



HAL
open science

Hymnologie protestante et acculturation musicale en Imerina (Madagascar)

Raymond Mesplé

► **To cite this version:**

Raymond Mesplé. Hymnologie protestante et acculturation musicale en Imerina (Madagascar).
Travaux & documents, 1996, 08, pp.109–136. hal-02174285

HAL Id: hal-02174285

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02174285v1>

Submitted on 10 Jul 2020

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.

RAYMOND MESPLÉ
DOCTEUR EN ANTHROPOLOGIE
IUFM DE NANTES
CHERCHEUR ASSOCIÉ AU CENTRE D'ANTHROPOLOGIE GÉNÉRALISÉ

Hymnologie protestante et acculturation musicale en Imerina (Madagascar)

Antananarivo, « la Cité des Mille [guerriers] », pourrait être aussi surnommée de nos jours la cité des mille clochers, tant les lieux de culte y sont nombreux. Beaucoup de constructions de briques ou de pierres, surmontées de clochers, remontent à la deuxième moitié du XIX^e siècle ; temples protestants, églises catholiques et anglicanes témoignent d'une implantation chrétienne réussie, et d'une foi vivante.

Cette foi vivante, le *vazaha* (étranger) la retrouve, dimanche après dimanche, dans les temples protestants qui se remplissent de fidèles. L'office est souvent entrecoupé de chants polyphoniques. Rien, si ce n'est le texte en langue vernaculaire et le timbre des voix, ne permet de distinguer ces cantiques de ceux chantés en Allemagne, en Angleterre ou en France. Mais ici, contrairement à ce qui se passe en Europe où la polyphonie est rendue par des chorales entraînées, les chants sont interprétés à quatre voix par l'ensemble des fidèles.

Dès le siècle dernier, des témoins décrivent avec admiration ce phénomène. « La façon dont nous usons de nos cantiques dans nos temples de France donne une impression d'indigence comparée à ces chants de la jeune Église indigène. Non point que les airs et les mélodies aient une valeur extraordinaire : beaucoup sont d'importation européenne sans grande originalité. Mais quand la polyphonie spontanée chez les Malgaches s'en empare, et surtout quand l'émotivité de ces foules y met son accent, on ne les écoute pas sans être saisi. Ce qui nous manque c'est peut-être bien l'enthousiasme et l'expansivité qui font des cantiques une expression de piété »¹.

L'introduction des cantiques chrétiens s'inscrit dans un cadre historique très bien connu. Fondée en 1795, la London Missionary

1. A. Peyrot, cité par Ralibera, 1953, p. 112.

Society commence son prosélytisme par l'envoi d'une trentaine de missionnaires dans les îles du Pacifique nouvellement découvertes. Suivra la christianisation de l'Afrique du Sud, puis celle des hauts-plateaux malgaches, en 1820. L'installation du Pasteur David Jones à Antananarivo précède de quelques mois celle de plusieurs missionnaires appartenant à la LMS.

Bien que les côtes de la Grande Ile soient connues des Européens depuis le XVI^e siècle, les Hautes Terres malgaches n'ont jamais été explorées par eux jusqu'à la visite de Mayeur, en 1777. Et ce n'est qu'avec David Jones que commence en Imerina la confrontation permanente de deux cultures.

Issus du mouvement du Réveil qui, en Angleterre, dès le XVIII^e siècle, cherche à manifester de façon renouvelée la vitalité protestante, les Méthodistes et les Congrégationalistes de la LMS accordent une très grande importance au verbe et à la musique, au prêche et au chant. Pour les Merina, le discours et la musique, « langage mystérieux, chargé de magie et riche en sortilèges »², revêtent aussi une importance capitale. Dans la société merina de tradition orale, ils ont d'abord un rôle fonctionnel, et participent à tous les rituels, familiaux, poliades et dynastiques. Vecteurs de la parole, ils transmettent la tradition, conservent la mémoire, permettent la communication avec les puissances invisibles qui gouvernent le monde. Vecteurs du son et du rythme, ils guérissent, provoquent l'extase ou la transe. La musique tient des mots son caractère sacré ; elle les habille de sons, de rythmes, d'intonations, de timbres, qui la rendent plus apte et plus efficace à remplir sa fonction.

Intérêt du cantique pour les Anglo-saxons, importance vitale des paroles, des sons et des rythmes accompagnant les rituels pour les Merina, c'est d'abord dans les domaines du sacré et de la musique que va se produire le choc de deux cultures, l'une orale, apparemment fragile, l'autre écrite et sûre d'elle-même. Comment les habitants des hauts-plateaux vont-ils intégrer hymnes et cantiques européens ? Ces genres musicaux vont-ils se substituer aux expressions musicales traditionnelles ? Vont-ils les enrichir ? Toute confrontation s'accompagnant inévitablement de réajustements, de transformations, d'oublis, de résurgences, ce ne sont pas seulement les hymnes missionnaires dont nous étudierons les heurts et les

2. E. Vuillermoz, 1949, p. 7.

difficultés d'implantation, mais aussi, dans les avatars et les transformations qu'elles subiront, les musiques rituelles des terres évangélisées.

L'implantation de l'hymnologie européenne

Deux phases d'implantation de l'hymnologie européenne vont se succéder en Imerina. L'action de christianisation des Hautes Terres de la première vague missionnaire va connaître une interruption brutale ; peu de temps après le *kabary* (discours) royal de 1835, tous les missionnaires de la LMS quitteront le sol malgache, et ceci pendant tout le long règne de Ranavalona Ire³. Une deuxième génération de missionnaires LMS se réinstallera à Antananarivo à la réouverture du pays aux Européens en 1862.

LA PREMIÈRE PHASE D'IMPLANTATION

Le répertoire musical européen

Quand David Jones ouvre la première école à Antananarivo en 1820, il est loin d'importer dans la Grande Ile tous les traits de la culture européenne. Issu d'un milieu populaire, sa formation musicale est mince ; il en est de même pour ses coreligionnaires. On est loin, avec ces hommes, de cet engouement pour la musique qui, en Angleterre, en ce début du XIX^e siècle, suscite l'organisation de concerts auxquels se précipite l'aristocratie londonienne.

Cependant, dans le domaine musical, tout Méthodiste est détenteur d'un auxiliaire précieux, son livre de chants. On trouve essentiellement dans ce recueil des psaumes, des cantiques et des hymnes, un corpus homogène musicalement, les genres se différenciant essentiellement par l'origine ou la destination du texte⁴.

Les psaumes sont à l'origine les chants sacrés des Hébreux de l'Ancien Testament. Ils sont traduits en langue vernaculaire par les Luthériens et par les Calvinistes. Le texte se présente sous forme strophique, en vers rimés. Les mélodies sont empruntées au fonds liturgique contemporain de leur traduction, ou sont des créations originales de compositeurs du XVI^e siècle.

3. Ranavalona Ire règnera de 1828 à 1861.

4. Certains recueils comportent aussi des anthems, qui sont des compositions propres à l'Eglise anglicane. Ce sont des chants qui se présentent souvent sous forme antiphonée, avec alternance de deux chœurs, et dont le texte est basé sur des traductions libres de passages bibliques.

Les hymnes sont des chants de louange à Dieu, les cantiques des chants d'action de grâce ou d'imploration. Ils se présentent sous forme strophique. Revêtus de mélodies simples, emprunts à des airs traditionnels contemporains ou créations originales, rien ne permet musicalement de faire la distinction entre ces deux genres. De très nombreux hymnes et cantiques seront créés par John Wesley et son frère Charles, les fondateurs du mouvement méthodiste au XVIII^e siècle. À côté du prêche du salut par la foi, le chant communautaire est fondamental pour évangéliser les masses et réveiller le sentiment religieux.

La stylisation de chacune des formes utilisées par les Églises de la Réforme n'a jamais varié depuis les prescriptions de Luther et de Calvin. Traditionnellement, le texte est en langue vernaculaire, les mélodies sont simples, d'aspect conjoint. Le rythme est syllabique et repose essentiellement sur la brève et la semi-brève. L'harmonisation, à quatre voix mixtes, est toujours homorythmique. Les modulations, peu nombreuses, sont limitées aux tons voisins. Le tempo n'est jamais rapide.

