polyphonie des chants, tandis que les hanches continuent à se tortiller. Les pas impriment ainsi au corps un déhanchement régulier des danseuses. Au terme de quelques minutes, ces dernières laissent aussitôt la place à d'autres qui entrent en scène.

7. Instruments de musique du Nord de Madagascar

L'environnement naturel et social joue un rôle primordial dans les productions musicales des sociétés. Il influence, conditionne les attitudes dans la création musicale ainsi que dans la facture des instruments de musique. Les instruments sont fabriqués en fonction des matériaux qui existent dans l'environnement immédiat (bois, bambou, roseaux... mais aussi bidon d'essence, boites de conserves, bouteilles de verre, etc). En tant qu'objets façonnés pour produire des sons, ils viennent relayer le corps de l'homme. Ils sont le résultat du prolongement des doigts, des mains, des pieds, de la voix...

Il existe une centaine d'instruments de musique traditionnelle à Madagascar. Outre les quatre grandes catégories instrumentales (idiophone, cordophone, aérophone, membranophone), on retrouve dans l'instrumentarium malgache l'apport des aires culturelles d'origine :

- Pour l'Afrique : tambours-à-peaux (*ampongalahy, amponga tapaka, hazolahy, tary...*), arc-en-bouche, arc-en-terre (*pitikilanga*), arc musical (jejilavoatavo), hochet-en-radeau (*raloba*), poutrelle frappée (*tsipetrika*), hochet-en-vannerie (*maseva*) etc.
- Pour l'Asie-du-Sud-est: cithare tubulaire ((valiha), cithare-sur-caisse (*marovany*), xylophone-sur-jambe (*atranatrana*), racle (*tsikadraha*), etc.
- Pour les pays arabes : hautbois (*kabiro* ou *kabiry*), trompe-à-manche-longue (*anjomara*), flûte (*sodina*), luth court (*kabosy*), etc.
- Pour l'Europe : accordéon, violon Bara (*lokanga Bara ou mandalina*), tambour militaire (*langoroana, ampongabe*), etc.

Le Nord de Madagascar possède peu d'instruments de musique traditionnelle. On peut les compter sur les doigts des deux mains : *masevy* (hochet-en-vannerie), *valiha* (cithare), accordéon, flûte, *kabiro* (hautbois), *ampongalahy* (tambours sacrés), *rombo* (battements de mains), youyou. Le *tandro-kaka* une corne utilisée comme instrument d'appel notamment lors de la cérémonie du *tsangan-tsaina* (érection du mât royal), le *youyou.*

En faisant le choix de quelques instruments les plus couramment utilisés, nous montrerons brièvement leur origine et leur structure. Ils reflètent l'âme et l'identité des Antakarana.

- Le *youyou*

Le youyou (ou youlement) est une expression musicale commune entre les Comores et Madagascar (régions des Sakalava du Boina, Antakarana). Cependant, il est également pratiqué en Afrique subsaharienne et en Arabie. Connu comme un phénomène musical du monde arabe, il a vraisemblablement transité par l'Afrique musulmane avant d'arriver dans les îles de l'Océan Indien. L'un des gardiens de la tradition orale antakarana, Paul Jaoravoana (alias Paul Congo), affirme que, selon son vieil oncle (cent-quatre ans), cette technique vocale vient du Mozambique et qu'elle a toujours été pratiquée par ses parents et grands-parents.
Le youyou est un cri vocal pour exprimer le contentement, il est aussi utilisé comme ornementation musicale. Nous considérons qu'il fait partie des outils musicaux des Antakarana. Ce cri aigu est poussé par les femmes pour exprimer leur enthousiasme. Il consiste en un hululement long, modulé par un double mouvement de la langue entre les dents de la vocaliste (PHOTO 8). Dans un entretien avec un spécialiste de la musique arabe, Christian Poché pense que le youlement est un cri jouissif[4].

