



**HAL**  
open science

## Métissage musical et culturel chez les Antakarana

Yu-Sion Live

► **To cite this version:**

Yu-Sion Live. Métissage musical et culturel chez les Antakarana. Cultural exchange and transformation in Indian ocean world, UCLA, Apr 2002, Los Angeles, États-Unis. hal-01369442

**HAL Id: hal-01369442**

**<https://hal.univ-reunion.fr/hal-01369442>**

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.

« Cultural exchange and transformation in Indian ocean world »

Colloque de Los Angeles, UCLA, 5 et 6 avril 2002

## **Métissage musical et culturel chez les Antakarana**

**LIVE Yu-Sion**  
**Université de La Réunion**

Mon papier propose d'examiner le concept de métissage musical, à partir d'un groupe ethnique qui vit dans la partie septentrionale de Madagascar, les Antakarana,. A travers l'approche anthropologique historique et ethnomusicologique, il s'agit de cerner les éléments du processus du métissage culturel et musical dans les chants traditionnels de cette population, en s'appuyant sur les connaissances actuelles des effets et es impacts des échanges culturels anciens, entre l'Afrique, l'Arabie, l'Asie-du-Sud-Est et Madagascar.

La zone Nord-Ouest de Madagascar est, depuis deux millénaires un carrefour humain mettant en contact des populations diverses venues du monde austronésien, bantou, arabe et plus tard européen. Les migrations du passé ont formé une population métissée de traditions diverses. La colonisation française viendra tenter d'assimiler mais sans réussir à gommer ces traditions devenues malgaches. En conséquence, ces différents contacts ont généré un brassage de populations, de cultures, de techniques, de idées, d'idéologies, de croyances...Mais aujourd'hui, ce sont les apports africains et musulmans qui caractérisent le plus l'existence des Antakarana.

Si nous connaissons aujourd'hui les résultats de ces rencontres du passé, malheureusement, nous ignorons le processus de ces échanges, de leur transformation et surtout de leur ré-interprétation.

Nous tentons de cerner, à travers le champ ethnomusicologique, les origines de la musique traditionnelle antakarana ainsi que le processus du métissage musical qui s'est opéré au fil des siècles.

Le métissage que ce soit des langues et des cultures s'inscrit dans la durée, dans un temps long, dans une trame historique longue. Il ne suffit pas de juxtaposer ou de faire coexister deux populations ou deux cultures ou deux langues pour qu'il y ait métissage. Pour qu'il y ait brassage, il faut que s'opère un processus d'*interfécondité* entre les éléments culturels différents .

Le processus d'*interfécondité* est graduel, c'est un système qui se développe par degrés, par échelons, et donc par étapes progressives. Tous les éléments ne sont pas affectés de la même manière, ni au même degré. Le métissage reproduit des combinaisons différentes des caractéristiques de chaque élément, que ce soit les éléments, biologiques, linguistiques ou culturels. Cette interfécondité « *ne se donne pas dans la constance et la consistance mais s'élabore dans le décalage et l'alternance. On reconnaît le métissage par un mouvement de tension, de vibration, d'oscillation qui se manifeste à travers des formes provisoires se réorganisant autrement* » (page 8).

Ce mouvement non-linéaire « *est un parcours qui avance en tournant, en enveloppant, en développant, en déployant et, surtout, en*

*déplaçant les littératures, les musiques, les cuisines, les langues... d'un espace à l'autre » (page 11).*

L'interfécondité dans le métissage conduit à la créativité. C'est un processus dynamique de créolisation.

## **Bref rappel historique du peuplement de Madagascar**

Madagascar a été successivement peuplé par des migrations de populations venant de l'Indonésie et de l'Afrique.

Le peuplement de la Grande Ile peut se diviser, grosso modo, en deux millénaires :

- le premier est marqué par les mouvements migratoires indonésiens et arabo-bantous ;
- le second par la naissance et le développement des royautes issues des migrations extérieures du premier millénaire.

Les migrations indonésiennes ont commencé vers le Ve siècle, et 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 Indonésiens :

- l'une postule qu'ils sont venus directement de Sumatra grâce aux pirogues à balanciers poussés par des courants marins ;
- l'autre suppose qu'ils auraient longé les côtes indiennes, arabiques 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. Par exemple le plateau central de Madagascar rappelle l'Afrique Australe.