À travers ces caractéristiques musicales transparaît la conception réformée du chant sacré, et celle des Revivalistes anglo-saxons. « Il y a toujours à regarder que le chant ne soit ni léger, ni volage, mais qu'il ait poids et majesté, et ainsi qu'il y ait une grande différence entre la musique qu'on fait pour réjouir les hommes à table et en leurs maisons, et entre les Psaumes qui se chantent en l'Église en la présence de Dieu et de ses anges » écrivait Calvin en 1543⁵. Le chant cultuel est avant toute chose une louange de Dieu. Son texte résume un aspect de la foi et de la doctrine chrétiennes. Il doit être solennel, en langue vernaculaire pour être compris, simple pour permettre la participation de tous ; les Revivalistes du XVIII^e siècle seront très attentifs au respect de cette dernière caractéristique.

Le premier fonds hymnologique

Le vif intérêt des autochtones pour le chant va être vite constaté par les missionnaires pionniers. « Ils étaient très enthousiastes pour le chant et dès lors empruntèrent notre livre d'hymnes pour copier les hymnes composés et écrits dans leur propre langue »⁶. Outre un moyen de contact privilégié, la

5. J. Calvin, « A tous les chrétiens et amateurs de la parole de Dieu », 1543.

6. Journal de Jones et de Griffiths, 29.2.1824, cité par Belrose-Huyghues, 1977, p. 95.

composition d'un cantique constitue un excellent exercice, et fortifie la connaissance de la langue malgache. Outil pour se former, outil pour convertir, le chant va être utilisé aussi souvent que possible par le pasteur européen, notamment à l'école de la mission et au temple.

Après une phase vraisemblablement très courte où sont simplement introduits les psaumes, hymnes et cantiques avec leurs paroles anglaises, les missionnaires et leurs élèves vont écrire les textes des premiers chants culturels, en traduisant ou en adaptant les textes originels. La presse demandée avec insistance à la maison mère londonienne finit par arriver, et le premier recueil imprimé est un recueil de chants tiré à 800 exemplaires, en 1828⁷. Il comporte 75 textes. Les rééditions faites ultérieurement en 1833 et 1835 doubleront le nombre de cantiques⁸. De format modeste, le livret hymnologique contient les paroles malgaches des chants. Ni la musique, ni la référence à la mélodie utilisées ne sont indiquées, mais chaque texte est précédé de la métrique employée⁹. Il y a parfois une indication liturgique et une référence biblique. Les auteurs des textes ne sont pas mentionnés. La table des matières reprend les titres dans l'ordre alphabétique.

Le nombre de cantiques créés peut surprendre, quand on sait les difficultés de tous ordres rencontrées par les missionnaires de la première génération. Y a-t-il donc eu parmi ces pionniers un Marot ou un Goudimel, un auteur ou un compositeur de génie ? Le plus étonnant peut-être est de constater que rien ne prédispose ces hommes à la poésie ou à la composition, puisqu'ils sont issus de couches populaires, et que leur formation pastorale a été sommaire.

Il est vrai que des deux composantes d'un hymne ou d'un cantique, le texte et la musique, seule la première est à trouver. Car tous les chants culturels réformés sans exception sont des parodies, toutes les mélodies sont des emprunts. Jones et ses collègues ne font que perpétuer là une pratique qui date des origines de la Réforme. Luther et Calvin reprenaient souvent dans les psaumes et dans les chorals des mélodies grégoriennes, des airs populaires, et même des chants catholiques. Au long de son histoire, l'hymnologie protestante s'est enrichie perpétuellement de textes nouveaux, mais ces textes

7. *Fihirana natao ny hiderana an' Andriamanitra (Cantiques composés pour la louange du Seigneur)*.

8. 150 cantiques pour l'édition de 1833, 168 pour celle de 1835.

9. La métrique indique de façon conventionnelle le nombre de pieds dans chaque vers, et le nombre de vers par strophes. Les structures les plus courantes sont le « mètre long » (4 vers de 8 pieds), le « mètre commun » (4 vers de 8 et de 6 pieds en alternance), et le « mètre court » (2 vers de 6 pieds, 1 de 8, et 1 de 6).

empruntent des airs connus populaires ou classiques. Naturellement, des compositions originales voient le jour ; elles servent de support elles mêmes à des textes divers.

Lors de l'écriture d'un texte, les Réformés puisent dans le stock des mélodies déjà utilisées. Ils rappellent cependant par un mot-clef, le « *tune* », l'origine de l'air sur lequel se chante le texte¹⁰.

S'il facilite la constitution du fonds hymnologique, le procédé parodique a cependant des limites faciles à déceler. Il n'y a pas de rapport entre le texte et son revêtement musical. L'interprétation étant syllabique, le nombre de pieds de chaque vers doit correspondre au nombre de notes de la période musicale. Il faut également essayer de faire coïncider les accents du langage parlé avec les temps forts ou les parties fortes des temps musicaux.

Mais l'emploi de la parodie révèle aussi une autre caractéristique du chant réformé ; la musique n'est qu'au service du texte, la musique n'est qu'un pré-texte, elle ne sert qu'à canaliser l'expression communautaire d'un texte qui demeurera parfaitement intelligible parce que le tempo est lent, les valeurs rythmiques simples, les voix en homophonie.

La coupure du règne de Ranavalona I^{re}

Intéressé par toutes les nouveautés véhiculées par les Occidentaux, Radama I^{er} avait manifesté une bienveillante neutralité envers la religion nouvelle, et accueilli avec intérêt le véritable service d'enseignement donné par les missionnaires.

La reine Ranavalona qui lui succède en 1828 va adopter dans un premier temps une position identique, puis son attitude va se raidir. Inquiète de voir introduites des idées nouvelles qui à terme risquent de déstabiliser la société merina, elle n'accepte des Européens que les apports technologiques, et demande une stricte neutralité dans le domaine religieux. Ses exigences, exprimées dans le *kabary* de 1835, sont inacceptables pour Jones et pour les missionnaires de la LMS. Après avoir tiré les derniers catéchismes, bibles et hymnaires, tous quittent la Grande Ile.

Ils laissent derrière eux les premiers Malgaches convertis à la religion chrétienne. Hors la loi, ces chrétiens autochtones se réunissent secrètement pour prier et continuer à chanter les hymnes

10. Quelques *tunes* utilisés dans les premiers recueils malgaches : China, Cranbrook, Derby, Gainsborough, Mariners, etc.

appris¹¹. Persécutés par le pouvoir, certains d'entre eux vont devenir les premiers martyrs chrétiens malgaches¹². Pour tous, la dernière source d'expression de leur foi reste le chant, qui fortifie leur courage pour affronter le supplice.

« La tradition chantée de leurs premiers maîtres a été conservée pendant les 27 ou 28 ans qui se sont écoulés depuis leur expulsion de l'île » s'étonne un missionnaire de la deuxième génération¹³. Effectivement, une trentaine d'années après leur apprentissage, hymnes et cantiques seront retrouvés intacts par les Européens. Est-ce dû au faible nombre de convertis, ou à une intégration particulièrement soignée et attentive des mélodies apprises ?

L'intangibilité de la tradition s'inscrit en droite ligne dans la conception autochtone du sacré. Pour le Malgache, comme pour beaucoup de peuples de tradition orale, est sacré l'héritage des ancêtres, transmis oralement de génération en génération. L'improvisation peut être bannie dans la recherche d'une identité absolue de transmission, condition indispensable d'efficacité de certains rituels propitiatoires ou apotropaïques. Le faible nombre de chrétiens formés, et le contexte dans lequel ils évoluent pendant plus d'une génération, expliquent aussi sans doute le hiératisme des premiers hymnes et cantiques missionnaires.

Si l'influence directe des missionnaires disparaît à leur départ de Madagascar, l'influence d'une autre musique d'origine européenne perdure, et même se développe dans une sphère beaucoup plus large que celle des écoles missionnaires. La population de l'Imerina, comme ses dirigeants, n'est pas insensible aux musiques des cliques, des fanfares, et des orchestres de danse européens.

Dès 1816, Radama I^{er} a envoyé six jeunes Malgaches se former à Maurice ; ils en rapportent « des clarinettes, des basses, des tambours et une grosse caisse »¹⁴, et vont constituer la première fanfare royale. Elle accompagne le souverain dans ses déplacements, elle intervient lors des réceptions officielles, elle anime les fêtes

11. Les chrétiens malgaches sont alimentés en recueils hymnologiques par des missionnaires L.M.S. qui font de courts séjours à Madagascar. Les rééditions du recueil de 1835 sont faites à Londres, sur les presses de la Religious Tract Society en 1849 et 1853.