- *Rombo,* battements de mains

Les mains font partie des instruments les plus primitifs que l'être humain s'en sert pour exprimer ses sentiments, ou pour faire vibrer des sons sur des parties de son corps. Les battements (parfois des claquements) de mains appelés *rombo* à Madagascar sont destinés à marquer le rythme, à soutenir la voix ou à accompagner les chanteurs et danseurs. Les sons varient en fonction de la position des mains. Les battements de mains sont étroitement liés au souffle et à la voix. Une des particularités que l'on rencontre chez les Malgaches Sakalava du Boina et Antakarana est que les battements sont exécutés à mains semi-fermées (forme bivalve), à la hauteur de la poitrine. Cette technique de jeu produit un son sourd, elle est un héritage bantou. Ce procédé est également employé par un ensemble vocal, les *Rizikin'Antsiranana.*

Ce groupe, composé en grande majorité de femmes, a inventé une nouvelle technique. Pour rythmer leurs chants, les musiciennes utilisent des sacs en plastique

4) Entretien réalisé à Paris en août 2001.

PHOTO 7 Le *trotrobe* est un pas de deux, basé sur un jeu de piétinements exécutés par les danseurs.

PHOTO 8 Le *youyou*, un hululement modulé par un double mouvement de la langue entre les dents.

pliés et enroulés dans un bout de tissu. Ces « instruments » sont placés dans le creux d'une main et percutés par l'autre. Les sons sourds qui en dégagent rappellent curieusement ceux d'un instrument à percussion.

- *Masevy*, hochet-en-vannerie

En martelant la terre, en piétinant le sol, en frappant leurs mains ou en sautillant en l'air..., les danseurs font, en même temps, résonner des objets attachés à leur taille, ceints à leurs poignets ou à leurs chevilles ou bien tenus par leurs mains. Ils sont utilisés pour scander les mouvements du corps ou pour souligner le rythme du chant ou de la danse, et se présentent sous diverses formes (ronde, ovale, allongée, triangulaire, en grappe, carrée...). Lorsqu'on les secoue ou les entrechoque, ils produisent un son propre à une aire culturelle donnée puisque c'est cette dernière qui produit son identité.
Le hochet-en-vannerie est un instrument commun aux Comores et à Madagascar. Il a la forme d'une grappe de cinq, dix, parfois vingt petites corbeilles quadrangulaires, tressées avec des feuilles de raphia, de sisal ou de palmier. Les corbeilles sont reliées par deux ficelles en sisal remplies de graines sèches (canna), de graines de riz, de lentilles, etc. Elles sont attachées aux poignets, aux chevilles ou à la ceinture des danseurs. Les déplacements du corps, le mouvement des jambes et les gestes des mains secouent les graines qui font résonner l'objet appelé *masevy en* langue antakarana ou *maseva* en langue nationale. Cet instrument provient des Makoa venus à Madagascar en passant par les Comores.

- *Kabiro*, le hautbois

Le nom de l'instrument en malgache *kabiry* ou *kabiro* vient du mot arabe *kabir* qui signifie *grand* car le son de l'instrument est puissant.

Le *kabiro* s'apparente davantage à son ancêtre égyptien par son timbre et sa forme qu'à un hautbois européen actuel. L'instrument possède un son haut et puissant, ce qui lui donne un timbre nasillard. Il comprend une anche et deux pièces de bois : l'une constitue le corps de l'instrument et l'autre le pavillon. Le corps est percé de cinq trous suivant le sens de la longueur de l'instrument. L'anche double est formée de deux lamelles de feuilles (d'un genre de palmier, le pandanus, ou *mokotra* en malgache) qui s'encastrent dans une douille métallique. Les lamelles vibrent l'une contre l'autre sous l'insufflation de l'instrumentiste. Le pavillon permet au son de se diffuser. L'instrumentiste en joue en utilisant la technique de respiration circulaire, ce qui lui permet de retenir le souffle pendant de longues minutes sans avoir à interrompre la mélodie.

