

# Chant folklorique *malagasy*

---

ETIENNE STEFANO, MAÎTRE DE CONFÉRENCES  
ANDRINIAINA YVON RAKOTOARISON, DOCTORANT  
PHILIPPE RAKOTOSON, DOCTORANT

## INTRODUCTION

Danses et chants folkloriques, deux mots liés à la tradition malgache. Deux termes qui font la joie de toute une population. Mais ils ne se concrétisent qu'en présence et par une participation effective des « Mpandihy », et des « Mpikabary Gasy » c'est-à-dire les Danseurs et les Chanteurs de cet art populaire. Cette réalité est devenue un mythe qui se structure pour mieux consolider le tissu social au niveau de la société. Même le temps n'a pas changé sa dynamique sociale. Il véhicule toujours la culture, la norme, la valeur bref tout ce qui participe à la régulation sociale.

Et effet, suivant une évolution linéaire, cet art populaire des hautes terres malgaches qui apparaît sous un discours dansé, récit et chanté est à mi-chemin entre le traditionnel et le moderne. En d'autres termes, grâce au brassage des différents outils répertoriés à travers les instruments mis en œuvre pour l'opérationnalisation du « Hira Gasy » dit opéra, pour ne citer que les flutes d'origine étrangère et les valiha typiquement malgache en passant par le tambour, mi-local mi-global façonné par les artisans locaux, sans conteste de cet état de fait, on peut aisément poser la problématique qui consiste à savoir comment cet art populaire allie le moderne et le traditionnel que l'on soit en ville ou à la campagne.

## ORIGINE DU QUESTIONNEMENT ET RÉSUMÉ SYNTHÉTIQUE DE L'OBJET DE LA RECHERCHE

Sans nul doute, « *la danse est bien le parent pauvre de la recherche* ». Pratique éphémère par excellence, la danse se prête plus difficilement encore que la musique à l'analyse, surtout lorsqu'il s'agit de danse traditionnelle, par nature évolutive, non codifiée, et laissant une large place à l'interprétation et à la variation individuelle et collective. Néanmoins, la recherche a beaucoup progressé, du moins en ce qui concerne la danse du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais, dans ce cas précis, il y avait des documents écrits – quelque difficile qu'ils fussent à déchiffrer et à interpréter – tels l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau publié en 1596, ou le *Traité*

*de la cadence* de Feuillet, publié en 1706. Au reste, la tentative de mise en notation écrite des danses de cour ne résout pas tous les problèmes du chercheur, loin de là, elle lui en crée même de nouveaux, mais elle lui donne au moins du grain à moudre. Point de tout cela dans le domaine des danses traditionnelles de nos campagnes et provinces. On ne peut alors chercher que du côté des folkloristes du XIX<sup>e</sup> siècle pour les documents écrits, même s'ils sont fort imprécis, et surtout compter sur le travail de terrain, qui, lui non plus, ne donne pas toutes les réponses.

Par ailleurs, la recherche que nous présentons aujourd'hui se propose d'étudier l'émergence de la danse folklorique où elle prend une part tout aussi importante que la musique. Phénomène complexe, le renouveau de la musique traditionnelle tel qu'il peut s'observer en Haute terre centrale nous donne à voir un processus de dynamisme de la pratique et des goûts musicaux qui prend forme dans une valorisation du monde rural comme milieu privilégié pour repenser la société et le monde et remettre en cause un modèle culturel malgache dominant. Cette appropriation de la culture rurale s'opère sur un mode identitaire où les projets individuels sont tout aussi importants que les enjeux collectifs. C'est pourquoi la tradition dont se réclame cette typologie de danse traditionnelle est autant interprétée comme source d'inspiration que comme legs du passé offrant des clés de compréhension pour vivre le temps présent.

## **RAPPORT AU TERRAIN**

Puisque l'ethnologie, qui a pour vocation d'étudier les sociétés et les groupes humains, prône une nécessaire distanciation de l'observateur à son objet, en premier lieu, il importe de préciser quel rapport s'entretient avec le terrain et l'objet d'étude.