12. Rasalama est sagayée en 1837, neuf chrétiens périssent en 1840, dix-huit en 1849, vingt-et-un autres sont lapidés en 1857.

13. J. Sibree, 1886, p. 190.

14. F. Brot, 1906, p. 68.

données au Rova¹⁵. Les Andriana¹⁶ influents vont être autorisés à posséder de même des musiciens à leur service. Les Merina se familiarisent ainsi avec les instruments à cordes occidentaux — violon, violoncelle, guitare, mandoline —, avec les instruments à vent — piccolo, flûte, clarinette, trompette, clairon, cor, cor et tuba —, et avec les instruments à percussion — tambour militaire et grosse caisse. L'accordéon, associé en beaucoup de régions malgaches aux rituels, se développe. Il faut rajouter à cette liste, mi instruments, mi objets culturels, les orgues de Barbarie et les boîtes à musique offerts aux souverains merina.

Tous ces instruments de musique ont eu un rôle acculturateur indéniable. Peut être à cause de leurs possibilités sonores plus brillantes, certains se substituent à des instruments locaux — *lokanga voatavo*, *valiha*, ou *sodina*¹⁷. Ils ont accoutumé les Merina à la gamme tempérée, c'est-à-dire à une échelle sonore précise constituée de tons et de demi-tons. Ils les ont entraînés à des consonances harmoniques déterminées, et surtout ils les ont familiarisés avec des rythmes et des mélodies tout à fait étrangers à leur terrain musical propre. Et ceci d'autant plus rapidement que le Malgache des Hautes Terres est passionné de musique instrumentale. « Pendant tout le jour, à Tananarive, on entend des musiciens qui répètent ou qui jouent... Les Hovas ne peuvent rien faire sans musique », écrit un observateur européen lors de l'intronisation de Radama II¹⁸.

LA DEUXIÈME PHASE D'IMPLANTATION

La querelle des anciens et des modernes

De nombreuses missions vont s'implanter sur les hauts-plateaux malgaches après la mort de Ranavalona Ire : Jésuites,

15. Résidence royale à Antananarivo.

16. Les Andriana constituent l'ordre nobiliaire. Ils comportent différents « groupes de descendance territorialisés » (*demes*), et bénéficient de certains privilèges, conservés grâce à des règles matrimoniales endogames. Seuls l'entourage direct du souverain, les Zanakandraina, les Zazamarolahy et les Andriamasinaivalona, chargés de fiefs (*vodivona*) dans lesquels ils font respecter l'autorité royale, exercent en partie le pouvoir politique. (Cf. P. Vérin, 1990, pp. 78-79).

17. Le *lokanga voatavo* et le *valiha* sont des instruments à cordes. Le premier est une cithare sur bâton, possédant une calebasse pour caisse de résonance ; le deuxième une cithare sur tuyau en bambou. La *sodina* est une flûte droite.

18. A. Vinson, 1865, p. 284 et p. 335.

Congrégationalistes, Luthériens, Quakers, Anglicans¹⁹. Le travail d'évangélisation est immense, et toutes les missions réformées chercheront très vite à collaborer en se répartissant les zones d'influence, évitant par là une concurrence nuisible à la progression évangélique. Mais l'œcuménisme entre « papistes » et « templiers » n'est pas encore à l'ordre du jour, et les luttes d'influence seront nombreuses entre eux, dans le domaine musical comme dans d'autres ; contrairement aux Protestants, les Catholiques permettront et même encourageront l'expression d'une sensibilité musicale autochtone.

Revenons à nos missionnaires de la LMS. Mieux préparés à leur mission que les pionniers, ils sont aussi plus instruits. Certains d'entre eux, comme Richardson ou Toy, ont une formation musicale solide²⁰. Mais surtout ils ont hérité, dans le contexte victorien du XIX^e siècle, d'une rigidité plus grande, notamment dans le domaine hymnologique. Plus que jamais, la prière doit être louange au Créateur, union communautaire, proclamation de foi collective.

Que constatent-ils avec le premier fonds hymnologique ? De nombreuses fautes de rime, et une accentuation prosodique défectueuse qui nuit à la compréhension du texte. L'accent tonique mal placé déforme le mot, le rend incompréhensible ; l'aspect sémantique est négligé ! Richardson envisage dès lors la mise à l'écart progressive de ce vieux fonds reposant d'ailleurs sur des mélodies obsolètes en Angleterre, et le remplacement des hymnes abandonnés par de nouvelles compositions mieux écrites.

Cette volonté affichée de renouvellement voit se lever une première résistance, celle des vieux chrétiens malgaches, sentimentalement très attachés à l'héritage des premiers missionnaires, à un legs utilisé par la jeune église martyrisée.

Mais assez vite va naître et se développer dans le domaine du chant une seconde querelle, plus grave, celle qui va opposer la jeune église autochtone à Richardson et à ses coreligionnaires. A partir de 1869, date du baptême de la reine Ranavalona II et de son premier

19. Les Jésuites en 1861, la L.M.S. en 1862, les Luthériens (N.M.S.) en 1866, les Quakers (F.F.M.A.) en 1867, les Anglicans (S.P.G. et C.M.S.) en 1872.

20. Robert Toy arrive à Madagascar en 1862. Il acquiert une parfaite connaissance de la langue et des problèmes de la formation des Malgaches. A la suite d'un internède de trois années en Angleterre, il reprend son travail missionnaire à Tananarive en 1873. Il meurt en revenant en Angleterre en 1880. James Richardson s'installe dans le Betsileo en 1869. En 1872, il est nommé superintendant de la Normal School à Antananarivo. Il quittera Madagascar pour l'Afrique du Sud en 1897.

ministre Rainilaiarivony, les conversions massives ont pour conséquence directe l'apparition au temple de musiques hétérodoxes. Le chant cultuel va devenir « déplorable », un nouvel état d'esprit se répandre.

Des mélodies nouvelles sont interprétées en grand nombre, souvent empruntées à la musique des orgues de Barbarie, des fanfares et des orchestres de danses. Les nouvelles compositions, « étranges », sont longues, élaborées, complexes. « Peu de gens peuvent les maîtriser, de sorte que rien de communautaire n'est envisageable, ni de culte chanté par toute une paroisse », écrit James Sibree²¹. Le chant du temple devient une explosion sonore faite de reprises bruyantes, d'alternance de blocs de voix, de rythmes renforcés par la battue du poing fermé dans la paume de l'autre main, de trémolos sur chaque note²², d'accompagnement de basses curieux, comique, « plus semblable au grognement d'un animal qu'au son de la voix humaine »²³. Pire encore : le chant des hymnes et des cantiques n'est plus louange du Créateur, mais objet de compétition entre chorales d'esclaves rivales !

Les choristes justifient leur production en opposant sensibilité malgache et sensibilité européenne, *hira gasy* (« chant malgache ») à *hira vazaha* (« chant étranger »). Mainty ou Tsiarondahy²⁴, ils jouissent d'ailleurs depuis longtemps de l'estime de la communauté merina, et sont considérés comme des spécialistes dans le domaine musical.

Les positions sont inconciliables. C'est dans le chant que se cristallise, dans les années 1870, une des plus graves crises ayant

21. J. Sibree, 1886, p. 198.

22. « Je vais vous dépeindre la réalité, et vous verrez où nous en sommes. En bas de la colline à l'est de la Capitale, il y a une chapelle qui dépend de Mr. ; j'ai souvent prêché là. Les chanteurs, presque tous des esclaves, sont assis sous la chaire. Ils sont divisés en petits groupes de 4 ou 5. Un groupe de 5 ténors est assis tout près de moi. Ils battent un certain rythme avec le poing fermé d'une main frappant la paume ouverte de l'autre main, et vous entendez les clap ! clap ! tout le long du chant. Le tempo est arrangé pour correspondre à leur « goût », et il est du ressort de ces 5 là de veiller à ce que tout le monde n'arrête pas son chant au même moment, si bien que quand un groupe a fini, il donne au groupe voisin un coup dans les reins (litt.) pour qu'il reprenne la musique. Ils mettent un trémolo sur chaque note. — une sacrée réussite. » (J. Richardson, 1876, p. 27, trad. R. M.).