- *Kabosy*, luth court

Le *gabusi* ou *kabosy* est un instrument qui nous est parvenu des pays arabes. C'est un luth apparenté à l'ancien *qanbus* du Yémen. Son existence est mentionnée dans la littérature arabe depuis le début de l'ère chrétienne. Son nom *qubuz*, (d'origine turque)

ou *qanbus* (d'origine yéménite) devient *gabusi* aux Comores, et *kabosy* à Madagascar avec des variantes selon le parler de chaque région *kabaosy, kabaosa, kaboche...* Il est sans doute introduit à Madagascar avec l'expansion musulmane (VIIe-VIIIe siècle), mais on ignore le moment précis de son arrivée. Ce luth court se différencie d'une région à l'autre de Madagascar par sa forme, ses techniques d'accompagnement et, par les matériaux servant à sa fabrication.

A l'origine, le *kabosy* est façonné avec un bois d'un seul bloc, creusé en son milieu pour obtenir la caisse de résonance. Une peau de mouton, de cabri ou de zébu recouvre cette dernière. Cinq cordes dont deux sont doubles et une simple tendues à l'aide des chevilles et accrochées à un chevalet viennent compléter l'instrument. Avec le temps et suivant le milieu, d'autres matériaux (des planchettes de bois assemblées), sont employés pour construire le résonateur. Un manche en bois est monté à l'une des extrémités de celui-ci. Disparaît ainsi la peau d'animal, remplacée par une rosace qui permet au son de sortir du caisson. Cinq crins de pêche ou fils métalliques sont désormais utilisés comme cordes. Le plectre fait son apparition dans la technique de jeu. La forme de la caisse de résonance devient alors de plus en plus rectangulaire.

-*Valiha,* la cithare tubulaire

La *valiha* est l'un des témoins de l'héritage culturel du Sud-est asiatique à Madagascar. Elle est par ailleurs l'un des exemples d'un instrument qui a suivi le processus d'élaboration d'une culture à l'intérieur d'un même ensemble culturel. Dans trois régions différentes de Madagascar, elle a développé des caractéristiques propres, tant dans l'esthétique que dans la technique de jeu. Les dimensions, les formes, les appellations, la fonction et le matériau servant à sa fabrication changent d'une région à l'autre. Il existe ainsi dans la Grande Ile plusieurs types de valiha : la *valiha volo,* la *valiha bara,* la *valiha tsimihety...*

La *valiha tsimihety* nous vient de la région Nord de Madagascar qui porte son nom : le pays Tsimihety. Le bambou étant une plante très rare dans cette contrée, les habitants utilisent un autre matériau végétal, le raphia, qui abonde chez eux, pour fabriquer leur instrument. Du fait de la proximité géographique des Tsimihety et des Antakarana, ces derniers ont, selon toute vraisemblance, adopté cet instrument dans leurs traditions musicales.

Un tronc de raphia est coupé en son milieu, sur le sens de la longueur, pour former deux pièces de bois en forme semi-circulaire. Le milieu de chaque pièce est évidé, créant en chacune un espace creux. Les deux pièces sont ensuite rassemblées pour constituer la caisse de résonance. Il faudrait ensuite attendre deux à trois mois pour que la caisse de résonance soit suffisamment sèche. Du tronc de raphia, on y pratique des incisions dans le sens de la longueur afin d'extraire des minces lanières qui serviront de cordes. Les deux extrémités de la caisse sont fixées par des ligatures en sisal pour empêcher les lanières de se détacher plus avant. Les lanières sont polies, puis arrondies avec du papier de verre. Ensuite, plusieurs fentes longitudinales sont ouvertes de part

et d'autre pour laisser sortir échapper les sons du corps de l'instrument. Pour accorder l'instrument, on glisse, sous les cordes, des chevalets en raphia ou en calebasse.