Les hommes et les coutumes présentent aussi des analogies avec l'Archipel malais, les animaux aussi 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 15<sup>e</sup> siècle, des Makoa de l'Afrique Centrale furent expédiés aux Comores comme esclaves par des commerçants arabes. La plupart d'entre-eux vivent encorés ans l'île d'Anjouan. Et à leur libération en 1877, ils sont partis s'installer à Madagascar et ont adopté par la suite les traits culturels Sakalava. Au début du Xxe siècle, on estime que



33.000 Makoa vivaient encore à Madagascar. En 1964, leur nombre était encore de 65.000. Aujourd'hui, assimilés aux coutumes sakalava, ils se sont disséminés sur toute la côte Nord-Ouest de Madagascar, ainsi que dans la côte Est (Maintirano).

Les premiers éléments arabes sont également difficiles à dater. On sait seulement qu'entre le VIII<sup>e</sup> et le XI<sup>e</sup> siècle, des commerçants arabes puis swahili (de traditions africaines et islamiques), en passant par les Comores, ont établi des comptoirs et ont formé des petites colonies sur les côtes Nord-Ouest, (Nord-Est et Est de Madagascar). Dès le IX<sup>e</sup> siècle, les conflits qui agitent le monde musulman poussent des migrants arabes vers les côtes africaines pour former des Cités-États, et plus tard pour aller s'implanter aux Comores et à Madagascar. Les comptoirs arabes ou Cités-États sont placés sous l'autorités du sultan Nosy Manja, une île située sur la baie de la Mahajamba (fleuve au Nord-Ouest près de Mahajanga).

De leur côté, les échanges commerciaux entre l'Afrique orientale et Madagascar se sont poursuivis jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle. Entre 1550 et 1600, les commerçants arabes perdent leur suprématie dans l'Océan Indien. Les comptoirs arabes sont fréquentés par les Européens dès leur arrivée, les Portugais s'en sont emparés, les ont occupés.

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

Et dès le IX<sup>e</sup>-Xe siècle, la civilisation *antalaotra* commençait à se constituer à Madagascar. Sous sa forme primaire aux IX<sup>e</sup>-Xe siècles, la civilisation *antalaotra* avait des traits culturels à la fois bantous, arabes et malgaches. Par la suite, l'Islam exercera une forte influence culturelle sur ces populations côtières, sans pouvoir vraiment pénétrer à l'intérieur de Madagascar.

Parallèlement entre le Xe et le XV<sup>e</sup> siècle, des clans issus de ces différentes migrations se constituaient en petites dynasties avec un chef traditionnel à leur tête, d'autres partirent d'établir tout au long des côtes malgaches. Ceux du Nord-Est émigrèrent vers le Sud-Ouest.

Vers le XV<sup>e</sup> siècle, les migrations indonésiennes – appelé les Merina plus tard (Ralambo 1575-1610), pénétrèrent à l'intérieur de la Grande Ile.

A partir des XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles, naissaient les premiers royaumes à Madagascar. Il y en a eu trois qui se sont montrés particulièrement entreprenants, dynamiques : à l'Ouest, le royaume Sakalava ; à l'Est le royaume Betsimisaraka ; au Centre le royaume Merina.

A la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, la dynastie des Maroseraña (« *beaucoup de ports* », originaire de l'Est, mais) établie depuis deux siècles dans le

Sud-Ouest, fonde le Royaume du Menabe (par Andriamandazoala) autour de Bengy, au bord de la Saka, affluent du Mangoky.

Les règnes successifs de Andriamisara et de Andriandahifotsy (≈ 1610-1685 ) vont doter le Menabe d'une administration territoriale et d'institutions durables, tout en menant une politique de conquête par des alliances ou encore par des armes à feu achetées aux trafiquants arabes et européens.

Mais les querelles de succession conduisent 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 va étendre son contrôle jusqu'à l'extrême Nord de Madagascar, en pays Antakarana, et aussi une partie du Nord-Est (Vohémar). Mahajanga est choisie, à la fin du XIXe siècle, comme résidence monarcale du Royaume Salalava du Boina.