Le désir de travailler sur la danse folklorique et sur la notion d'invention de la tradition est né d'un questionnement lié aux secousses que cette forme traditionnelle endure dans l'inter culturalité.

Autant dire qu'on ignorait tout de l'histoire dudit objet. Loin d'être une entrave, le fait de n'avoir ni vécu ni connu la période étudiée a permis au contraire d'exercer un regard critique et distancié.

Ce regard neuf porté sur une époque qui appartient désormais à l'histoire proche, incite à s'intéresser à la genèse d'un mouvement dans lequel le monde culturel actuel est désormais impliqué.

C'est d'ailleurs ce désir de comprendre, doublé de la nécessité professionnelle d'acquérir des connaissances, qui a en partie engendré la reprise d'études initialement commencées en sociologie, puis réorientées en ethnologie.

En même temps qu'elle permettait de découvrir de nouveaux champs de recherche et des méthodes d'investigations spécifiques, l'approche ethnologique paraissait particulièrement appropriée pour étudier les représentations, les phénomènes collectifs ainsi que les stratégies individuelles à l'œuvre.

Au chevet, nous devenons nous-mêmes acteurs de ce type de danse, pouvant ainsi nous livrer à l'observation participante des pratiques lors de manifestations festives, organisés à l'échelle régionale ou nationale.

D'autre part, l'échiquier professionnel offrait un accès privilégié à la documentation. On a ainsi pu exploiter un fonds spécialisé comprenant entre autres des documents inédits et rares.

Cela nous a permis d'observer de près et de comprendre une activité qui, bien qu'accomplie, était rendue vivante grâce à la technologie de l'enregistrement audiovisuel.

La vision longue et répétée de ces films fixés sur la bande magnétique et livrés de manière brute, c'est-à-dire sans aucun montage, a progressivement formé notre regard à une lecture ethnologique de documents dont l'aspect humain est restitué efficacement par les vidéos. Confrontée directement aux images, on a ainsi pu observer des personnes interrogées les silences, les hésitations, les rires gênés exprimant ce qui ne pouvait être vu explicitement, c'est-à-dire le dénigrement, l'oubli ou le refoulement de savoirs autrefois sus ou pratiqués.

Il est également repéré chez certains d'entre eux un ton peu à peu enjoué qui dit la confiance retrouvée et la requalification des savoirs rendue possible par le regard et l'oreille bienveillantes des jeunes collecteurs. Les inflexions de la voix et images laissent aussi deviner la fierté d'être promu au rang de porteur et de transmetteur de la tradition.

Il est à noter chez les collecteurs une manière de poser les questions qui trahit le désir de comprendre de l'intérieur malgré une altérité qui s'impose à eux. Quant à leur façon de mener et d'enregistrer la séance, elle révèle une posture de réappropriation volontariste d'un patrimoine considéré comme dû et laisse entrevoir une conception fantasmée et identitaire de la tradition.

La connaissance professionnelle de ces documents dits « de collectage » a donc eu une incidence directe sur la structure même de l'étude puisque l'activité de collecte des traditions orales véhiculées par la danse folklorique y est proposée comme une thématique centrale à forte valeur heuristique.

## **TERRAIN ET MÉTHODE**

Quoique très riche, ce matériau seul n'aurait pu suffire à constituer le terrain, et il est obligatoire de compléter par des entretiens dont nous sommes l'initiateur. Rencontrer, interroger et enregistrer 100 personnes dont 35 agri-

culteurs, 27 élèves, 18 personnels administratifs, 10 marchands, 7 artisans et 3 chauffeurs de taxi brousse a été, en partie, dicté par la nécessité de dresser une histoire avant d'entreprendre son analyse anthropologique.

Des entretiens semi directifs ont permis de comprendre les niveaux d'implication d'acteurs issus de différentes contrées sans oublier des représentants locaux des réseaux de l'éducation populaire ou des chercheurs ayant mené un travail de recherche sur la danse folklorique.

Suscitant un récit biographique, ces entretiens ont permis d'obtenir d'un côté des données factuelles dans lesquelles la part d'implication personnelle est faible et de l'autre des données plus intimes contenant des éléments de l'ordre du symbolique et des représentations, déclenchant parfois des émotions éloquentes.