- *Gorodao*, accordéon diatonique

D'origine européenne, l'accordéon diatonique est aujourd'hui un instrument très populaire en pays antakarana comme il l'est dans tout Madagascar. Il est utilisé tant dans les cérémonies profanes que sacrées et joué habituellement accompagné de plusieurs voix, de hochets, de battements de mains, ou de tambours.
L'accordéon tient un rôle prépondérant dans certaines pratiques rituelles : exorcisme, possession (*tromba, savatsy, bilo, salamanga...*), circoncision, rites funéraires, transes, etc. Il est un élément central dans les rites de possession. Les musiciens malgaches se sont appropriés de cet instrument en modifiant son échelle, afin de l'adapter aux sonorités proprement malgaches. Ces sonorités et le jeu intrumental permettent aux vivants d'entrer en contact et d'être en symbiose avec les Ancêtres. Les Malgaches préfèrent ainsi l'accordéon diatonique parce qu'il produit un son spécifique qui permet d'entrer en contact avec les mânes. Grâce à ces particularités acoustiques, les esprits ou les défunts sont appelés par leurs compositions musicales préférées. C'est cette efficacité dans les échanges avec les mânes qui explique la popularité de cet instrument.

- *Hazolahy*, tambours sacrés

A Madagascar, le tambour à deux membranes a son origine dans le Sud et sur la Côte ouest (Sakalava, Antakarana). Le *hazolahy* (littéralement bois mâle) est un tambour sacré. Instrument rituel, il ne peut être joué que par les hommes lors des cérémonies comme la circoncision, le culte aux Ancêtres, les funérailles, les cérémonies royales. Symbole du pouvoir du chef ou du roi, le tambour *hazolahy* établit le lien entre le peuple et son souverain. Il peut avoir une taille un peu différente selon les instruments et se joue par paire. Il est construit de :
- un tronc d'arbre creusé, de forme conique et légèrement bombé,
- deux peaux de zébu couvrant chacun des deux côtés de l'instrument,
- quatre cerceaux en liane dont deux de chaque côté servent à maintenir le bord de la peau,
- une corde en sisal pour relier les cerceaux,
- un chevalet pour accorder l'instrument,
- une baguette en bois pour frapper l'une des deux peaux.

Le *hazolahy* peut être associé aux esprits par sa fonction sacrée. Il représente les Ancêtres qui sont souvent des personnalités royales que l'on craint et que l'on vénère. Il reçoit en offrandes des victuailles, des aliments, de l'alcool, ...C'est la raison pour laquelle il est personnifié. Parfois le tambour et le personnage n'en font qu'un. Le tambour sacralisé ou déifié est ainsi chargé de forces surnaturelles, il est habité par les esprits. Les sons émis par cet instrument est considéré comme la voix des Ancêtres, celle des fondateurs du groupe clanique ou de la royauté sakalava. Il correspond aussi à

un appel pour la communauté, ou une annonce de l'arrivée d'une personnalité. Il symbolise le totem clanique, représente l'âme du peuple antakarana.

Dans les cérémonies royales, lors de la danse du *rebiky*, les Antakarana utilisent le tambour *mañandria* qui est de deux genres : le *mañandria* mâle et la *mañandria* femelle, l'un est placé à droite du joueur, et l'autre à gauche. Le premier est joué sur un rythme binaire (*manenjika*) et la deuxième sur un rythme ternaire (*mamolaka*). Les deux sont utilisés pour accompagner le *rebiky*, une danse rituelle symbolisant la guerre entre les Zafinimena et les Zafinifotsy. On trouve cette scène reconstituée dans la grande cérémonie du *tsangan-tsaina*. Selon Robert Jaovelo Jao (1996) lorsqu'ils ne sont pas en usage, les *hazolahy mañandria* mâle et femelle sont suspendus à un pieu planté à gauche des escaliers saints devant l'enceinte du village royal.