Ainsi la dynastie maroseraña s'étend plus du tiers de Madagascar, contrôlant les ports de la région Ouest, monopolisant le commerce des armes à feu et de la traite alimentée par des razzias dans l'intérieur de la Grande Ile.

Mais divisées par des rivalités claniques, le Royaume du Menabe et le Royaume du Boina vont être envahis par les attaques du Royaume Merina au commencement du XIXe siècle. En 1811, Radama 1<sup>er</sup>, fils d'Andrianampoinimerina conquiert une partie du Boina et en 1824, il réprima sévèrement la révolte des Sakalava, sans pouvoir les soumettre. Même s'il épousa une princesse sakalava.

Son successeur la reine Ranavalona 1<sup>ère</sup> 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 également à la rescousse des Sakalava.

## *ANTAKARANA*

Métissée dans son histoire, la population antakarana constitue un groupe où des spécificités culturelles se sont affirmées (culte aux Ancêtres, rites funéraires, circoncision, rituels des vœux, élévation du mât royal...). Le brassage ethnique et culturel a donné naissance à une cohésion socio-culturelle (unité linguistique, culturelle....) au sein de leur organisation sociale. Leur musique traditionnelle est dérivée du mélange des apports culturels arabes, austronésiens, africains et européens. Elle est l'une des composantes majeures de la culture de cette population.

Le pays antakarana et d'une manière générale la région Nord de Madagascar est un carrefour humain dont les ancêtres sont venus, depuis des millénaires, du monde austronésien, arabe, bantou et plus tard européen. La présence africaine et musulmane reste toutefois la plus importante d'un point de vue humain et culturel. Les apports de ces deux civilisations sont introduits grâce à des relations entre la Côte Ouest et Nord-ouest de Madagascar, l'Afrique orientale et les pays du Golfe. Ces migrations et ces échanges d'un passé à la fois lointain et récent ont formé(, donné naissance à) une population métissée de traditions africaines et islamiques. La colonisation française à la fin du XIXe siècle viendra acculturer, sans réussir à les (gommer) effacer ces traditions. Ces différents phénomènes ont généré un mélange des races, des cultures, des techniques, des idées, mais aussi l'implantation des idéologies, des croyances, des religions, etc.

Si nous observons aujourd'hui les résultats de ces rencontres dans la région Nord de Madagascar. Malheureusement, nous ignorons le processus de ces échanges et de leur transformation ou de leur développement, et nous connaissons mal leur ré-interprétation par les différentes ethnies en présence. L'objectif de ce papier est de tenter d'interroger un aspects de leur ré-interprétation par le biais de la musique traditionnelle antakarana qui est un métissage ou fusion de toutes ces apports culturels.

### *Géographie musicale antakarana*

La délimitation géographique du territoire antakarana, qui court depuis Ambanja au Sud jusqu'à Antsiranana à l'Extrême-Nord, n'a pas de sens d'un point de vue culturel, et en particulier musical. Elle s'étend au-delà d'Ambanja. La musique traditionnelle des Antakarana est constitué

Le pays antakarana et d'une manière générale la région Nord de Madagascar est un carrefour humain dont les ancêtres sont venus, depuis des millénaires, du monde austronésien, arabe, bantou et plus tard européen. La présence africaine et musulmane reste toutefois la plus importante d'un point de vue humain et culturel. Les apports de ces deux civilisations sont introduits grâce à des relations entre la Côte Ouest et Nord-ouest de Madagascar, l'Afrique orientale et les pays du Golfe. Ces migrations et ces échanges d'un passé à la fois lointain et récent ont formé(, donné naissance à) une population métissée de traditions africaines et islamiques. La colonisation française à la fin du XIXe siècle viendra acculturer, sans réussir à les (gommer) effacer ces traditions. Ces différents phénomènes ont généré un mélange des races, des cultures, des techniques, des idées, mais aussi l'implantation des idéologies, des croyances, des religions, etc.

Si nous observons aujourd'hui les résultats de ces rencontres dans la région Nord de Madagascar. Malheureusement, nous ignorons le processus de ces échanges et de leur transformation ou de leur développement, et nous connaissons mal leur ré-interprétation par les différentes ethnies en présence. L'objectif de ce papier est de tenter d'interroger un aspects de leur ré-interprétation par le biais de la musique traditionnelle antakarana qui est un métissage ou fusion de toutes ces apports culturels.