Nous devons reconnaître que collecter ce type de matière n'est pas aisé lorsque l'interrogation porte sur une période révolue. Quelques témoins, et surtout ceux dont le parcours artistique est aujourd'hui incontestable, ont montré certaines difficultés, voire réticences, à revenir sur le passé pour se remémorer une époque vieille de trente ans correspondant au moment où leur identité de jeune danseur sous l'accoutrement musical traditionnel était en cours d'élaboration. Il était par ailleurs impossible de ne pas laisser libre cours à des discours portant sur les parcours actuels d'autant plus qu'ils révélaient des trajectoires riches de sens.

L'analyse a d'autant plus été difficile que ces corpus oraux enregistrés puis transcrits intégralement, comportaient une part non négligeable d'auto-analyse. Les acteurs de ce mouvement sont effectivement enclins à tenir un discours sur eux-mêmes et à expliciter leur rapport à la tradition, notamment vis-à-vis du grand public qui a parfois du mal à comprendre ce que recouvre le terme de danse folklorique.

Afin de ne pas m'en tenir aux seuls discours, il était nécessaire de compléter ces entretiens par la littérature spécialisée produite à cette époque tels que

- des écrits non édités, parfois manuscrits,
- des ouvrages spécialisés et généraux,
- des livrets et pochettes de disque 33T contenant textes et illustrations,
- ou bien encore des bulletins d'information ou petites revues publiées par le secteur associatif.

Produits sur le vif, ces documents ont aujourd'hui la capacité de faire parler les acteurs sans qu'il y ait cette distance que tout individu peut prendre par rapport à son vécu ou à des positionnements idéologiques et identitaires qui se sont émués avec le temps.

Les entretiens effectués ont eu aussi l'intérêt de faire ressortir des traits communs, des itinéraires similaires permettant ainsi de dégager des profils aux

contours bien définis : celui du musicien, du formateur en danse, de l'animateur et responsable associatif, du collecteur-ethnographe.

La réalisation des enquêtes orales est un moment captivant dont il est d'ailleurs parfois difficile de s'extraire. Nous aurions aimé approfondir l'étude de certaines personnalités perçues comme figures emblématiques en revenant les voir à plusieurs reprises afin de dresser leur histoire de vie. Dans un cas seulement nous avons pu mener à bien cette démarche. Nous avons d'ailleurs eu le sentiment que certaines personnalités attendaient de nous que nous abordions le sujet du point de vue de leur vie et que nous portions sur leur action un regard global et non limité à une période donnée.

## **LE HIRA GASY ET SES DOUBLES ARMATURES**

### **Le « Hira Gasy » : identité culturelle**

Depuis belle lurette, on n'avait jamais minimisé le rôle du « Hira Gasy » dans la société malgache. La preuve : les fêtes socioculturelles de la haute terre centrale sont animées par le « Hira Gasy » à l'exemple du « famadihana » ou encore d'autres évènements sociaux-rites de grande ampleur au niveau de la communauté.

Cette richesse culturelle nationale est un moyen qui diffuse au mieux la culture malgache. Dans un premier temps, le port des « malabary » par les « Mpihira gasy » ne passent pas inaperçu. En effet, grâce à cette tenue vestimentaire typiquement malgache, ils peuvent garder orgueilleusement l'identité nationale et inciter tout un chacun à s'y référer.

Non sans oublier de mentionner les tenues des femmes qui sont représentées par des couleurs variées, signe d'une culture plurielle et étendue.