23. J. Sibree, 1886, p. 194.

24. Les Mainty forment une classe hétérogène qui se compose des Manendy, des Manisotra, et des Tsiarondahy, attachés au souverain. Les Tsiarondahy ont des services à accomplir tels que chanter et jouer de la musique pour le souverain, former la garde du corps, etc.

opposé les missionnaires européens à leurs ouailles. Le temps presse. Le fossé se creuse de jour en jour entre une poignée de missionnaires d'un côté, et des communautés de convertis dont les chorales se multiplient et interprètent des chants hétérodoxes toujours plus nombreux.

Plusieurs solutions sont envisagées : revenir à un hymnaire unique agréé par une commission, éduquer et former des chefs de chorale pris dans toutes les classes sociales, enseigner à grande échelle l'utilisation d'une nouvelle graphie musicale apportée en 1862 par une jeune missionnaire de la LMS, le tonic sol-fa. C'est ce dernier stratagème qui va se révéler être, à l'usage, un agent accultureur redoutable.

Le système tonic sol-fa

Le tonic sol-fa est un système d'écriture et de lecture simplifiées de la musique inventé au début du XIX^e siècle en Angleterre par Sarah Ann Glover, perfectionné et diffusé à partir de 1840 par John Curwen²⁵.

Le principe général qui régit ce système est celui de rendre immédiatement intelligible à un non-musicien les éléments musicaux transcrits dans la notation sur portée par conventions successives²⁶. Sorte d'espéranto musical, il s'attache à supprimer ou à réduire ces conventions : les notes seront écrites en clair, indiquées par leur première consonne²⁷. La portée, devenue inutile, est supprimée. Le *do* est toujours la tonique, et ne présente pas en conséquence de hauteur fixe. La hauteur absolue de ce *do* mobile est indiquée au début du morceau. La conséquence immédiate de ceci est que le chanteur n'a besoin d'assimiler qu'une seule gamme heptatonique. L'apprentissage des intervalles se fait en phonimie, en plaçant la main à différentes hauteurs devant le visage. Lorsqu'une modulation se produit, la référence de la nouvelle hauteur du *do*, nouvelle tonique, est indiquée au début du passage modulant.

-
25. Antérieurement, un système d'écriture remplaçant les notes par des chiffres avait été imaginé par P. Davantès pour la notation des mélodies des *Psaumes de David* en 1560, et repris au XVIII^e siècle par J.-J. Rousseau dans un *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*.
 26. Ne sont repris ici que les principes de base du système. Pour une étude plus approfondie, se reporter à l'un des traités de Curwen.
 27. d, r, m, f, s, l, t, d. En anglais le *si* est traduit par *ti*, ce qui évite en sol-fa toute confusion avec le *sol*.

Les rythmes s'apprécient par rapport à des signes espacés régulièrement, donnant l'emplacement des pulsations. L'écriture respecte visuellement la longueur temporelle. L'unité de pulsation est toujours la noire, ce qui réduit à six les mesures utilisées. Les silences sont laissés en blanc.

Comme dans la notation traditionnelle, les voix sont superposées. Tous les cantiques sont harmonisés à quatre voix. Les périodes et phrases musicales apparaissent clairement, séparées par une double barre.

Le système tonic sol-fa est particulièrement bien adapté au cantique et à l'hymne protestant. Les chants sont courts, possèdent une structure interne claire, modulent peu, sont écrits dans un style presque toujours homorythmique, évitent les complications rythmiques et mélodiques. Les règles internes sont faciles à assimiler. Il ne pouvait que séduire Richardson et ses collègues à une époque où ils constataient d'inquiétantes dérives dans le domaine du chant liturgique.

Les enjeux du tonic sol-fa

Ce n'est qu'à partir de 1873 que se concrétise l'utilisation à grande échelle de la notation nouvelle. William Pool édite cette année là 104 *tunes* en sol-fa, avec leur harmonisation à quatre voix. Il n'y a pas de paroles, mais l'auteur indique, en en-tête, la référence du chant du recueil hymnologique utilisé à cette époque.

Le recueil liturgique de 1875, supervisé par Richardson, présente 131 cantiques, textes, musiques et harmonisations en tonic sol-fa. Dès lors, toutes les publications hymnologiques se feront dans deux présentations, textes seuls, et textes accompagnés de leur musique en sol-fa.

Les parutions musicales nouvelles ne pouvaient, à elles seules, contrer les dérives constatées par les missionnaires européens. Il restait à former les chefs de chœur à la nouvelle graphie. Robert Toy et James Richardson vont s'atteler à cette tâche.

Le sol-fa est présenté comme une technologie nouvelle qui, par sa simplicité, est accessible à tous. L'attrait du chant cultuel va se déplacer ; hier affirmation de la maîtrise du Malgache dans cette forme d'expression qu'il apprécie fort, expression chapeautée par les spécialistes reconnus que sont les Mainty et les Tsiarondahy, aujourd'hui maîtrise d'un nouveau langage. A l'autorité reconnue du chef de chœur va succéder l'autorité établie de celui qui maîtrise le

code écrit. La domination de l'instruit se substitue à la tradition. Dès lors, les « ignorants », ceux qui sont restés en marge des écoles missionnaires, seront amenés à exercer leurs talents hors du temple.

L'apprentissage d'un chant par le sol-fa rend très difficile la restitution des éléments qui font l'originalité du chant malgache traditionnel, en particulier son extrême complexité rythmique. L'expression vocale est canalisée pas à pas par l'écriture. L'expression rythmique est simplifiée à l'extrême, et identique à toutes les voix. La mélodie est apprise voix par voix, guidée pour être plus précise, par des mouvements de mains accompagnant l'émission des notes. L'harmonie qui résulte de la superposition des voix masque la nudité du chant monodique. Cette harmonie, sans doute très différente des expressions musicales collectives antérieures, va peu à peu être assimilée, et va entrer dans les habitudes culturelles du Merina protestant interprétant un chant au temple.

Le sol-fa, comme toute nouveauté, mettra plusieurs années avant de supplanter en Imerina les chants non conformistes décrits par Richardson. Rien cependant ne viendra plus s'opposer à son développement au temple, comme en témoignent les transcriptions musicales de chants culturels postérieures à l'époque étudiée. Ce système de notation est toujours utilisé de nos jours en Imerina par les communautés protestantes. Dès le départ, le tonic sol-fa aura puissamment contribué à ouvrir la culture merina à une tradition musicale très éloignée de ses propres conceptions du chant sacré.

Les répercussions dans le domaine des musiques locales

LE HIRA GASY

L'éviction du temple des spécialistes traditionnels ne restera pas sans conséquence dans le domaine musical. Les anciens leaders ou chefs de chorale vont trouver une base de repli dans d'autres rituels, ceux qui mobilisent communautés villageoises ou familiales, et qui échappent au contrôle des missionnaires. Dans les années 1870-1885, c'est-à-dire à une période contemporaine de celle que nous venons d'étudier, se développe d'abord dans les campagnes, puis à Antananarivo même, un spectacle très populaire opposant plusieurs troupes rivales, spectacle qui prendra le nom quelque temps après de *hira gasy*.

Étrange spectacle que ce *hira gasy* ! Le chef de troupe a parfois les attitudes du pasteur avec sa voix autoritaire et convaincante, ses gestes amples, son discours souvent moralisateur. Les costumes semblent être empruntés à une troupe de théâtre devant mettre en scène quelques officiers du XIX^e siècle et leurs gentes dames. Des chants proches des cantiques du temple précèdent des airs proches de la variété internationale ou des airs litaniques très engagés. Clarinette et clairon se joignent aux violons, au tambour et à la grosse caisse dans les pantomimes guerrières et dans les danses souples très aristocratiques qui forment l'apothéose finale.

Manifestement, le *hira gasy* puise à plusieurs sources, mais il demeure fondamentalement un spectacle malgache, ancré dans la tradition orale. Nous essaierons de le montrer après avoir essayé d'en reconstituer les origines et le cheminement.

Le cheminement du hira gasy

Nous l'avons vu plus haut, le terme « *hira gasy* » (« chant malgache ») traduit d'abord une identité. Avec la diminution de l'adjectif à consonance péjorative, *gasy* mis pour *malagasy*, le terme est utilisé dans les années 1870, lors des querelles sur les conceptions du chant opposant autochtones et missionnaires européens. Le *hira gasy* est alors cette façon étrange de chanter au temple, relevée par Richardson, bien différente dans son expressivité du *hira vazaha* ou *hira tiona* (« chant noté »).