### *Géographie musicale antakarana*

La délimitation géographique du territoire antakarana, qui court depuis Ambanja au Sud jusqu'à Antsiranana à l'Extrême-Nord, n'a pas de sens d'un point de vue culturel, et en particulier musical. Elle s'étend au-delà d'Ambanja. La musique traditionnelle des Antakarana est constituée d'apports à la fois des 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 ».

L'on constate que la frontière ethnique et culturelle entre Sakalava et Antakarana n'est guère étanche. Depuis XVIIe siècle, les deux populations entretenaient des relations pacifiques, ics Sakalava du Boina s'étaient, petit à petit, intégrés à la société antakarana en respectant ses mœurs et ses coutumes. Les échanges séculaires entre les deux populations ont laissé des traces profondes, surtout dans le domaine musical.

## *Classification des genres musicaux*

La musique traditionnelle du Nord Antakarana peut se classer en trois grandes familles :

- musique profane ou séculière,
- musique rituelle,
- musique sacrée.

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

La musique profane traditionnelle se fonde une catégorie de chants fonctionnels qui mettent l'accent sur des thèmes, se rapportant aux réalités et aux obligations de l'existence humaine : travail, entraide, solidarité, amour, maladie, jalousie, etc. Du chant des bouviers en passant par les berceuses aux chants engagés (méfaits de la guerre, campagnes de vaccination, protection de l'environnement...), il existe une grande variété de chants séculiers d'entrain, ou de divertissement...

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, au passage d'une rivière, des pagayeurs de pirogue, à la construction d'un pont, etc. Ce sont des chants en chœur d'hommes (*mandrango*) ou de femmes (*kolondroy* d'origine arabe, (Music of the North, page 18) accompagnés de battements de mains à rythmes rapides.

### **La musique rituelle**

Les chants où il est question de naissance, de rites de passage (circoncision, mariage...), de transe, de veillées mortuaires, de funérailles, d'Ancêtres, ou de grandes fêtes traditionnelles... A chaque cérémonie correspond un chant particulier.

Un exemple, le *baheza* est un récit hagiographique qui relate le passé d'un défunt ou d'un Ancêtre. Ce genre de chant est déclamé par un soliste lors de la veillée mortuaire, ou dans d'autres circonstances comme lors d'une cérémonie de vœux, d'un anniversaire, etc. Le soliste célèbre sur un ton mélancolique la vie du disparu.

Le *baheza* est un genre plutôt rare dans le Nord de Madagascar, mais pratiqué chez les Antakarana. Ce chant est originaire des habitants du littoral sud-est de Madagascar : les Antemoro et les Antaisaka qui sont marqués par la civilisation arabe.

### **La musique sacrée**

Les chants sacrés appelés *antsa maventy*, ou *antsa faly* (littéralement chants interdits) sont réservés à Zanahary (Dieu), aux



cérémonies royales : circoncision des princes, érection du mât royal (*tsangan-tsaina*), inauguration d'un palais, funérailles de souverains, cultes aux cimetières royaux (*mahabo*), etc. Les chants et les danses sont spécifiquement réservées à ces cérémonies.

Les caractéristiques des musiques traditionnelles antakarana sont :

- 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 antakarana appelés *antsa* sont des polyphonies vocales accompagnées par la polyrythmie des battements ou claquements des mains. Il existe également des chants a capella, en solo, chantés en solitaire sans instrument de musique.

Les musiques d'entrain ou de divertissement, monotones ou joyeuses peuvent être polyrythmiques, instrumentales (hautbois *kabiro*, cithare tubulaire *valiha*, accordéon...) plurivocales ou les trois à la fois.

### *Analyse des chants et danses à travers la cérémonie des vœux*

Dans notre hypothèse élaborée précédemment sur le métissage, celui-ci apparaît comme un élément d'interfécondité entre peuples et cultures, et qui conduit à la créativité.

En nous appuyant sur une approche ethnologique et musicologique d'une cérémonie rituelle le *tsakafara*, nous tenterons de procéder à l'analyse des caractéristiques des chants et des danses antakarana.