Ce n'est qu'un paramètre qui se positionne pour marquer la différence identitaire de la culture nationale aux autres pays régionaux ou continentaux. En ce qui concerne cet art populaire du pays, la danse fait partie du paramètre qui singularise ses caractéristiques. En effet, aucune imitation des danses hors du pays n'a été constatée. Au contraire, la façon de jouer sur le podium fait partie intégrante de la tradition des hautes terres. Par rapport à cette réalité, aucune acculturation n'a été enregistrée sauf pour les musiques qui ont été tirées des chansons étrangères ou nationales mais qui sont modernisées. Dans d'autres situations, on peut bien évaluer aussi les autres instruments utilisés par des musiciens hors pair. En d'autres termes, on a affaire à des virtuoses manipulant avec aisance les instruments musicaux car en réalité ceux qui sont typiquement malgaches se combinent et s'accordent aisément avec ceux qui sont importés de l'étranger. De ce fait, le Valiha qui est un instrument conçu tout entièrement pour des chansons malgaches devra être combiné avec la flûte qui n'appartient à aucun moment à la

culture malgache. Sans oublier les autres moyens qui s'articulent aisément avec les chants folkloriques mais qui ne sont pas destinés tout entièrement à sa culture.

Dans ce sens, on peut mentionner que même s'il y a une valorisation de la culture nationale par le port des habits ou encore par la façon de danser, on ne peut affirmer que le chant typiquement malgache est une source de l'identité culturelle nationale. En effet, les instruments utilisés et les styles de musiques, ne sont que des imitations exogènes. Pour ne citer que la combinaison des instruments de musique (entre le local et le global). Mais de tout ce qui est dit, le « hira gasy », par le biais des messages qui ont été transmis par les « Mpihira gasy », peut bien servir d'outil pour porter le changement social grâce à l'éducation et la socialisation.

### **Le « Hira Gasy » : instrument du changement social**

Il convient de signaler que cet art typiquement malgache a sillonné la haute terre depuis l'époque d'Andrianampoinimerina selon D. Mauro et E. Rahoarisoa. En effet, il a pris de l'ampleur avec l'évolution du temps au niveau du pays. Mais en réalité, le « Hira Gasy » est devenu un instrument utilisé par le pouvoir politique pour mieux asseoir son autorité.

Par contre, si on veut se référer au domaine social, il a joué un rôle qui a favorisé le changement de comportement au niveau des individus et des groupes, changement en perpétuelle évolution dans la société globale. Mais ce rôle social ne peut se matérialiser sans pouvoir miser sur la transmission du message évoqué dans des proverbes ou d'autres formes de communication qui facilitent le décodage de l'information au niveau des récepteurs. En réalité, la musique n'est qu'un moyen à la partie des émetteurs qui ne sont autres que les « Mpihira gasy » pour inciter tout un chacun à assister au spectacle. En d'autres termes, elle sert de moyen pour attirer de maximum de spectateurs et ce, afin de concrétiser le changement de comportement tant souhaité. Ainsi, une fois captée dans le processus communicationnel, la population devient plus perméable au discours politique.

Force est de souligner que les informations émises ne peuvent se structurer qu'en dehors du vécu quotidien. Et de préciser que pour faciliter la mutation sociale, elles se doivent d'être considérées comme des comportements anormaux préjudiciables à l'harmonie sociale. Les stratégies devraient être focalisées par rapport à l'objectif de l'émetteur, entre autres « les Mpihira Gasy » évoquant une soumission effective des déviants dans la structure sociale.

De par ce système, la communication de type instrumentale se forge pour proposer une nouvelle trajectoire sociale aux individus. De fait, cette typologie de

communication n'entraîne aucune mutation tant que le processus n'enregistre aucune rétroaction ornée d'une participation effective au niveau des initiés.

Mais cette interaction sociale favorisée par des actions multidimensionnelles des acteurs sociaux ne seraient opérationnelle tant que les facteurs endogène et exogène du domaine sociétal n'incitent aucun intérêt pour la population cible.

Par rapport au schéma communicationnel, deux paramètres principaux se doivent d'être opérés pour mieux rationaliser son fonctionnement. D'abord, il doit se référer à une qualité musicale alternée de son originalité et de la performance de son style attirant et attrayant.

D'un autre côté, les récepteurs acteurs principaux de l'opérationnalisation de cette communication doivent s'adapter aisément dans ce sens pour mieux décoder les messages.

En somme, faut-il adapter l'action sur ces deux outils pour forger la mutation au niveau de tout un chacun, du groupe ou même de la société globale ?