En 1886, plusieurs numéros du Madagascar Times relatent un spectacle de « *mpilanonana* », de « *mpihira gasy mahay* », de « *mpanao hiragasy mahay* »²⁸. Dans la terminologie employée, n'est pas identifié le spectacle lui même, mais les acteurs du spectacle, qui sont des spécialistes musicaux : « ceux qui animent la fête de musiques et de danses », « ceux qui savent le chant malgache », « les artisans qui sont capables de chanter *gasy* ».

Quelques années encore, et le terme *hira gasy* va s'appliquer au spectacle lui même. Le déplacement sémantique de l'expression est intéressant à relever ; le Merina ne définit pas un genre, mais un style. Il ne résume pas comme l'Européen sa musique à des caractéristiques spécifiques induites par un lieu, une destination, une fonction ; il la définit d'abord comme un état, une permanence, une identité ; il ne fait pas apparaître plusieurs façons de concevoir son expression musicale, il n'en suggère qu'une.

28. F. Raison-Jourde, 1991, p. 727.

Le « chant malgache » s'ancre dans un passé lointain, dans un passé lié à la royauté et au pouvoir²⁹. Depuis Radama I^{er}, tous les souverains merina se sont entourés d'une ou de plusieurs fanfares et chorales. Les Andriana aisés, les gouverneurs de province les ont imités. Les musiques sont confiées à des serviteurs royaux, à des esclaves ou à des *Mainty*, tous reconnus par la communauté merina comme particulièrement doués dans le domaine musical.

A la mort de Radama II, quand la chorale royale est démantelée, ses membres vont trouver à se recaser dans les chorales paroissiales ; ils vont introduire dans les lieux culturels, au temple, aux assemblées de prière, leur expressivité débridée aux yeux des Européens. Évincés du temple, serviteurs royaux et esclaves proposent alors leurs talents dans les campagnes d'Imerina, dans toutes les occasions festives qui ne sont pas contrôlées par les missionnaires, en particulier les *famadihana*³⁰. Ils élaborent un véritable spectacle, opposant plusieurs troupes spécialistes du *hira gasy*. Très populaire, le genre élaboré revient à Antananarivo aux alentours de 1885.

Dans ce cheminement qui part de la royauté, qui passe par les campagnes et qui revient à la ville, ce sont toujours les mêmes spécialistes qui produisent la même musique, le « *hira gasy* », la façon traditionnelle de chanter.

Les premières descriptions mentionnent toujours la présence de plusieurs troupes rivales produisant des discours, des chants, des musiques et des danses, un petit chœur de chanteurs et de chanteuses, des violons, tambour et grosse caisse. Le spectacle, très apprécié par la population, peut durer plusieurs jours. Nous retrouvons toutes ces caractéristiques dans le *hira gasy* actuel.

Le spectacle

Les acteurs du spectacle, les *mpihira gasy*, évoluent pieds nus. Ils portent tous le *lamba*, écharpe traditionnelle des Hautes Terres. Tout le reste de l'habillement évoque la société militaire et aristocratique d'une autre époque et d'un autre lieu : pantalon de couleur noire, chemise à manches longues, jaquette cintrée, chapeau de paille à large bord, galons et décorations pour les hommes, longues robes claires et bijoux de pacotille pour les femmes.

29. Cf. sur le cheminement du genre F. Raison-Jourde, 1991, p. 727 et suivantes.

30. Fête rituelle des secondes funérailles, au cours de laquelle les cadavres sont sortis des tombeaux et réenveloppés dans des linceuls neufs.

Les instruments malgaches traditionnels comme la *sodina*, toujours pratiquée par des troupes en certaines occasions, sont rarement employés. Même les percussions traditionnelles, qui présentent pourtant une richesse et une diversité remarquables, ont été supplantées par le tambour militaire et la grosse caisse européens. A l'élément percussif se rajoute l'élément mélodique, un, deux ou trois violons, parfois un accordéon, et pendant les danses, une clarinette, un clairon ou une trompette. Nous retrouvons là les instruments de fanfare, de clique et d'orchestre de danse si appréciés par les souverains et par l'aristocratie merina influente.

A côté de mélodies litaniques, et de chants très engagés, certains airs donnés au début du spectacle sont interprétés à deux ou trois voix de façon homophonique, et avec une parfaite neutralité corporelle. Ces chants se rapprochent beaucoup de ceux du temple ; l'exécutant a les mains au dos, son corps est immobile, le visage ne dénote aucun engagement réel dans la production sonore. Certaines mélodies, plus entraînantes, harmonisées elles aussi à deux et trois voix, sont très proches avec leurs rythmes syncopés de la variété internationale.

Le spectacle se termine toujours par un ensemble de danses aux caractéristiques malgaches ou européennes. Les danses gymniques d'hommes ou de jeunes enfants évoluant en solo ou en duo sont analogues aux danses guerrières sakalava simulant les mouvements d'attaque et de parade ; sauts, équilibres sur une jambe, cambres, arrêts brusques, curieux dodelinements de tête provoquent réactions et rires du public. Viennent ensuite des danses empruntées à différentes ethnies malgaches, danses betsimisaraka, antandroy, sakalava, merina, basées sur des pantomimes qui imitent les travaux agricoles, le défrichement de la forêt, ou les gestes des pêcheurs côtiers. Généralement, les dernières évolutions sont des quadrilles exécutés par quelques couples de danseurs. Ici aussi on relève le maintien d'une danse de cour d'origine européenne très prisée en Imerina au XIX^e siècle.

« *Hira gasy* » traduit d'abord une identité, et pourtant bien des aspects du spectacle témoignent d'une étonnante assimilation de cultures d'origines diverses, soit internes à la Grande Ile, soit européenne.

Un genre qui s'inscrit dans la tradition orale

Les emprunts ne masquent cependant jamais l'esprit, le style *gasy*, véhiculé de génération en génération par les spécialistes musicaux. Même s'il fait appel à des éléments exogènes, un spectacle de *hira gasy*, par les lieux et les occasions choisis, par le déroulement du spectacle, par les thèmes traités, par les caractéristiques des musiques, est avant tout une transmission de la culture merina.

Le spectacle se déroule toujours en plein air, lors d'une occasion festive qui regroupe la communauté villageoise, un *famadihana*, une circoncision, une fête paroissiale, un marché. Deux troupes au moins l'animent plusieurs heures, parfois plusieurs jours durant. Elles évoluent à l'intérieur d'une aire ronde ou carrée, les spectateurs entourant les acteurs. Les *mpihira gasy* sont placés si possible en contrebas par rapport au public, et présentent un spectacle qui dure environ une heure.

Quatre moments se succèdent dans la prestation d'une troupe, tous introduits et entrecoupés de *kabary* improvisés confiés au chef de troupe :

- l'entrée successive de tous les membres dont elle se compose, musiciens, chef de troupe, hommes, femmes ;
- le chant principal, *reny hira*, formé d'un enchaînement de mélodies ayant des caractéristiques différentes. Les acteurs forment un cercle autour des musiciens, hommes et femmes alternés, et se balancent sur place avec un pied d'appui, appuyant le chant de gestes de bras, index pointé vers le public. Des changements dans les dispositions, en particulier des rotations se produisent régulièrement ;
- le chant secondaire, *zana kira*, avec des placements et des mouvements comparables ; il développe un thème annexe ;
- les danses, avec les instruments de base renforcés par quelques vents. Pendant l'évolution du, ou des danseurs, le reste de la troupe est assis sur un bord de l'aire d'évolution.

Les thèmes traités ont deux attaches : en trame de fond, la sagesse des ancêtres, et en surface « une pédagogie morale des rapports familiaux »³¹. C'est une réflexion à partir d'une situation

31. F. Raison-Jourde, 1991, p. 731.

sociale stéréotypée, celle de l'orphelin maltraité, de la veuve sans ressources, de la femme stérile, des drames amoureux, des relations entre gendre et beaux-parents. Le texte des *kabary* et des chants vante les vertus du conformisme, appelle au respect des *fady*, interdits ancestraux, donne des conseils pour éviter le *tsiny*, le blâme des ancêtres. A la façon du *hain-teny*, joute verbale traditionnelle, le *hira gasy* est un genre gnomique : émaillé de proverbes, riche d'aphorismes, il transmet de spectacle en spectacle la sagesse ancestrale.

