



HAL
open science

Évolutions techniques et sociologie des conflits : regards sur la valiha

Victor Randrianary

► **To cite this version:**

Victor Randrianary. Évolutions techniques et sociologie des conflits : regards sur la valiha. Revue historique de l'océan Indien, 2006, Science, techniques et technologies dans l'océan Indien : XVIIe-XXIe siècle, 02, pp.277-291. hal-03412348

HAL Id: hal-03412348

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-03412348v1>

Submitted on 3 Nov 2021

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.

Evolutions techniques et sociologie des conflits : regards sur la *valiha*

Victor Randrianary

Laboratoire d'ethnomusicologie du CNRS Musée de l'Homme, Paris

La cithare *valiha* a fait couler beaucoup d'encre, notamment depuis les différentes notes des fonctionnaires coloniaux du XIX^e siècle. La majorité des travaux¹ sur cet instrument ressortit à l'ordre organologique, comme la plupart des études sur les musiques de Madagascar d'ailleurs.

Le présent article² retracera dans un premier temps les évolutions techniques de cette cithare, organisées en trois parties : les métamorphoses de la cithare, qui sous-tendent une réflexion sur la notion d'acculturation et de métissage ; les archives des spécimens et leurs supports audiovisuels ; enfin, les outils de la recherche.

Dans un deuxième temps, nous aborderons les conflits urbains et les « guerres froides » autour de la *valiha*. Nous verrons ainsi comment la pratique musicale et l'invention technique deviennent une arme puissante et donnent à la fois une image des batailles symboliques et socio-économiques au sein d'une ville, Tananarive, à Madagascar.

Avant d'entamer cette contribution, nous faisons remarquer qu'en dehors de la documentation classique (bibliographie, discographie et filmographie) sur le terrain de la *valiha*, nous avons opté aussi pour une enquête participative. Notons enfin que le fait d'être natif du pays³ et d'habiter l'étranger⁴ permet une double vision : toutes les fois que nous revenons sur le terrain, nous avons une nouvelle vision des choses. En d'autres termes dans cette perspective, d'une manière consciente, nous avons adopté une approche « émiqne » mais aussi « étique »⁵. La première consiste à considérer l'analyse du fait musical du point de vue de ceux qui produisent la musique. Cette instruction menée de l'intérieur nous a amené entre autres avantages à apprendre plusieurs dialectes⁶. La deuxième approche comporte l'analyse du point de vue de celui qui reçoit et perçoit la musique et la société. L'ethnomusicologue Simha Arom dirait « les panneaux » du chercheur, ce qui nécessite aussi un niveau neutre car il faut analyser la musique sans référence à un point de vue quelconque. C'est l'obligation qui s'impose par exemple pour la compréhension de la notion de métissage et d'acculturation.

1. La rédaction de cet article a été faite au cours d'un long séjour à Saint-Denis. L'auteur n'a donc pas pu amener la totalité de sa bibliographie concernant la *valiha*. En revanche, nous recommandons vivement au lecteur de lire Jobonina Montoya-Razafindrakoto (voir la bibliographie) qui travaille sur la *valiha* en Imerina.

2. Cet exposé écrit est une suite d'un film documentaire « Valiha au Présent » du même auteur, diffusé au colloque AHIOI mais aussi au festival du film d'Afrique et des îles, au Port, île de La Réunion, en septembre 2005.

3. Madagascar.

4. France.

5. Voir : Jean-Jacques Nattiez, *Fondement d'une sémiologie de la musique*, Union générale d'Éditions, Collection 10-18, Paris, 1975.

6. Nous avons pratiqué et enseigné cet instrument. Puis, depuis plus d'une décennie, nous participons d'une manière active aux manifestations culturelles où la *valiha* est impliquée. La connaissance intime du terrain vient – entre autres – du fait que nous sommes producteur, conseiller et/ou directeur artistique de différents artistes.

RAPPEL

Au point de vue organologique, la *valiha* est de la famille des cordophones et particulièrement des cithares. Sa forme initiale, mais aussi la plus connue, comporte un corps tubulaire - souvent un tuyau de bambou -, autour duquel sont tendues les cordes.

L'aspect le plus ancien est un instrument idiocorde : les cordes sont découpées du corps même et surélevées par des chevalets. Pour accorder une corde, il faut déplacer le chevalet. L'instrument a plusieurs accords : l'accordage le plus simple et le plus usité consiste à ranger les cordes par une série de tierce. Aussi y a-t-il différentes techniques de jeux : pincer, pincer-frapper. Les termes vernaculaires apportent plus de précision dans ce domaine : dans l'ensemble de la province de Tuléar, on entend les expressions suivantes : *mitipaky* (donner des coups), *mandrangotsy* (griffer).

On admet généralement que Madagascar a des origines du Sud-Est asiatique. Concernant notre instrument, la thèse la plus connue affirme que la *valiha* tient également de ces ascendances. On sait d'ailleurs qu'aujourd'hui encore, la cithare idiocorde existe en Indonésie, au Laos, au Cambodge.

Le terme *valiha* devient une appellation générique de cette forme de cithare à Madagascar : c'est celui qui est utilisé actuellement d'une manière assez générale dans différents ouvrages, spécialisés ou non. Soulignons toutefois que dans cette Grande Île, d'autres appellations sont en usage : *vadiha*, *vadiana*, *vadiaña*.

Au cours de l'histoire, cette cithare a connu d'autres modifications et formes⁷. Cependant, la plus connue est la cithare sur caisse.

Concernant la répartition géographique, nous avons noté plus haut que cet instrument de musique est présent en Asie du Sud-est. En revanche, dans le Sud-Ouest de l'océan Indien, on le retrouve à Madagascar. Puis à Anjouan, où la cithare sur caisse prend l'appellation de *ndzédzé*. Les autochtones, ainsi que les spécialistes⁸, attestent que cet instrument vient de Madagascar. Toujours dans cette aire géoculturelle, d'autres chercheurs, à l'instar de Yu-Sion Live⁹, notent que la *valiha* a été présente sur l'île de La Réunion au cours de son peuplement.