Pour pallier notre analyse, faut-il évoquer au niveau de cette présentation que le « Hira Gasy » par le biais des « Mpihira Gasy » conserve un rôle d'agent secondaire de socialisation et d'éducation de toute une population surtout au niveau du monde rural ? En effet, cet art populaire reste et demeure jusqu'à présent un outil de premier ordre de distraction et d'éducation que la ruralité s'approprie aisément et orgueilleusement.

## **PRINCIPAUX APPORTS DU TRAVAIL / LES ÉLÉMENTS LES PLUS SIGNIFICATIFS, LES PLUS INATTENDUS**

Deux points nous semblent particulièrement significatifs y compris pour comprendre ce mouvement tel qu'il existe aujourd'hui.

Tout d'abord, cette thèse apporte un éclairage particulier sur la notion d'identité malgache à travers l'étude des positionnements identitaires divergents alors qu'ils sont revendiqués par des courants qui œuvrent dans le domaine de la danse « folk » malgache.

D'autre part, l'activité de collectage n'est pas présentée comme simple collecte de répertoires musicaux et de savoirs supposés légitimer des pratiques territorialisées. Elle est aussi analysée comme la reconquête, au moyen de la connaissance ethnographique et ethnolinguistique, d'un monde rural idéalisé choisi comme cadre de vie et d'action. Dans une posture de réappropriation patrimoniale, elle instaure un travail de recherche qui a pour but de faire du paysan, c'est-à-dire l'homme qui vit en harmonie avec son milieu, un modèle d'identification. Et enfin, elle est également décrite comme un cadre d'apprentissage non formel où le témoin – c'est-à-dire le musicien, le chanteur ou

le danseur – incarne la figure du maître au côté duquel on apprend à faire tout comme l'on apprend à être.

## **PERSPECTIVES**

Parce qu'une telle étude est aussi le prélude de recherches à venir, nous évoquerons pour finir deux pistes qui à nos yeux mériteraient d'être suivies.

Dans le cadre de ce qui paraît être la suite logique à donner, c'est-à-dire l'étude du mouvement de la danse et chant traditionnel tel qu'il existe depuis des années, il nous semblerait particulièrement judicieux de s'intéresser à l'émergence des figures de l'artiste et du spécialiste (nous pensons notamment au spécialiste de la danse) et plus précisément d'étudier comment les politiques culturelles et économiques ont contribué à un recul de l'animateur culturel au profit de trajectoires qui se sont singularisées.

Bien des pistes ébauchées aiguisent notre curiosité d'ethnologue et nous restons notamment fortement intéressée par le rapport privilégié que le mouvement folk entretient avec la culture malgache. Nous pensons notamment aux danseurs, ces inventeurs de scénettes, qui un jour se sont improvisés fabricants, s'autorisant à construire leurs propres mouvements, afin de réaliser le spécimen qui répondrait le mieux à leur personnalité et mettrait en valeur leurs compétences. Cette idée d'ajustement d'une danse à ses propres besoins est, nous pensons, une clé de compréhension du mouvement de la danse traditionnelle hier et aujourd'hui.

## **CONCLUSION**

Le « Hira gasy » à travers son répertoire varié et riche peut être joué pendant deux jours sans se répéter. Il constitue une forme de culture Male traditionnelle par excellence.

En effet, les instruments joués, la façon de se vêtir, la manière de danser et surtout la forme du message transmis exprime une facette de la culture malgache qui résulte d'un savant mélange entre tradition et modernité.

En somme, on ne transmet qu'un seul symbole : l'identité culturelle et le changement social.

## **BIBLIOGRAPHIE**

- ABRIC J.C., 1999, *Psychologie de la communication*, Paris, Armand Colin.  
LOHISSE J., 2000, *Sociologie de la communication*, Paris, Nathan.



- PEDLER, E., 1998, *Les systèmes de communication, Approche socio-anthropologique*, Paris, Armand Colin.
- RAHASINIRINA, 1996, *Ny biragasin'i Sabondrafinina sy ny adin-tsaranga*, Antananarivo, URS.
- RANDRIARINAIVO J., *Organisation et fonction sociale des Mpibira gasy*, Mémoire DEA.