Les caractéristiques des musiques renforcent l'appartenance du genre à une tradition locale lointaine. Les techniques instrumentales n'ont aucun lien direct avec les techniques européennes. Le violon repose sur la poitrine de l'instrumentiste, comme cela se pratiquait couramment au Moyen-Age et à la Renaissance en Europe, et comme cela se pratique toujours dans les pays asiatiques. L'instrument n'est pas joué en *pizzicato*, mais seulement avec l'archet. Le jeu plaintif ou litanique n'est jamais virtuose, et le son obtenu évoque davantage le violoneux que le violoniste. Le tambour et la grosse caisse font alterner deux sonorités : celle rendue par le jeu traditionnel sur la peau, et celle plus discrète obtenue en frappant directement sur la caisse ou, pour le tambour, sur l'une des baguettes mise en travers de l'instrument, plaquée sur la peau. Pour l'Européen cependant, le jeu le plus surprenant demeure celui des vents utilisés dans la dernière partie du spectacle. De nombreux « couacs » émaillent une production faite davantage de bribes thématiques, que de mélodies complètes menées à leur terme. Par certains côtés, les sons obtenus peuvent rappeler l'intrusion hétérophonique des conques d'antan.

La production vocale d'un *mpihira gasy* se caractérise par une grande variété de timbres, allant du *bel canto* jusqu'au parlé-crié, en passant par la voix neutre, et le *sprechgesang* (parlé-chanté). L'épaisseur hétérophonique des chants est obtenue par l'homophonie des voix, certaines chantant fort dans le médium, les autres dans l'aigu, dans le registre de la voix criée. Cette homophonie vocale est enrichie par la partie du *mpiventy*, « celui qui entonne », qui précède de quelques syllabes chacun des vers chantés par le reste de la troupe, ce qui entraîne des tuilages. Elle est renforcée aussi par de nombreux effets vocaux : ports de voix ascendants avant les attaques, trémolos, accentuation de certaines syllabes, glissandos rapides en fin de phrases, ajouts de cris divers. La production collective est faite non de la fusion des membres, mais de la superposition de toutes les individualités.

La grande majorité des mélodies interprétées appartient en propre à la culture merina. Ces mélodies se présentent souvent sous forme litanique, formules brèves répétées un grand nombre de fois, avec la plupart du temps, appui alternatif sur deux pôles. Les chants peuvent aussi adopter une forme responsoriale, dans laquelle un refrain court et intangible s'intercale régulièrement dans des improvisations du meneur.

Le dernier aspect qui participe à l'originalité du *hira gasy* est l'aspect rythmique, d'une complexité souvent stupéfiante. Le dessin rythmique des chants est caractérisé par un léger déhanchement, un déplacement constant des accents par rapport à la pulsation. Le Père J.-A. Rafaralahy qui a étudié les spécificités du rythme malgache, note la superposition de deux types de mesure ; à l'intérieur de la première, la mesure rythmique, s'organisent en sections égales ou inégales toutes les valeurs rythmiques courtes du chant ; la deuxième est la mesure synthétique, marquée par les coups lents de la grosse caisse. A côté de la variété très grande de combinaisons rythmiques et d'accentuations qui résulte de la superposition de ces deux mesures, on trouve aussi dans le spectacle des sortes de formules « signal », moments où toute pulsation semble être volontairement rejetée.

« On n'assiste jamais à Madagascar — écrit Vincent Belrose-Huyghues — à une recherche technique ou esthétique ; la nouveauté fait horreur à la mentalité traditionnelle, et malgré le contact des étrangers, l'invention demeure étrangère au mode d'évolution malgache »³². Le *hira gasy* est un parfait exemple de syncrétisme esthétique tel qu'il est conçu par le Merina. L'évolution du genre se fait sans rupture, dans une trajectoire rectiligne où l'invention est exclue, mais où la compétition et l'emprunt interne ou externe à la Grande Ile permettent l'enrichissement. Le *hira gasy* est cependant à la base un spectacle qui s'ancre sur la façon de chanter, sur les rythmes, sur les attitudes corporelles, sur l'engagement physique, sur les mélodies propres aux hauts-plateaux malgaches, en résumé sur tout ce qui fait le fondement de la culture merina.

Face au cantique et à l'hymne qui véhiculent les valeurs et les conceptions d'une autre culture, le *hira gasy* est un lieu de repli, un lieu de préservation des valeurs essentielles : asile des chanteurs et des musiciens évincés du temple, refuge des musiques de l'ère pré-chrétienne, abri des valeurs qui mettent la société des vivants en

32. V. Belrose-Huyghues, 1975, p. 190.

relation perpétuelle avec les ancêtres, refuge des goûts ataviques pour le chant, la musique, la danse et la compétition. A notre époque, il demeure une échappatoire du campagnard hors du monde citadin dont il ne comprend pas toujours l'évolution. Le *hira gasy* est un émouvant témoignage d'emprunts continuels qui n'ont pas contaminé une culture première, mais qui l'ont enrichie. En ce sens, il apparaît davantage comme un genre traditionnel que comme un genre métis.

LE ZAFINDRAONY

Le *hira gasy* n'est pas le seul genre musical merina qui ait puisé à plusieurs sources pour son développement. Dans la capitale malgache, certains moments du culte ménagent des espaces de liberté à la chorale du temple. On entend alors des chants qui ont des caractéristiques musicales nettement différentes de celles des cantiques d'assemblée : l'engagement des choristes est plus grand, les voix deviennent plus rauques, les rythmes se complexifient, des voix solistes émergent ici et là. Proches de la chanson à boire, ces chants pourtant basés sur un texte religieux sont des *zafindraony*.

Curieux phénomène que ces chants qui rappellent étrangement ceux décrits par Richardson dans les années 1870, évincés du temple en même temps que leurs interprètes. L'éradication du temple de la culture autochtone véhiculant aux yeux des missionnaires plaisir profane, paganisme, croyances anciennes, « immoralité » ancestrale aurait-elle échoué ?

Un métissage ecclésial

En Imerina, les *zafindraony* ont un caractère purement chrétien ; ils sont chantés au cours des veillées funéraires. Leur présence au temple, à Antananarivo, est encore limitée aujourd'hui ; rares dans la Ville Haute, on les entend surtout dans les zones suburbaines, où certaines chorales incluent ce type de chant dans leur répertoire. Les *zafindraony* sont donnés à deux ou trois reprises, après le sermon du pasteur, ou au cours de la quête, et interprétés par la chorale et non par l'assemblée des fidèles.

La situation est toute autre en pays betsileo, où les chants *zafindraony* ont été intégrés au rituel des temples, et constituent 80 % du répertoire de l'assemblée³³. Le répertoire s'est accru au fil du

33. Témoignage du Pasteur Betsileo Honoré Ratolojanahary.

temps lors de compétitions opposant les chorales catholiques, et durant les nuits de veillées funéraires, où ils se sont substitués aux anciens *isa*³⁴. Devenus très populaires, ils sont chantés par tous, Catholiques, Protestants et non-chrétiens, en de multiples occasions³⁵.

Les musiques présentent des aspects très diversifiés. En Imerina, il arrive fréquemment que les chorales du temple retiennent les texte, mélodie, rythme et harmonie à quatre voix d'un cantique missionnaire. Le chant revêt alors un aspect indubitablement européen. A l'opposé, certains *zafindraony* sont de véritables et d'intégrales créations autochtones ; les textes transcrivent la vision populaire de la foi, les mélodies sont inventées, les rythmes typiquement malgaches sont utilisés, et les consonances naissent de cet extraordinaire don polyphonique noté depuis les temps anciens. Entre ces deux extrêmes, tous les types intermédiaires cohabitent dans un joyeux œcuménisme. La variété des caractéristiques du *zafindraony* en fait, musicalement, un genre « à large spectre », qui ne peut être seulement décrit comme à mi-chemin entre la culture européenne et la culture malgache.