7. Cf. *infra*.

8. Françoise Gründ, Pierre Bois, *Musiques traditionnelles d'Anjouan*, Inédit Maison des Cultures du Monde, Paris (Compact Disque)

9. « *Beaucoup plus tardivement, la cithare tubulaire est parvenue à La Réunion avec la traite de l'esclavage au XIX^e siècle, mais elle n'a pas connu un développement durable et n'est pas restée dans la mémoire collective des Réunionnais. Elle avait néanmoins conservé son nom malgache valiha* », Yu-Sion Live, « Approche pour étude du métissage des instruments de musique de l'Océan indien », *Kabaro II*, n° 2-3, Université de La Réunion, l'Harmattan, Paris - Saint-Denis, 2004, p. 16. Nous soutenons ces écrits issus de témoignages et d'hypothèses, premièrement parce qu'on sait l'importance que les personnes d'origine malgache accordent à la valiha ; deuxièmement, nous avons collecté personnellement le témoignage de M. Ravelo, Malgache musicien, mécanicien et bricoleur qui a vécu de 1980 à 1994 à La Réunion, travaillant surtout à Mafate et Saint-Denis. Ce dernier atteste avoir côtoyé les quelques Réunionnais d'origine antandroy jouant de la valiha. Lors de mes différentes missions dans cette île, j'ai pu voir et filmer un joueur de marovany à Saint-Leu en 2001. On peut donc dire que les rares habitants qui jouent de cette cithare se cachent. Pourquoi ?

I – LA VALIHA AU FIL DU TEMPS

Les métamorphoses de la cithare : acculturation et métissage

Forme tubulaire

Quel que ce soit le nom, rappelons-le, la cithare de forme tubulaire a été la première forme, en Asie du Sud-Est comme à Madagascar. Bien qu'on l'utilise de moins en moins, celle qui est idiocorde, dite *toritenany*, existe jusqu'à présent. Par ailleurs, les cordes métalliques ont fait leur apparition avec l'arrivée des missionnaires de la London Missionary Society autour de 1820. En revanche, ce contact avec la civilisation européenne, à travers le christianisme, a modifié d'une manière significative l'esthétique de la musique merina.

Concernant les accords, les citharèdes en utilisent plusieurs. Le plus simple consiste à accorder la cithare sur une gamme diatonique. On distribue une série de tierces de chaque côté de l'instrument, c'est-à-dire avec la main droite et avec la main gauche. Ces tierces forment des accords parfaits. Cet accord est dit *lalandava* dans le langage vernaculaire. Il s'agit d'un accord de base. Jobonina Razafindrakoto dans sa thèse sur la *valiha*¹⁰ l'appelle « accord générateur ».

Auparavant, on utilisait une multiplicité d'accords nommés dans le langage vernaculaire : *maty roa*, *maty telo*, *maty dimy*, *maty fito*, *maty sivy*. Ce qui veut dire littéralement : mort 2, mort 3, mort 5, mort 7, mort 9. Mort (*maty*) désigne le nombre de cordes qui changent par rapport à l'accord de base diatonique (*lalandava*).

Ces accords « *maty* » sont qualifiés d'« anciens » par les musiciens d'aujourd'hui. Dans les années 80, nous avons côtoyé Raymond Razafimandimby, un grand maître en la matière. Pour résumer, il rangeait les cordes de sorte à réaliser des accords dissonants. Le jeune citharède de l'époque Wilson Razafindrakoto considérait la musique du maître comme *mivalana*, c'est-à-dire « fausse ». Actuellement, ces maîtres ont quasiment tous disparu et on vit à l'époque de la *valiha lalandava*.

Aussi, l'ouverture à l'étranger a-t-elle provoqué d'une manière progressive et ininterrompue une transformation novatrice au point de vue de la facture instrumentale. Cela est lié à la recherche de la meilleure sonorité, au besoin de jouer des musiques venant de différentes régions du monde, ou dans une formation instrumentale variée. De plus, les musiciens et facteurs d'instrument cherchent continuellement plus de capacité sonore. En même temps, ces inventions veulent répondre à des problèmes pratiques : par exemple, une *valiha* idiocorde est entièrement inutilisable lorsqu'elle a une ou quelques cordes de cassées, cependant qu'on change assez facilement les cordes métalliques.

10. Jobonina Razafindrakoto, *La valiha de Madagascar : Tradition et modernité en Imerina de 1820 à 1995 (études organologique, acoustique et socio-historique)*, Thèse de doctorat, Université Paris IV, Paris, 1997, p. 151.

Forme dite « sur caisse »

Justement, la création de la cithare sur caisse répond à ces aspirations. Dans l'ensemble de la province de Tuléar, cette variante de la *valiha* porte le nom de *marovany*. Cette dernière est mentionnée dans différentes revues depuis environ 1930. Il s'agit d'une caisse – souvent rudimentaire – ayant la forme d'un parallélogramme et généralement pourvue d'une poignée de valise pour en faciliter le transport. Sur les deux faces latérales sont tendues des cordes métalliques¹¹. Le nombre de cordes varie usuellement de 24 à 36.

Littéralement, *marovany* veut dire « (avoir) plusieurs chevalets », bon nombre de cordes par conséquent. Effectivement, cet instrument est en mesure de porter plus de cordes que la cithare mère. Avec une caisse de résonance plus développée, elle a naturellement beaucoup plus de capacité sonore.

Progressivement, plusieurs types de cithare sur caisse ont vu le jour. Parfois elles sont composées entièrement de bois, ou en partie de bois et en partie de métal. Même au niveau d'une même région, les variantes – plus ou moins grandes – dans différentes contrées sont marquantes et parfois revendiquées. La particularité de ces éléments constitutifs détermine une esthétique ou une technique de jeu.