Le rituel *tsakafara* permet de cerner le métissage culturel et musical, tandis que l'étude organologique conduit à la recherche de filiations entre différents instruments de musique et de leur transformation.

### *Le rituel des vœux ou tsakafara*

Ce rituel est nourri d'éléments culturels et musicaux africains et arabes (zébu, poteau ancestral, miel, youyou, *trotro*...).

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 rejoindre à pied le lendemain matin, le Lac situé à 5 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 va bientôt noyer tout le village.*

*Le lendemain, un déluge engloutit ainsi 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 arrière-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'aïnesse 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, le toñy*

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 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.

### *Le déroulement de la cérémonie*

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 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 de ce 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*

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.

La tâche de purification du zébu est exécutée par un garçon et une jeune fille dont les parents sont encore en vie (*zaza velondray-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 eux, 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*

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.

Il ne se déroule pas une cérémonie rituelle sans être accompagnée par de la musique et 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 vœux est également l'occasion d'évoquer le courage et la force des hommes, le prestige des lieux historiques, la richesse de la civilisation Antakarana. Des chants profanes, joyeux ou mélancoliques, se rapportant à ces thèmes, accompagnent toute la cérémonie.

### *Mama Tsara et les chants rituels*

Mama Tsara est une chanteuse traditionnelle connue de tout le Nord de Madagascar. Elle est souvent sollicitée pour officier en musique les cérémonies et les fêtes traditionnelles. Pour gagner sa vie,

elle exerce le métier de vendeuse de légumes et de fruits dans le marché de son quartier Tanambao.

### *Chants polyphoniques et responsoriaux*

Accompagnée de son groupe, Mama Tsara commence par le chant d'ouverture du rituel des vœux *Mangataka varavarana*, et qui a pour fonction de demander la permission aux Ancêtres de pratiquer la cérémonie.

Ce chant rituel est une polyphonie vocale qui fait recours au tuilage et à l'ornementation. L'alternance en tuilage de Mama 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 des lèvres des femmes.

Le chant est construit sur des courtes paroles déclamées par Mama Tsara en tant que chef de cœur. 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.

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 chez 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.

Les *rary* (ou *rare*) 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 entrer dans la catégorie des chants sacrés (*ansta maventy*), dans ce cas, ils sont interprétés debout.

### ***RYTHME : 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 un mélange ou 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. 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 maximum 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 dans le chant 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 4, 5 ou 6 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, les formules poétiques sont déjà plus ou moins établies. Le *mpijiy* (soliste, chef de chœur) peut improviser, mais il doit suivre une certaine ligne 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 chœur 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 *trotrobé*

La danse intitulée *trotrobé* est un pas de deux, basé sur un jeu de piétinements exécutés suivant le rythme des chants et des battements de mains. L'un des danseurs commence les mouvements de piétinements sur un rythme binaire, puis entre-temps, un 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'*.

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 alors 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.

## Métissage et fonction des instruments

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, boîtes de conserves, bouteilles de verre, etc). Ils reflètent l'âme et l'identité des sociétés humaines.

Lorsqu'un instrument de musique change de pays, il subit progressivement des transformations au bout d'une, deux ou trois générations. Il peut changer de forme, de nom, ou de taille. Dans ce sens, ses propriétés sonores se modifient, son mode de jeu varie, les matériaux servant à sa fabrication sont différents de ceux de son pays d'origine... Les populations du pays d'accueil l'adoptent, l'intègrent à leurs conditions sociales, à leur savoir faire, à leurs rites et croyances. Elles lui attribuent une nouvelle fonction et une nouvelle identité.

C'est au cours de ce processus historique que naît un nouvel objet culturel. Le dynamisme créé par la rencontre des civilisations et de leurs objets favorise la créativité.

Un exemple sur le plan linguistique :

Un instrument de musique comme le hochet-sur-radeau est appelé *kayamb* à la Réunion, *m'kayamba* aux Comores, *maravan* à l'île Maurice, *ralobā* à Madagascar. L'origine du mot *maravan* vient du malgache *marovany* qui désigne le nom d'un autre instrument : la cithare-sur-caisse. Cette dernière se nomme *ndzedze* aux Comores. Le mot malgache *kahiamba*, qui est lui-même d'origine



bantoue, indique différentes sortes d'instruments (hochet en tuyau, en jonc, en calebasse...).