Dans tous les cas cependant, les traces de la culture musicale traditionnelle ressurgissent, des déformations caractéristiques signent le genre, lui impriment un aspect indéniablement malgache. Lorsqu'il y a emprunt à une culture étrangère, ce qui est le cas avec les hymnes missionnaires, le Merina repense tous les éléments musicaux du chant et les adapte à sa sensibilité propre. Il en résulte un étonnant mélange de caractéristiques qui dévoile deux aptitudes, déjà relevées dans le *hira gasy*, celle de retenir et celle de créer en transformant.

En malgache, *zafindraony* signifie « métissé ». La terminologie employée ne peut s'appliquer aux seules caractéristiques musicales, beaucoup trop disparates d'un chant à l'autre. Le seul véritable métissage entre le *zafindraony* et le cantique est à rechercher dans l'aspect textuel. Deux siècles de christianisation ont abouti à l'adoption, dans les textes des chants, des éléments culturels chrétiens. Mais les musiques continuent de refléter les conceptions autochtones ; aucun type de musique n'est impropre à la prière ; toute musique, qu'elle se rattache à l'apport missionnaire, ou qu'elle s'ancre profondément dans la tradition autochtone, peut servir à louer Dieu.

34. Nom générique des anciens chants *betsileo*.

35. Cf. F. Noiret, 1990.

Des caractéristiques musicales gasy

Le Merina joue avec le domaine des sons comme un peintre assemble des tâches colorées sur une toile ; mais contrairement au tableau, le chant se renouvelle sans cesse, c'est une création en perpétuelle mouvance dans laquelle un certain nombre de caractéristiques musicales, interdites dans les cantiques, jaillissent avec vigueur ; il projette dans le *zafindraony* sa sensibilité profonde, son être intime.

Même s'il est issu d'un écrit préexistant, un *zafindraony* se rattache intimement à la culture orale traditionnelle ; si la ligne mélodique est issue d'un cantique elle est traitée avec les ajouts de l'oral, enrichissements, broderies, modifications expressives. Il en est de même pour le rythme, pour l'harmonie et pour l'accompagnement. Ces modifications de détail permettent d'identifier la source écrite utilisée, et sont vraisemblablement inconscientes.

Mais au delà de ces transformations de surface, il est des modifications beaucoup plus fondamentales, véritablement conscientes, qui ont pour but de renforcer l'expressivité de la production.

L'engagement vocal individuel se traduit par une justesse très approximative, par des timbres inhabituels en Europe et par des effets sonores. Il y a dans le *zafindraony* toute une palette de colorations sonores, des renforcements, « quelque chose qui grogne, qui perce, qui percute »³⁶, effets en tous points opposés à l'homogénéité de la louange collective du cantique.

Chaque voix a ses caractéristiques de timbre. Les voix de femmes sont plus neutres que les voix d'hommes. Elles sont nasillardes, ce qui est souvent une caractéristique du chant de plein air. Si les sopranos respectent assez fidèlement la mélodie, la justesse plus approximative des altos renforce leur épaisseur sonore. Les ténors recherchent toujours l'aigu pour percer. Le vibrato peut être très marqué chez eux, ainsi que dans les voix de basses lorsqu'elles chantent dans une tessiture aiguë. Tremblements, appuis accusés, saccades, voix de gorge donnent un timbre très particulier aux basses, toujours très présentes. Entre deux phrases musicales, le pupitre des basses rajoute fréquemment un pont rendu très expressif par l'engagement vocal des choristes.

36. Propos de M. Prosper Ralaïarimanana, chef de chœur du temple d'Amparibe, à Antananarivo.

Le corps est aussi très engagé dans les effets vocaux, car le mouvement, le balancement permet de mieux les exécuter. L'engagement corporel permet aussi de chanter plus fort, et il n'y aura aucune nuance, aucun dégradé sonore dans l'exécution. Les seules variantes dans les intensités sont dues ponctuellement aux accentuations de mots, et plus globalement aux blocs de voix. Ces derniers sont très appréciés. L'harmonie s'allège tout à coup, quand voix de femmes et voix d'hommes alternent, avant de retrouver la plénitude du chœur mixte.

Toutes ces caractéristiques de timbre et d'intensité donnent au *zafindraony* sa densité sonore, et perturbent bien évidemment l'intelligibilité du texte. Un autre élément, issu lui aussi de la tradition orale, aggrave encore le brouillage. Les phrases sont entonnées par un ou deux conducteurs, un ou deux ténors, parfois un ténor et une basse. Dans tous les cas ces *mpiventy* doivent posséder une voix haute et forte. Leur intervention ne se limite pas à donner le début de chaque strophe ; sur toutes les tenues du texte, ils précisent les paroles qui vont être reprises par l'ensemble du chœur.

Il n'est pas jusqu'à l'accompagnement instrumental qui ne participe à l'expressivité du chant ; l'organiste impulse le style spécifique au *zafindraony* par des répétitions d'accords, par des formules mélodico-rythmiques précises, par un enrichissement constant des lignes mélodiques, par l'ajout de transitions entre les phrases musicales.

Bien éloigné du cantique, le *zafindraony* ne cherche pas à uniformiser, mais au contraire met en valeur les individualités ; il manifeste à tous les niveaux l'univers culturel merina.

Une parenthèse de plus d'un siècle

Nous l'avons vu plus haut, dans les années 1870 plusieurs missionnaires s'inquiètent des dérives du chant culturel³⁷. Ils

37. On peut rajouter au témoignage de Richardson déjà cité celui de Toy, écrit en 1868, après l'inauguration du temple d'Ambohipotsy : « Le chant est notre grand problème. Les indigènes, par un processus d'imitation et d'invention, réussissent à produire des mélodies curieuses et à les adapter aux hymnes, avec une indifférence complète à la métrique. Ces airs sont parfois plutôt plaisants mais souvent ludiques avant tout, et toujours pleins de fioritures et interprétés avec de grands gestes. Dans leur estime, nos airs de psaumes, avec leur simplicité, ne méritent pas la comparaison. Un des indigènes dit à une réunion, il y a quelques semaines, que toutes les nations civilisées avaient leurs compositeurs, qu'il en était de même pour eux et, pour dire vrai, beaucoup d'autres croient réellement être supérieur en ce domaine » (cité par F. Raison-Jourde, 1991, p. 544).

décrivent des chants tout à fait impropres à la prière, pourvus parfois d'une belle harmonie mais trop souvent fondés sur des airs empruntés à la musique profane. La partie de basse est grotesque, il y a de fréquentes alternances de basses, d'altos et de ténors, ceux-ci ayant la charge importante de veiller à ce que tout le monde n'arrête pas son chant au même moment. Certes, le texte incorpore des paroles de l'Écriture, mais l'absence d'arrêt, les phénomènes de relais, les reprises rendent le chant long et complexe, difficile à apprendre, et par conséquent impropre à être chanté par la communauté entière.

On ne peut qu'être frappé par l'identité presque parfaite existant entre les chants observés par Richardson et les *zafindraony* actuels. Une seule véritable différence : il est difficile aujourd'hui de parler de « contorsions »³⁸, de « lamentations et de hurlements »³⁹, et je n'ai jamais noté de « frappements du poing ». L'ambiance s'est policée, mais les caractéristiques musicales restent strictement identiques.

L'origine du *zafindraony* peut être précisée avec exactitude : le troisième quart du XIX^e siècle. Nous savons déjà comment les missionnaires ont lutté contre ce chant, et l'ont évincé du temple. La politique mise en œuvre a atteint ses objectifs pendant une période de plus d'un siècle, où plus aucun *zafindraony* ne sera entendu au temple à Antananarivo⁴⁰.

Reste à savoir comment ce chant s'est maintenu intact de l'époque de Richardson à nos jours. S'il disparaît du temple, le genre se développe dans des rituels et des lieux qui ne sont pas sous le contrôle direct des missionnaires. Il se maintient dans les rituels familiaux ou communautaires, notamment lors des veillées de funérailles où les parents du défunt ont recours aux chorales paroissiales.

Le maintien et le développement du genre est également à relier au catholicisme et au pays betsileo. Les prêtres catholiques se montrent beaucoup plus libéraux que les pasteurs protestants dans le domaine du chant culturel. Les Jésuites encouragent les paroissiens à composer des cantiques sur des paroles tirées du catéchisme ; ils

38. J. Richardson, 1876.

39. A. M. Hewlett, 1886, p. 203.

40. Cet art n'est en voie de réhabilitation que depuis 1970. Cette année là, la chorale protestante de Tsiarahy se produit au grand amphithéâtre de l'Université, et l'année suivante est monté un « festival *zafindraony* » à l'église catholique d'Isotry (cf. F. Raison-Jourde, 1991, p. 556, en note).

organisent même des concours de chants, et goûtent cette musique autochtone dont l'usage a été autorisé par Rome. L'un d'eux, le Père Webber, a même adapté des cantiques traduits à des airs populaires⁴¹.