Prenons l'exemple de l'Androy qui se trouve à l'extrême sud de Madagascar, et comparons la région de Tsihombe à celle d'Ambovombe. Dans le premier terroir, on a de grands chevalets. Les cordes sont donc beaucoup plus écartées de la caisse. Elles sont très tendues et nécessitent des ongles très solides. Dans la deuxième contrée, les chevalets sont beaucoup plus petits. Les cordes sont plus proches de la caisse et à faibles tirants. Ces différences se ressentent au niveau des timbres : le deuxième type de *marovany* a un timbre beaucoup plus cristallin.

De l'autre côté de la Grande Île, dans le Nord-Est, les Betsimisaraka et les Sihanaka ont développé également d'autres variantes de cithare sur caisse. L'une des plus connues est la fameuse cithare sur caisse métallique avec la partie supérieure arrondie, modèle dit « Rakotozafy ». Ce dernier était le fils d'un facteur de *valiha* sur caisse et joueur de haut niveau également. Rakotozafy est certainement le plus grand virtuose des citharèdes, en tout cas le plus connu de tous temps dans la Grande Île. Notre musicien a marqué d'une manière fondamentale l'histoire de la *valiha* surtout sur les points suivants :

il a su donner ses lettres de noblesse à la famille des cithares sur caisse utilisée dans les provinces à cette époque. Les musiciens ont été désormais convaincus d'une esthétique nouvelle amenée par une nouvelle forme de *valiha* qui porte plus de cordes et qui possède plus de résonance.

Rakotozafy, virtuose incontestable, cultivait la capacité de jouer avec une rapidité et une maîtrise extrêmes. Pour cela, il appliquait et poussait à fond les jeux de tierces, jeux qui sont devenus une véritable signature.

le succès de son style coïncidait avec deux phénomènes : la diffusion de la radio et des musiques, et celle de la musique de possession (*tromba*). Depuis la fin des années 70 jusqu'à présent, dans l'immense province de Tuléar, des pièces musicales portent le nom du maître Rakotozafy.

11. Ces cordes sont des câbles de frein, de voiture ou de motocyclette.

En tout cas, depuis les années 80, on remarque que le type de cithare sur caisse fait son apparition sur le marché de Tananarive, mais également chez les joueurs de *valiha* les plus célèbres de la capitale.

Forme tubulaire accompagnée de caisse extérieure

Plusieurs types de *valiha* se créent et les inventions techniques n'arrêtent pas, surtout de nos jours. Mais concernant la forme générale de la *valiha*, la troisième grande famille est constituée de la cithare tubulaire avec un résonateur extérieur. Il s'agit tout simplement d'un tube posé sur un bidon¹² – de pétrole par exemple – ou une caisse en bois – le couvercle d'une machine à coudre Singer par exemple. Notons que toutes les *valiha* à résonateur extérieur sont faites de bois léger.

La technologie des cordes

En consultant les anciens spécimens de cithare conservés dans les musées, on constate que les premières cordes sont faites de divers fils métalliques.

En revanche, depuis les années 60, les cordes sont principalement faites de pièces de vélo et de voiture. Parfois, ces éléments sont achetés neufs, sinon, il s'agit de matériel de récupération. En règle générale, les cithares tubulaires en bambou utilisent des câbles de frein arrière de bicyclette. Les cithares tubulaires en bois utilisent plus de variétés de fils métalliques y compris les câbles de frein de vélo. Dans ce dernier cas, pour les notes graves, les facteurs d'instruments tressent deux fils dans le sens longitudinal du corps de la cithare. Il faut noter également que plus la note est grave, plus les fils utilisés sont épais. Contrairement à la *valiha* de bambou, l'intention de faire résonner des notes graves est manifeste¹³.

En ce qui concerne les cithares sur caisse, les facteurs utilisent des câbles de frein de motocyclette et des câbles d'embrayage. A ce propos, les Antandroy, originaires de Tsihombe, habitant la ville de Tuléar, attestent que le câble d'embrayage de Peugeot 404 ou 504 est le meilleur pour la qualité et la résistance de la matière.

En tout cas, quelle que soit la matière utilisée pour les cordes, ces différents fils métalliques sont travaillés. A part quelques exceptions, comme dans le cas des cordes tressées mentionnées plus haut, on doit préalablement lisser les fils.

Pour résumer, il n'existe pas de magasins de musique qui vendent des cordes de cithare. Les facteurs d'instruments – qui sont généralement les musiciens eux-mêmes – cherchent les matières et les travaillent selon des besoins plus ou moins personnalisés. Ce qui est certain, c'est que ces connaissances sont le fruit de plusieurs années de recherches et d'expériences dans la construction d'une nouvelle pratique adaptée au besoin du temps.

12. Voir « Mama Sana » dans Victor Randrianary, *Valiha au présent*, film documentaire, SFRS/CERIMES diffusion, Paris, 2005 ; Victor Randrianary, *Musique des Sakalava Menabe, Hommage à Mama Sana*, inédit Paris, Maison des Cultures du Monde, CD N° W260093, 2000.

13. Voir « Les maîtres inconnus, Centre-Sud de Madagascar » dans Victor Randrianary, *Valiha au présent*, op. cit.,

Acculturation et/ou métissage

Le terme « acculturation » est péjoratif dans la mesure où il sous-entend qu'une personne, une communauté ou une nation à laquelle il s'applique perd quelque chose de majeur dans sa culture. En effet, le dictionnaire Larousse définit l'acculturation comme une « *modification des modèles culturels de base de deux ou plusieurs groupes d'individus, de deux ou plusieurs ethnies distinctes, résultant du contact direct et continu de leurs cultures différentes* ». Dès lors, dans quelle mesure parler d'acculturation dans l'histoire de la *valiha*?