8. Conclusions

Terre de métissage, le Nord de Madagascar forme une mosaïque humaine, ayant un passé commun lié par des influences bantoues, malayo-polynésiennes, arabo-persanes, européennes. De cette interpénétration des êtres et des cultures, sont nées des traditions musicales antakarana. Celles-ci jouent un rôle fondamental dans les manifestations liées au cycle de la vie comme dans les rites de possession, les rites de passage, la circoncision, les cérémonies royales, le culte aux Ancêtres... Elles permettent la consolidation des liens sociaux de la population antakarana, surtout entre les membres des communautés villageoises. Vers la fin du XIXe siècle, la colonisation française viendra tenter d'assimiler mais sans réussir à gommer ces traditions malgaches. Depuis des siècles, la région septentrionale de Madagascar a connu un brassage ethnique et culturel qui a crée une cohésion (unité linguistique, culturelle....) au sein de l'organisation sociale antakarana. Cette unité sociale, culturelle et politique a favorisé l'assimilation constante des éléments culturels étrangers qui apparaît dans les pratiques instrumentales. Des instruments de musique des temps anciens (*maseva, kabiro, kabosy*...) côtoient ceux des temps modernes (accordéon...) sans qu'il y ait contradiction lors des grandes pratiques rituelles. Ils sont devenus les éléments représentatifs de l'identité antakarana. Leur forme et leur structure ou leur symbolisme révèlent les valeurs sociales, culturelles, cultuelles et esthétiques de cette population de l'Extrême-Nord de Madagascar.

ICONOGRAPHIE: Toutes les photos de cet article sont de Y.-S. LIVE

BIBLIOGRAPHY

Baré, Jean-François, *Sable rouge*. Paris: Harmattan, 1980.

Blench Roger, « Evidence for the Indonesian Origins of Certain Elements of African Culture », in *African Music*, vol.6, n°2, 1982.

Dahl, Otto Chr., *Migration from Kalimantan to Madagascar*. Oslo: Institute for Comparative Research in Human Culture, Norwegian University Press, 1991.

Deschamps, Hubert, *Histoire de Madagascar*, Paris: Éditions Berger-Levraut, 1972.

Domenichini-Ramiaramanana Michel, *Instruments de musique des Hautes Terres de Madagascar*, Mémoire pour l'obtention du Diplôme de l'EHESS, Paris, 1982.

Emoff Ronald, *Musical Transformation and Constructions of History in the Tamatave Region of Madagascar*, PhD Dissertation, Austin, University of Texas, 1996.

Feeley-Harnik, Gillian, *A Green Estate: Restoring Independence in Madagascar*. Washington: Smithsonian Press, 1991.

Jaovelo Dzao Robert, *Mythes, rites et transes à Madagascar*, Paris, Karthala, 1996.

Radimilahy Chantal, *Mahilaka: An Archeological Investigation of an Early Town in Northwestern Madagasacr*, Department of Archeology and Ancient History, Studies in African Archaeology, 15, Uppsala University, 1998.

Rakotomalala Mireille, *Bibliographie critique d'intérêt ethnomusicologique sur la musique malagasy*, Musée d'Art et d'Archéologie, Tananarive, 1986.

————., « La musique à Madagascar, son évolution selon divers courants d'influence » in *Taloha*, n°12, 1994, pp.203-216.

Ralaimihoatra, Edouard, *Histoire de Madagascar*, Société Malgache d'Éditions, Tananarive, 1965.

Randafison Sylvestre, *Étude sur la fabrication des instruments de musique*, Tananarive, C.E.N.A.M, 1980.

Randrianary Victor, *Madagascar. Les chants d'une île*, Cité de la Musique/Actes Sud, 2001.

Razafindrakoto Jobonina, *La valiha de Madagascar : tradition et modernité en Imerina de 1820 à 1995. (Études organologiques, acoustique et socio-historique)*. Thèse de doctorat en musicologie, Université Paris IV-Sorbonne, U.F.R de Musicologie, 1997.

Sachs Curts, *Les intruments de musique à Madagascar*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1938.

Sharp, Lesley A. *The Possessed and the Dispossessed: Spirits, Identity, and Power in a Madagascar Migrant Town*, Berkeley: University of California Press, 1993.

Thompson, Virginia, and Richard ADLOFF. *The Malagasy Republic : Madagascar Today*. Stanford: Stanford University Press, 1965.

Verin, Pierre. *The History of Civilization in North Madagascar*. Brookfield, Vermont: Ashgate, 1986.