La concurrence des deux Églises tourne à l'avantage des Catholiques dans le Betsileo, province conquise et asservie par les souverains merina. Les *zafindraony* s'y répandent largement à la fin du XIX^e siècle, après la colonisation française.

Le chant revient dans les temples de la capitale malgache aujourd'hui ; il reste encore le chant de la chorale paroissiale, mais dans la mouvance œcuménique et dans la recherche identitaire, il est largement plébiscité par la population des Hautes Terres de Madagascar, et il profite d'une lente réhabilitation.



Au début de cet article nous nous posions la question de savoir ce qu'il résulterait de la confrontation des cultures dans le domaine musical, ce qu'il resterait des fragiles musiques autochtones après la contamination étrangère. Nous avons constaté que malgré une politique des missionnaires de la LMS délibérément acculturatrice, ayant pour armes l'écriture et le chant, deux genres qui s'ancrent profondément dans le fonds autochtone vont prendre leur identité définitive au cours de la période de cohabitation délicate et tendue des années 1870.

Pour le missionnaire européen, le cantique et l'hymne sont des chants sacrés qui doivent être interprétés avec recueillement, dignité et homogénéité par toute la communauté paroissiale. Le texte doit toujours être parfaitement compris, puisque c'est lui qui véhicule la louange, la foi, la prière, la demande.

Si pour l'Européen la séparation entre le monde profane et le monde sacré est nette, elle l'est beaucoup moins pour le Merina. Pourquoi la musique malgache serait-elle moins apte à louer Dieu que la musique *vazaha* ? Ni les spécialistes reconnus, ni la communauté merina dans sa grande majorité ne peuvent le comprendre. Le chant *malagasy*, que certains par dérision baptisent *hira gasy*, fait ainsi son entrée dans l'hymnologie chrétienne. Tel est le *zafindraony*, le chant métissé, combattu avec vigueur par la deuxième

41. Cf. F. Raison-Jourde, 1991, p. 552

génération de missionnaires, et qui pénètre à nouveau au temple aujourd'hui.

Même s'il lui arrive de reprendre la musique d'un cantique du recueil, le *zafindraony* permet à une chorale de montrer son originalité, et aux chanteurs de se livrer sans retenue aux effets vocaux dont ils raffolent. L'engagement physique est permanent ; des fioritures, des transitions sont rajoutées à l'accompagnement, les voix sont forcées. Il ne s'agit pas d'un genre musical aux caractères fixes, mais d'un style d'interprétation rattaché à une culture qui affectionne le spectacle.

Ce goût de la compétition et du spectacle nous le retrouvons dans l'autre genre musical qui se développe simultanément dans les campagnes de l'Imerina. Évincés du temple, les spécialistes musicaux traditionnels, les *mpihira gasy* élaborent un spectacle opposant plusieurs troupes rivales. Chaque prestation est enrichie d'éléments puisés ici et là : un costume, un instrument, une danse, un air de fanfare, une mélodie du temple ; ainsi naît le *hira gasy*, genre un peu hétéroclite, fait de bric et de broc, non plus style de chant, mais véritable spectacle. Même revêtu de quelques oripeaux européens, comme jadis les spectacles royaux mêlaient toutes les richesses ethniques de la Grande Ile, il est parfaitement adapté à la sensibilité autochtone. Le genre s'ancre profondément par son contenu textuel dans le contexte culturel merina ; *kabary* et chants véhiculent la sagesse des ancêtres ; les expressions corporelles, le plaisir de la danse, les sonorités, les techniques vocales rattachent aussi le genre au passé traditionnel, jamais renié.

Peut-on penser à « un irrédentisme culturel réfugié dans le chant »⁴² ? Cette interprétation explique en effet très probablement l'origine urbaine des chants *gasy*, mais peut-être n'est-elle pas suffisante pour rendre compte de l'ampleur du phénomène ; on peut donc aussi penser que le chant n'a pas été seulement un moyen ou un prétexte à contestation, mais l'objet et le fonds même de la contestation. C'est certainement ce qu'il a été pour les habitants de la campagne de l'Imerina, habitués à supporter des pouvoirs plus lourds que ceux des missionnaires, mais n'acceptant pas d'être coupés de leurs racines.

Hira gasy et *zafindraony* manifestent magnifiquement à quel point un peuple de civilisation orale garde des liens forts avec son passé grâce à sa mémoire motrice et sensorielle, celle qui s'attache

42. F. Raison-Jourde, 1991, p. 555.

aux gestiques, aux intonations et aux sons. C'est cette mémoire qui a permis l'éclosion de deux genres parfaitement originaux qui traduisent les dons et les intérêts des habitants des Hautes Terres malgaches.

Les affrontements ne conduisent pas nécessairement à la destruction du plus fragile. Les cultures ont la capacité de s'enrichir en se confrontant. Dans le domaine musical, la confrontation culturelle ne crée pas des stéréotypes, elle enrichit le patrimoine musical mondial.



BIBLIOGRAPHIE

- BELROSE-HUYGHUES (V.), 1977. « Considérations sur l'introduction de l'imprimerie à Madagascar », *Omalý sy Anio*, n°5-6, pp. 89-105.
- BELROSE-HUYGHUES (V.), 1975. « Un exemple de syncrétisme esthétique au XIX^e siècle : le Rova de Tanananarive d'Andrianjaka à Radama I^{er} », *Omalý sy Anio*, n°1-2.
- BROT (F.), 1906. « L'évolution de la musique malgache », *Revue de Madag.*, pp. 56-74.
- CURWEN (J.), 1878. *Tonic sol-fa*, London, Novello, Ewer and Co.
- HEWLETT (A. M.), 1886. « Some thoughts on church music in Madagascar », *A.A.*, vol. III, pp. 199-204.
- MESPLE (R.), 1992. « Les recueils hymnologiques de la London Missionary Society à Madagascar », *Expressions*, n°1, Pub. de l'IUFM de La Réunion, pp. 7-35.
- MESPLE (R.), 1995. *Hymnologie protestante et acculturation musicale à Tahiti et en Imerina (Madagascar)*, Thèse de Doctorat, Université de La Réunion.
- NOIRET (F.), 1990. « The faith in tune : christian folk songs in the Betsileo (Madagascar) », *Exchange*, vol. 20, pp. 46-55.
- NOIRET (F.), 1995. *Chants de lutte, chants de vie à Madagascar — Les zafindraony du Pays Betsileo*, Paris, L'Harmattan, 2 vol.
- RAFARALAHY (J.-A.), 1984. *Rindra-kira malagasy araka ny vako-drazana* (Spécialité du rythme malgache selon la tradition malgache), Antananarivo, F.T.M.
- RAISON-JOURDE (F.), 1991. *Bible et pouvoir à Madagascar au XIX^e siècle*, Paris, Karthala.
- RALIBERA (D.), 1953. *Les Disciples du Seigneur*, Thèse de Bachelier en Théologie, Paris.
- RANDAFISON (S.), 1980. « Les mpihira gasy », *Ambario*, vol. II, pp. 191-194.
- RANJEVA-RABETAFIKA (Y.), n. d. « L'influence anglaise sur les cantiques protestants malgaches », *Annales de l'Université de Madagascar, Série Lettres et Sciences Humaines*, n°12, Antananarivo, Imprimerie centrale, pp. 9-25.

- RICHARDSON (J.), 1876. « Malagasy tonon-kira and hymnology », *A.A.*, pp. 23-35.
- SIBREE (J.), 1923. *A register of missionaries, deputations, etc., from 1796 to 1923*, London, LMS.
- SIBREE (J.), 1886. « Malagasy hymnology and its connection with christian life in Madagascar », *A.A.*, vol. III, pp. 187-199.
- VERIN (P.), 1990. *Madagascar*, Paris, Karthala.
- VINSON (A.), 1865. *Voyage à Madagascar au couronnement de Radama II*, Paris, Lib. encyclop. de Roret.
- VUILLERMOZ (É.), 1949. *Histoire de la Musique*, Paris, Fayard.