Nous avons dit plus haut qu'avant la christianisation de l'Imerina¹⁴, on avait accordé la *valiha* de plusieurs manières (*maty roa*, *maty telo*, *maty dimy*, *maty fito*, *maty sivy*). Ces accords correspondaient donc à des manières de concevoir et de pratiquer la musique, en tout cas à une conception esthétique datée. Actuellement, on peut être un grand joueur de *valiha* merina sans avoir jamais entendu ces accords. Le seul utilisé est l'accordage *lalandava*. Toutefois, on ne peut pas comprendre d'une manière objective cette acculturation sans appréhender dans sa globalité le phénomène dans la société que nous étudions.

La christianisation de l'Imerina s'est faite avec l'implantation de la London Missionary Society (LMS). Cette dernière a amené chants et cantiques luthériens, aux musiques simplifiées. Cette congrégation a enseigné également un système musical proche du solfège mais beaucoup plus simplifié, le « sol-fa ». A ce propos, Raymond Mesplé écrit : « *Le système tonique sol-fa est particulièrement bien adapté au cantique et à l'hymne protestants. Les chants sont courts, possèdent une structure interne claire, modulent peu, sont écrits dans un style presque toujours homorythmique, évitent des complications rythmiques et mélodiques. Les règles internes sont faciles à assimiler (...). 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* »¹⁵. Il s'agit donc d'une simplification à outrance de la musique en passant par le système tempéré. En tout cas, cette nouvelle esthétique qui se substituait aux différents styles des musiques anciennes en Imerina concernait la *valiha* également. Notons que les très rares joueurs de *valiha* qui connaissaient quelque peu les accords anciens, étaient des personnes qui conservaient quelques airs de ces accords jusque dans les années 90. Jobonina Montoya-Razafindrakoto, spécialiste de la *valiha* merina, qualifie l'Imerina de « *région de l'île aujourd'hui fortement acculturée à l'Occident* »¹⁶. Dans d'autres contrées – certes plus excentrées – de Madagascar, aujourd'hui encore, on peut entendre d'autres musiques de *valiha* dont les rythmiques et l'harmonie relèvent de quelque chose d'ancien.

14. Hautes Terres centrales de Madagascar où est sise la capitale Tananarive.

15. Raymond Mesplé, « Hymnologie protestante et acculturation musicale en Imerina », in *Regards sur le champ musical, Travaux et documents* n° 8, Saint-Denis, Université de La Réunion, 1996, p. 121-122.

16. Jobonina Montoya-Razafindrakoto, « La *valiha* face à la tradition et à la modernité : un paradoxe permanent », *Kabaro II*, n° 2-3, *op. cit.*, p. 130.

L'harmonie fait partie des éléments essentiels de la musique. Cette esthétique de la dissonance de la *valiha* devient donc une esthétique perdue. Supposons que dans le jazz, dans la bossa-nova et la samba, on ne puisse plus utiliser que les notes qui correspondent aux touches blanches du piano. Est-ce que l'on pourrait encore parler de ces musiques ? Ces accords complexes utilisant des notes qui se « frottent » constituent le socle et l'âme de ces musiques. Chose étonnante encore, dans une certaine mesure : les habitants des Hautes Terres centrales ont pu conserver une petite trace de cette esthétique de la dissonance à travers des genres musicaux plutôt marginaux, à savoir les *zafindraony* des *Jomaka* (voyous).

En revanche, dans une vision globale de la *valiha* à Madagascar, nous pensons qu'il convient mieux de parler de métissage. Là encore, nous allons voir le phénomène de métissage musical à travers d'autres instruments. D'une manière générale, la règle est la suivante : les artistes musiciens prennent des instruments venant de l'étranger ; ils en modifient certains éléments tout en conservant d'autres. Les instruments qui ont subi ces opérations sont par la suite considérés comme malgaches. Désormais, ils sont intégrés dans les rituels. C'est le cas par exemple de l'accordéon : les musiciens ouvrent le corps de l'instrument, taillent les anches pour modifier l'échelle. Cette opération est dite *famosira* ou castration dans le Sud-Ouest de Madagascar. Concernant la guitare, on change l'accordage universel :

Mi (6^e corde), La (5^e), Ré (4^e), Sol (3^e), Si (2^e), Mi (1^{re})
 en Si, Fa, Do, Sol, Do, Mi ou Do, Sol, Ré, Sol, Si, Mi.

La manière de jouer porte par la suite le nom de *tendry gasy* ou « touche malgache ».

Le métissage dans le cas de la *valiha* observe plutôt la démarche contraire : l'instrument qui est à l'origine autochtone subit des modifications, mais il devient également le modèle pour de nouveaux spécimens (cithare sur caisse, cithare en tôle, cithare avec résonateur extérieur...). Nous allons voir plus tard que cette évolution et ce métissage permanents s'inscrivent dans un ensemble de besoins et de conflits socio-urbains.

Questions d'archivage

Les musées

Les archives de la *valiha* sont certainement le reflet de l'histoire de l'archivage des instruments de musique en général. Cette question est aussi intimement liée aux progrès technologiques dans le domaine de l'audiovisuel où muséographie et ethnomusicologie sont interdépendantes.

Premièrement, nous allons voir la conservation des spécimens de cithare *valiha*. C'est dans les musées en Europe mais aussi aux Etats-Unis qu'on en retrouve les plus anciens spécimens. Les musées en Angleterre – et surtout à Londres – possèdent certainement les premiers modèles de *valiha*. Ces instruments y ont été rapportés par les missionnaires qui travaillaient à Madagascar. Puis, le pas a été emboîté par le Musée du Trocadéro, devenu par la suite « Musée de l'Homme », une des institutions à en détenir. En effet, dès le début des années 30, les administrateurs coloniaux de Madagascar ont envoyé différents objets à ce Musée, dont des instruments de

musique. La *valiha*, objet de grande admiration des fonctionnaires en poste à Madagascar, en faisait partie. Les expéditions des différents spécimens étaient accompagnées d'annotations de ces administrateurs.