Autrefois, le hochet-sur-radeau servait à accompagner certaines rituelles, surtout à Madagascar (trances, circoncision, chants funèbres...). De nos jours, il a perdu tout mandat sacré et, n'est plus utilisé que dans les moments festifs durant les manifestations culturelles.

L'Océan Indien a rapproché les civilisations des populations riveraines. Le peuplement de Madagascar a bénéficié de l'arrivée successive de migrants venus d'Afrique, d'Asie, d'Arabie ou d'Europe... Les instruments et les musiques malgaches en témoignent de ces héritages.

Il existe une centaine d'instruments de musique traditionnelle à Madagascar. Outre les quatre grandes familles 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 énormément d'instruments de musique traditionnelle. On peut les compter sur les doigts d'une main : *masevy*, *faray*, *valiha*, accordéon, flûte, *kabiro* (hautbois), *ampongalahy* (tambours sacrés), *tandro-kaka*, corne utilisée comme instrument d'appel, *rombo* (battements de mains). Le *yoüyou* est un cri vocal pour exprimer le contentement, il est aussi utilisé comme ornementation musicale. Nous considérons qu'il fait partie des outils musicaux de la musique traditionnelle antakarana.

En faisant le choix de quelques instruments les plus couramment utilisés, nous verrons brièvement leur origine, leur évolution et leur fonction.

## *Instruments du Nord de Madagascar*

Les instruments de musique, en tant qu'objets façonnés pour produire des sons, viennent relayer le corps de l'homme. Ils sont le résultat du prolongement des doigts, des mains, des pieds, de la voix...

### *Le youyou*

Le *youyou* (ou *youlement*) est une expression musicale commune entre les Comores et Madagascar (régions de Sakalava Boina, Antakarana), cependant il est également pratiqué en Afrique subsaharienne et en Arabie. Connue comme une expression musicale du monde arabe, elle vraisemblablement transmise par l'Afrique musulmane avant d'arriver dans les îles de l'Océan indien. Un des gardiens de la tradition orale antakarana, Paul Jaoravoana (alias Paul Congo), affirme que, selon son vieil oncle (104 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 aigu 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. Selon un spécialiste de la musique arabe, Christian Poché pense que le *youlement* est un cri jouissif.

### *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* 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 particularité intéressante que l'on rencontre chez les Malgaches (Sakalava Boina, 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 employé par un ensemble vocal polyphonique, 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 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 tenus par leurs mains. Ils sont utilisés pour scander les mouvements du corps et, pour souligner le rythme du chant ou de la danse, et se présentent sous diverses formes (ronde, ovale, allongée, triangulaire, carrée, en grappe...). Lorsqu'on les secoue ou les entrechoque, ils produisent un bruit ou un son propre à une aire culturelle donnée puisque c'est cette dernière qui produit son identité.

Un instrument commun que l'on retrouve aux Comores et à Madagascar est le hochet-en-vannerie. 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 grains de riz, de lentilles, de grains de sable, 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 des danseurs secouent les graines qui font résonner l'objet appelé *masevy* en langue antakarana ou *masava* en langue nationale. Cet instrument est originaire des Makoa arrivés à Madagascar en passant par les Comores.

### *Valiha*, cithare tubulaire

Selon l'état des connaissances actuelles, le mot *valiha* provient du sanscrit *vadya* qui signifie instrument de musique. Dans la langue malgache, les « l » et le « d » sont interchangeables. Les Malgaches emploient l'expression *zava maneno* (objets sonores) pour désigner un instrument de musique.

Cependant, la *valiha*, sous sa forme actuelle, ne vient pas de l'Inde, mais de l'Asie du Sud-Est. Elle est sans doute parvenue à Madagascar, à la suite des différentes vagues d'immigration de Mélanésien ou d'Indonésien entre le Ve et le XVe siècle de l'ère chrétienne.

La *valiha* demeure néanmoins l'exemple 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 à Madagascar plusieurs types de valiha : la *valiha volo*, la *valiha bara*, la *valiha tsimihety*). La *valiha volo*, originaire de l'Imerina, située dans les Hautes Terres de Madagascar. La *valiha bara* est, comme son nom l'indique, originaire du pays Bara, un groupe de populations établies dans le Sud de Madagascar.