Sans pouvoir vraiment dater les différents envois de Madagascar vers l'Europe, nous savons que le musée d'ethnographie de Genève en Suisse possède un exemple de *valiha tsimihety* entièrement faite de raphia. C'est volontairement que nous n'avons pas décrit ce spécimen car nous ne disposons d'aucun modèle¹⁷. Mireille Rakotomalala confie que le même échantillon existe dans un musée qu'elle a visité au Etats-Unis. Elle-même n'en possède pas de photographie. En tout cas, il s'agit d'un spécimen qui n'est localisé dans aucun musée de Madagascar.

Différents modèles de cithare *valiha* se trouvent dans de grands musées d'Europe accompagnés parfois d'annotations plus ou moins précises et satisfaisantes. La collection du *Landes Museum* de Hanovre en Allemagne fait partie des mieux annotées. Ces objets et instruments ont été collectés par le Pr. Lotte Goörnbock-Schomerus durant ses longs séjours à Madagascar. Certes, la *valiha* est présente dans les grands musées européens (le musée d'ethnographie de Berlin, le musée d'ethnographie de Vienne...), le plus curieux à constater est que même dans des petites maisons de particuliers, comme à Anduze dans le Gard, en France, la *valiha* est aussi présente.

Les supports

Outre ces spécimens, durant pratiquement deux siècles, les musiques de ces cithares sont conservées sur différents supports audio : disque en cire, disque 78 tours, bande magnétique type Nagra ou autres, disque 45 tours, cassette audio analogique, différents types de cassettes audio numériques, cassette audio, compact disque, CD ROM, VCD, DVD, différents disques durs... Il serait impossible de faire une liste exhaustive des institutions et des personnes possédant ou qui ont fait des enregistrements « historiques » de *valiha*. Cependant, nous tenons à signaler par exemple que le *Phonogramm-Archiv* du Musée d'ethnologie de Berlin possède encore des enregistrements audio de *valiha* sur cylindre en cire. Ces enregistrements ont été effectués par Augustin Krämer en 1906 à Tamatave¹⁸ (Madagascar). En revanche, il est incontestable que ce sont les Archives Sonores de Vienne en Autriche qui possèdent le plus d'enregistrements anciens sur notre instrument.

En ce qui concerne le support audiovisuel, la *valiha* a été filmée par un grand nombre d'individus et des institutions de plusieurs pays du monde. On voit des supports sur film muet en DVD actuellement. Le bilan des films ethnographiques sur Madagascar au Musée de l'Homme en 2004 a permis par exemple de constater la richesse dans cette matière. Beaucoup de touristes amateurs filment des marchés et des concerts de *valiha*, à Tananarive comme au Grand Marché de Saint-Denis de La Réunion.

17. Lors de notre visite à ce musée, nous n'avons pas fait de photographie qui aurait pu constituer une base de description.

18. Krämer Madagaskar N° 4 : chanson anglaise, solo de *valiha*.

Krämer Madagaskar N° 7 : « Betsiboka » (chant accompagné de deux *valiha*).

Krämer Madagaskar N° 8 : « Teralila » (chanson bestimisaraka, jouée par deux *valiha*).

Krämer Madagaskar N° 9 : « Ny manga intsiranga » (*sodina* [flûte] et deux *valiha*).

Krämer Madagaskar N° 10 : « Ny manga intsiranga » (*sodina* et deux *valiha*).

Krämer Madagaskar N° 11 : Chant avec flûte et *valiha*.

Krämer Madagaskar N° 12 : Chant avec flûte et *valiha*.

Domaines et outils de recherche

La recherche musicologique sur la *valiha* reflète les grandes orientations de la musicologie et de l'ethnomusicologie à travers le temps. Au début des années 1910, Ernest Von Hornbostel et Curt Sachs ont engagé en Allemagne un travail sur la classification des instruments de musique. Ce travail a eu un écho en France grâce à André Schaeffner. Plus tard, le très célèbre professeur Sachs lui-même est venu travailler au Musée du Trocadéro à Paris. Il a travaillé sur la collection d'instruments de musique en provenance de Madagascar importés par les fonctionnaires coloniaux. Sans avoir jamais été dans ce pays, Sachs a dressé un questionnaire pour ces administrateurs. En plus de ces comptes rendus, le professeur a eu accès à des photographies et des récits de voyages. Il a donc publié en 1938 le livre *Les instruments de musique de Madagascar* où les spécimens de *valiha* sont bien présentés¹⁹.

Il faut dire qu'à cette époque, l'analyse musicale des pays extra-européens posait problème, entre autres raisons à cause de son caractère non écrit. Les scientifiques de l'époque étaient confrontés aux problèmes de la transcription. Bref, pendant plusieurs années, le domaine de la recherche sur la *valiha* est resté limité à l'organologie (étude des instruments).

L'ouvrage organologique de Sachs a été complété par le magnifique disque de Charles Duvellé. Le document présente à la fois des exemples musicaux et un texte très clair, voire pédagogique, sur l'instrument. Bernard Koechlin, à travers toujours un ouvrage discographique, puis un film, étudie la cithare sur caisse dans les cérémonies de possession. Plus tard, Sylvestre Randafison, puis Michel Domenichini, ont approché l'organologie de la Grande Île et la *valiha* à leur manière. Ces travaux ont été poursuivis par Jobonina Razafindrakoto qui a consacré une thèse à la *valiha* en Imerina.

Entre-temps, les domaines d'investigation de l'ethnomusicologie se sont diversifiés (analyse musicale, musique et transe, recherche sur les techniques et expressions vocales, etc.). On verra donc par la suite disques, films et articles qui se diversifient dans ce sens. L'auteur de ces lignes a par exemple écrit un article sur la célèbre joueuse de *valiha* sakalava Mama Sana, musicienne attirée de la famille princière Kamamy durant presque un demi-siècle. Cet exposé retrace l'intégration – volontaire – d'une femme antandroy dans une autre ethnie qui n'est pas la sienne grâce à la *valiha*. L'article mentionné définit à travers l'analyse musicale quelques caractéristiques de la musique de Mama Sana²⁰.