La *valiha tsimihety* nous vient de la région Nord de Madagascar. Le bambou étant une plante très rare dans cette contrée, les Tsimihety utilisent un autre matériau végétal - le raphia - qui abonde chez eux, pour fabriquer leur instrument.

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, avant d'extraire des petites lanières qui serviront servir comme cordes.

Du tronc de raphia, on pratique des incisions dans le sens de la longueur pour extraire des minces lanières. Les deux extrémités de la caisse sont fixées par des ligatures en sisal, afin d'empêcher les lanières de se détacher plus avant. Les lanières sont polies, puis arrondies avec du papier de verre. Plusieurs fentes longitudinales sont ouvertes de part et d'autre pour laisser sortir échapper les sons de l'instrument. Pour accorder l'instrument, on glisse, sous les cordes, des chevalets en raphia ou enalebasse.

La fonction de la *valiha* consiste à accompagner différents cultes religieux (bain royal, cérémonies de transe...), les rites sociaux (naissance, circoncision, pèlerinage aux tombes des Ancêtres, mariage), ou diverses activités familiales et sociales (animation de soirées festives, luttes sportives, réjouissances familiales, cuisson du riz...).

### *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 arrivé à Madagascar et aux Comores avec l'expansion musulmane (VIIe-VIIIe siècle), mais on ignore le moment précis de son arrivée. Le luth court se différencie, d'une île à l'autre, ou encore d'une région à l'autre de Madagascar, par sa forme, son format, ses techniques d'accompagnement et, par les matériaux servant à sa fabrication.



A l'origine, le *kabosy* ou *gabusi* 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 (Comores), ou bien de zébu (Madagascar) 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 ovale aux Comores, et rectangulaire à Madagascar, l'instrument malgache s'apparente dès lors à une guitare.

Le *gabusi* a un son plus grave et plus nasal que le *kabosy* qui a un son plus aigu.

A Madagascar, le *kabosy* fut joué lors de certains rites familiaux. Aujourd'hui, il a perdu cette fonction sociale et, n'accompagne plus que les moments de divertissements. Menacé de disparition à la fin des années 1970, il a été remis au goût du jour par des musiciens populaires qui en font usage dans leurs compositions et dans leurs spectacles.

Que ce soit à Madagascar ou aux Comores, le luth court est un instrument mélodique qui accompagne les moments intimistes de la vie privée.

## L'accordéon diatonique

D'origine européenne, l'accordéon aurait été introduit à Madagascar à la fin du XIXe siècle. Il possède plusieurs dénominations vernaculaires. Chaque région a son propre langage une fois que l'objet culturel adopté par les populations locales et intégré dans leur environnement culturel et social. L'accordéon diatonique est aujourd'hui l'instrument très populaire en pays antakarana mais aussi dans toutes les régions de Madagascar. Il est utilisé tant dans les cérémonies profanes que sacrées et, se joue habituellement accompagné de plusieurs voix, de hochets, de battements de mains, ou de tambours.

L'accordéon tient un rôle prépondérant dans les pratiques rituelles : exorcisme (*tromba, savatsy, bilo, salamanga...*), circoncision, rites funéraires, et surtout cérémonie de transe etc. Il possède ainsi une valeur symbolique.

Les musiciens se sont appropriés de l'instrument en modifiant son échelle, afin de l'adapter aux tonalités proprement malgaches. Cette opération consiste à tailler – *circoncis* – selon le terme malgache, les anches de l'instrument. Il devient dès lors un élément central dans les rites de possession. Les sonorités de l'instrument et le jeu musical

permettent aux vivants d'entrer en contact et d'être en symbiose avec les Ancêtres.

Les musiciens malgaches préfèrent l'accordéon diatonique parce qu'il produit un son spécifique qui permet d'entrer en contact avec les Ancêtres. Grâce à ses particularités acoustiques, les Ancêtres sont appelés par leurs compositions musicales préférées. C'est cette efficacité dans les échanges avec les mânes qui explique la popularité de cet instrument.