Dans un intérêt grandissant de l'analyse musicale, on doit signaler le travail en cours de Marc Chemillier. Mathématicien, informaticien et ethnomusicologue, ce dernier a travaillé sur la harpe des Nzakara en Afrique Centrale. Il résume sa démarche en ces termes : « *La musique des sociétés de tradition orales peut également contribuer à la mise en évidence de représentation mathématiques* »²¹. Marc Chemillier a utilisé des capteurs midi informatiques pour analyser la harpe *nzakara*.

19. Pour les travaux évoqués, cf. bibliographie et filmographie à la fin de l'étude.

20. Victor Randrianary, *Mama Sana, Les cahiers des musiques traditionnelles, Les ateliers d'ethnomusicologie*, Genève, Goerg Editeur, 2002.

21. Marc Chemillier, « Représentation musicales et représentation mathématiques », *L'Homme*, n° 171-172, Editions de L'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 2004.

Cette expérience, il la transfère à la cithare sur caisse *valiha marovany*. Les essais de capteurs sont faits à l'IRCAM à Paris. Un des buts poursuivis est de pouvoir enregistrer en temps réel les cordes en action. Cela permettrait une analyse musicale de type mathématique des jeux de la *valiha*. En tout cas, les travaux de ce chercheur sur la harpe *nzakara* sont très prometteurs et déjà connus²². On attend donc aussi quelque chose de conséquent pour la cithare malgache.

II – DES CONFLITS URBAINS

Nous avons écrit plus haut que depuis plus d'une décennie nous suivons activement les différents mouvements concernant cet instrument. Cette « porte » musique nous a fait accéder aux conflits et constater une « guerre de pouvoir » autour de cette *valiha* mythique dans la ville de Tananarive. Certes, ces conflits ne sont pas forcément visibles pour ceux qui ne connaissent pas le milieu des artistes tananariens. Nous allons aborder ici la réalité d'une société, en l'occurrence d'une ville à travers la musique ou plus exactement la pratique d'un instrument de musique, la *valiha*. A ce propos, Bernard Lortat-Jacob et Myriam Olsen font remarquer qu'il s'agit là d'« un thème qui n'est pas exclusif de l'ethnomusicologie et qui acquit ses titres de noblesse notamment à travers la sociologie allemande au début du siècle dernier (Max Weber, Theodor Adorno) »²³.

Un contexte socioculturel

Pour une étude objective de ces conflits, nous devons prendre en compte la connaissance de la ville de Tananarive dans sa complexité socioculturelle et économique. Pour ce faire, nous partons du fait que « la ville n'est pas une simple agglomération d'hommes et d'équipements, mais un état d'esprit »²⁴. Nous allons donc toucher à un terrain tabou, car dans cette ville, les clivages, notamment la ségrégation par la notion de caste, existent bel et bien. Cependant, il nous sera difficile de citer systématiquement des noms à titre d'exemples.

Bien qu'on soit au XXI^e siècle, d'une manière générale, lorsque les individus se côtoient à Tananarive, on sait qui est *andriana* (noble), *hova* (roturier) et *andevo* (esclave). Nous prenons ici le risque de dire que cette hiérarchie est dans l'esprit de la population native de cette ville. Elle se manifeste dans tous les espaces sociaux, notamment dans les églises, dans une société où pratiquement tout le monde va à l'église (« *mivavaka* » dans le langage vernaculaire).

Etre traité de *tsy mivavaka*, c'est à dire non croyant ou non pratiquant, est presque une insulte. Il suffit d'aller dans certaines églises où il y a des personnes qui se disent *andriana* pour se rendre compte de la façon dont l'espace s'organise, les rôles sont distribués, etc. On ne se mélange pas. Il y a des dirigeants et des dirigés, des dominants et des dominés.

22. Ce chercheur a fait plusieurs conférences – notamment internationales. On peut également consulter ces travaux sur Internet.

23. Bernard Lortat-Jacob et Myriam Olsen, *L'Homme, op. cit.*, n° 171-172, 2004.

24. Robert Park cité par Yves Grafmeyer et Isaac Joseph, *L'école de Chicago, naissance de l'écologie urbaine*, Flammarion, Paris, 2004, p. 17.

Lorsque le colonel Richard Ratsimandrava²⁵ a été nommé chef d'Etat par le général Ramanantsoa, parmi les contestations, on a entendu de la bouche de certains nobles, notables et hauts dirigeants politiques, que c'était un malheur pour un pays qu'un *Andevo* devienne dirigeant. Cette mentalité est souvent bien décrite et critiquée par les artistes tananariviens. Il suffit aussi d'écouter le célèbre chant de Mahaleo intitulé « *Lay Ndrema* ». Le texte de l'auteur – qui a reçu une formation de sociologie, Bekoto –, décrit la ségrégation envers l'*Andevo* qui est le fils de Ndrema, considéré par la population comme *zanak'alika* (fils de chien). Un autre artiste très connu, Bessa, a dénoncé à sa manière cette société. Dans les années 70, il a mis en musique le poème du poète Rado intitulé « *Maty ilay mpivarotena* » (« La prostituée est décédée »). Cette chanson²⁶ montre l'hypocrisie de sa société. Plus tard, Bessa sortait un autre chant devenu vite populaire *Ilay inoako*. En résumé, l'artiste dit qu'il croit en un Dieu qui ne fait pas de ségrégation, un Dieu qui ne fait pas de distinction ethnique (*tsy manavaka foko*).

Des enjeux symboliques

Certes, nous ne nous éloignons pas du sujet *valiha*. C'est dans ce contexte qu'il faut considérer les pratiques, les dynamiques et les conflits autour de cet instrument : on lit à travers les articles sur les instruments de musique de différents auteurs que la *valiha* a été un instrument de l'homme libre à l'époque féodale.

Nous venons de dire que la mentalité n'a pas vraiment changé. N'est-il pas curieux et interpellant de constater qu'à présent des joueurs de *valiha* se nomment ou soient nommés « *Donné Andriambaliha* » (*Donné « Roi de la valiha »*), Rajery « *le Prince de la valiha* », Justin « *Vali* »... Dans le même registre, on voit dans des notices de disques des notes concernant les origines des parents.

Dans cette ville de Tananarive, on voit des *valiha* partout : sur l'Avenue de l'Indépendance, dans les cafés, les restaurants, les cabarets, les centres culturels, sur les marchés, dans les magasins de musique...

Il y a donc plusieurs réseaux : ceux du village d'Andramasina par exemple. Il s'agit pour nous d'une des plus grandes chaînes auxquelles plusieurs éléments participent de manières différentes. Une partie des éléments s'occupent seulement de l'achat des matières premières puis de la préfabrication. L'autre partie réalise la finition des marchandises dans les ateliers des bas quartiers de Tananarive.

Ces personnes, qui se disent d'origine *hova*, évoquent souvent des situations dont elles sont des victimes. Elles disent que quelques musiciens « officiels » de la ville achètent systématiquement leurs instruments, y rajoutent un peu de décoration, puis signent en tant que fabricants.

25. Président *andevo* assassiné après cinq jours d'exercice du 6 au 11 février 1975.

26. Voici la traduction d'une partie du texte : « *La prostituée est décédée. Un décès qui n'attire aucune compassion, un décès qui ne tire aucune larme. Les dévots passaient et ils remerciaient leur Dieu. Car, disaient-ils, leur chère patrie a pu échapper à un grand malheur. [Dieu] donne-lui le ciel car l'enfer d'ici-bas était bien assez dur pour elle* ». En novembre 2004, nous avons eu l'occasion d'avoir un entretien avec Bessa qui décrivait encore l'injustice et l'hypocrisie au sein de la ville.

Dans le centre-ville, au sein de l'immeuble Rarihasina se trouvent trois « clans » de *valiha*. Le premier est constitué par l'association de groupes de danseurs contemporains « Rary » qui a comme citharède Volahasina Linda. Il collabore beaucoup avec un chanteur et acteur culturel dénommé « Olombelo Ricky » (l'Homme Ricky). Dans une autre partie de l'immeuble se trouve un deuxième groupe assez indépendant. Enfin, Rajery occupe la partie est avec sa propre structure, « Valimad production ». De l'autre côté de la ville, le même musicien et opérateur culturel Rajery a son école personnelle de *valiha* ainsi qu'un magasin de musique avec son association *Akombaliha*. Le regretté Sylvestre Randafison, image et grand symbole de la *valiha*, avait un magasin à quelques mètres de Rarihasina. Un autre grand nom de la *valiha*, Ratovovololona dit Ratovo vient de créer sa propre maison de *valiha* qui se trouve dans le nord de Tananarive. Il s'agit d'une maison d'hôtes pour les artistes, musée de *valiha* pour les visiteurs. De même, Rakotorahalaha, spécialiste de la *valiha* chromatique a son propre atelier et son école. Sans pouvoir tout citer, nous pouvons dire que tous ces « clans » ne sont pas toujours tendres les uns envers les autres.

Ainsi, les conflits se manifestent au niveau des discours. On observe la concurrence au point de vue de la production de spectacles, des publications discographiques, de la création... mais aussi pour s'approprier les faveurs les média.

En résumé, tous les conflits que nous avons évoqués visent à affirmer que la *valiha* est un instrument des castes nobles.

Un espace des possibles

Avant de voir quelques détails concernant ces oppositions, voici les noms de grands joueurs de *valiha* connus sur le plan international : Sylvestre Randafison, Justin Vali et Rajery. Il existe bien sûr d'autres joueurs talentueux et qui sont présents dans ce champ international. Mais objectivement, ce sont ces trois personnes qui ont réalisé le plus de spectacles, le plus de disques et qui sont les plus présentes dans les manifestations. On entend beaucoup de discours contre ces trois références, à tort ou à raison. Par exemple, une partie des musiciens de l'orchestre de *valiha* de l'association *Akombaliha* n'y est plus. Après une série de conflits internes, les mésententes avec Rajery et les paroles de jalousie se font entendre, aujourd'hui encore. Concernant Justin Vali, les musiciens d'Andramasina disent que c'est grâce à eux que ce musicien issu de leur village s'est fait connaître. Dans tous ces discours empreints d'agressivité, bon nombre de joueurs de *valiha* n'épargnent pas leurs collègues en parlant de leurs origines *ambany* (basses, modestes).

Dans les années 90, le CD ROM était une arme importante. Aujourd'hui encore, dans une certaine mesure, ce support reste important pour se faire un nom. On voit alors des joueurs de *valiha* qui ont réalisé des CD ou qui ont participé à la confection de disques qui s'accompagnent toujours de CD. Certains répètent systématiquement qu'ils vont produire davantage. Actuellement, les passages à la télévision et la participation à des festivals internationaux deviennent une vraie bataille. Les musiciens vont de l'avant en approchant d'éventuels producteurs tout en étant méfiants. On entend souvent alors le mot « *Rajery et Justin ont tout raflé, pourtant ce sont... [des Andevo]* ».

Chaque clan organise des manifestations et ne cesse d'améliorer la forme de la *valiha*, exploite au maximum toutes les possibilités sonores et techniques de l'instrument. Les musiciens de ces clans ont tous leur carte de visite. On y voit les qualificatifs suivants qu'ils se donnent : musicien, artisan, chercheur, musicologue, enseignant... Effectivement, ils sont partout et ils ont plusieurs cordes à leurs arcs : animateurs d'ateliers, conférenciers, animateurs de cabarets, fabricants d'instruments... Dans la réalité, on constate que parfois, certains se révèlent en fait être de simples intermédiaires, par conséquent imposteurs. Cependant, beaucoup d'entre eux sont très dynamiques, organisent des expositions et des manifestations autour de l'instrument dans des lieux stratégiques de la capitale. Aussi, au moins cinq musiciens disent avoir inventé la *valiha* chromatique, avoir déposé un brevet et avoir soutenu devant l'Académie Malgache une conférence sur la nouvelle invention. Dans cette « guerre de territoire », l'espace conquis est la preuve du succès : Caf'Art (restaurant ordinaire), Radama hôtel et son restaurant (3 étoiles), le Palissandre (4 étoiles), etc.