La musique a souvent servi d'intermédiaire à l'homme dans sa quête métaphysique. Le médium, chargé de pouvoir, sert d'intermédiaire entre le monde d'ici-bas et d'au-delà. Il entre en transe par des incantations (paroles sacrées) et par le jeu de son instrument de musique. Les deux éléments lui permettent d'accéder dans l'univers des esprits. Ailleurs en Asie ou en Afrique, le tambour sert d'outil intermédiaire pour communiquer avec le surnaturel. A Madagascar c'est surtout l'accordéon qui tient ce rôle, et qui devient l'instrument de transe par excellence pour appeler les esprits. Les chants et les danses sont des agents de communication avec les forces invisibles. Ils représentent une activité musicale majeure.

A travers l'exemple de l'accordéon, la musique est un acte communautaire auquel chaque Malgache prend part et, au cours duquel il développe sa propre personnalité. La musique à Madagascar est un puissant élément de cohésion sociale.

### ***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. L'appellation *ndzumari* aux Comores vient du swahili *zomari* du radical arabe *zmr* qui désigne un instrument à anche.

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. Le *kabiro* 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 (*mokotra*) 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 jouer pendant de longues minutes sans interrompre la mélodie.

Le *kabiro* est utilisé par les populations de confession musulmane de l'Ouest et du Nord de Madagascar. Il accompagne les chants et danses populaires ainsi que les cérémonies traditionnelles comme le

*tsangan-tsainy* (érection du mât royal). Cet instrument tend à disparaître avec la mort des derniers joueurs.

## *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 symbolisent le totem clanique, représente l'âme du peuple.

Certains instruments de musique malgache sont bi-sexuels, les uns sont « mâles », les autres « femelles » en fonction de leur taille et de leur sonorité. C'est le cas du *hazolahy mañandria*, un tambour sacré bi-sexe.

Dans les cérémonies royales, lors de la danse du *rebiky*, les Antakarana utilisent le *mañandria* qui possède deux genres, le *mañandria* mâle et le *mañandria* femelle, l'un est placé à droite du joueur, l'autre à gauche. Le premier joue sur un rythme binaire (*manenjika*) et le deuxième sur un rythme ternaire (*mamolaka*). Ils sont employés durant le *rebiky*, danse rituelle symbolise la guerre entre les Zafinimena et les Zafinifotsy. On trouve cette scène reconstituée dans la



grande cérémonie du *tsangan-tsaina*. Selon Robert Jaovelo Jao, les *hazolahy mañandria* mâle et femelle sont suspendus à un pieu planté à gauche des escaliers saints devant l'enceinte du village royal (page388) .

## Conclusions

Terre de métissage, Madagascar forme une mosaïque humaine, partageant un passé commun lié par des influences réciproques. Les apports bantous, malayo-polynésiens, arabo-persans, européens... ont donné naissance à un fondement culturel et une identité propre à la Grande île. De cette interpénétration des civilisations, sont nées une culture malgache et surtout des musiques qui s'expriment à travers la dynamique des us et coutumes. Les emprunts culturels et les inventions individuelles façonnent les êtres humains et leur société.

*La culture se nourrit de saveurs, d'impressions, de sensations, de connaissances, et de savoir-faire. Elle s'enrichit d'expérience des sens et de l'observation des milieux humain et physique. Elle semble plus facilement imprégnée par les émotions que par la raison* ». (Musée de la Civilisation, Québec).

En pays antakarana, une forme de métissage musical durant des siècles a accéléré l'intégration des éléments esthétiques étrangers. Ce constat épouse la thèse que la problématique de l'identité surgit là où apparaît la différence. La formation identitaire de la société antakarana résulte de l'ensemble des interactions humaines de son passé. Elle apparaît dans les expressions musicales qui jouent un rôle spécifique dans les manifestations liées au cycle de la vie, comme dans les rites de possession, les rites de passage, les cérémonies royales ou dans le culte des Ancêtres. Les instruments de musique des temps anciens (arc-en-bouche, arc-en-terre, xylophone-sur-jambe, hochets...) côtoient ceux des temps modernes (accordéon, violon...). Ils sont devenus les éléments représentatifs des Antakarana. Leur forme, leur fonction et leur symbolisme révèlent les valeurs sociales, culturelles, culturelles et artistiques de cette population de l'Extrême-Nord de Madagascar.