Ces réseaux de musiciens ont tous leurs contacts et représentants à l'étranger. Un ancien coopérant français à Tananarive confiait publiquement que pour protéger et valoriser Rajery au sein de tous ces conflits, un groupe l'a nommé Rajery « prince de la *valiha* ».

Les manifestations culturelles et les festivités officielles sont les grandes occasions qui mettent au jour ces conflits. Voici une anecdote significative : un artiste connu confie avoir été traité publiquement comme d'origine « *pas fréquentable* » par un ancien. Lors d'une fête, les deux groupes étaient conviés. L'ancien a une corde cassée. Il ne sait comment la remplacer, alors il demande à son jeune collègue de le faire. Ce dernier réplique : « *Mais vous êtes connu comme un fabricant de valiha et vous ne savez même pas remplacer une corde ?* ».

Ces anecdotes circulent dans le milieu, nous n'avons pas le moyen de vérifier leur véracité. En tout cas, ce sont des signes visibles de conflits. Prenons maintenant un exemple auquel nous avons assisté : dans une fête associative, l'organisateur a donné comme directive que tous les instrumentistes portent la même tunique. Lors de la répétition générale, cela a été le cas. Cependant, le moment du spectacle venu, un musicien a mis un *lamba arindrano* (tunique en soie). C'est une manière d'affirmer sa supériorité. Cette attitude a été condamnée unanimement par les musiciens. Comme par hasard, ce musicien se considère comme un vrai noble.

CONCLUSION

En tout état de cause, on peut noter le grand attachement de la population tananarivienne à cet instrument. Le nombre des apprenants continue à progresser et ce, selon deux voies, traditionnelle et savante. Le premier cas concerne généralement les moins lettrés et les « traditionalistes » qui continuent à procéder par la transmission orale et par l'imitation du savoir-faire. La deuxième démarche consiste à faire des recherches passionnées et passionnantes autour de la *valiha*. Ce qui a donné naissance à plusieurs « écoles ». La multiplication des formes de *valiha* et l'intérêt technique qui y est soutenu relève naturellement aussi d'une recherche esthétique. Ainsi, il faut noter les succès des *valiha* chromatiques

conçues pour pouvoir s'ouvrir aux différentes musiques de la planète. Tananarive, capitale de l'Imerina, grâce à ses complexités, est le plus grand centre de *valiha* de toute l'île et du monde.

Au fil du temps toutefois la *valiha* présente une contradiction apparente. Du point de vue physique, sa forme ne cesse de changer, d'évoluer. Et c'est l'œuvre de tous les artistes des différentes parties de l'île. Les diverses étapes de la métamorphose correspondent aussi aux événements importants de l'histoire du pays. On remarque la grande capacité des facteurs d'instrument à adapter, à créer à partir des matériaux existants. Il faut noter que ces expériences – à l'instar de la technologie des cordes – sont les œuvres des personnes non lettrées la plupart du temps. Dans cette multitude de formes, on peut dire que la forme idéale se trouve finalement dans l'imaginaire de chacun, mais aussi dans la conscience collective.

Certes, on peut toujours percevoir la disparition de certains éléments, ainsi l'harmonie, comme un symptôme d'acculturation. Mais on constate aussi qu'au cours de son histoire, le peuple malgache a su transformer la réalité dans la construction d'une esthétique « métisse ». Dans cette évolution permanente, les éléments essentiels autochtones sont gardés. Cependant, dans cette mondialisation généralisée et non maîtrisée, on se demande pour combien de temps ce peuple pourra encore garder cette faculté d'adaptation.

Notons enfin que la *valiha* est aussi un instrument qui a vu l'évolution des progrès techniques, dans l'archivage des spécimens et de la musique. Les supports audiovisuels modernes permettent de garder, d'analyser et de transmettre toutes richesses la concernant. Il en est de même concernant les domaines d'études de la *valiha*. Ce qui se fait représente le besoin et l'exigence de la recherche musicale et des sciences humaines en général. Il s'agit donc d'un instrument de musique de son temps. Dans ce sens, cet instrument reflète la réalité, les conflits et les concurrences au sein d'une ville considérée comme le plus grand centre de la *valiha*. Certes, ces conflits sont aussi d'ordre économique dans une nation classée comme l'une des plus pauvres de la planète. Mais la réalité de la pratique de la *valiha* permet de comprendre le présent de cette ville et les lois insoupçonnées qui y prévalent, soit, selon Emile Durkheim, « *ce qui se passe réellement plutôt que ce qui semble simplement se passer à la surface des choses* »²⁷. Il y a une cohérence entre d'une part les conflits autour de la *valiha* et les conflits dans la musique en général à Tananarive, et d'autre part un « état d'esprit » - pour reprendre la formule de Robert Park – de la ville. « *La musique n'est jamais anodine, précise Laurent Aubert ; elle est à la fois un moyen de communication fort et rassembleur et un révélateur d'identité dans le foisonnement de modèles qui caractérisent notre société* ».

Ainsi, la question de l'identité se pose à la fois sur le plan collectif (détermination « objective », appartenance à une civilisation, une religion, une communauté, une ethnie, une classe sociale, une classe d'âge, etc.) et sur le plan individuel (détermination « subjective » : comment l'individu se situe par rapport

27. Yves Grafmeyer et Isaac Joseph, *L'école de Chicago, naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Flammarion, 2004, p. 7.

à ces déterminants). Dans une certaine mesure, la *valiha* reste un instrument qui symbolise le pouvoir. Assurément, elle ne peut plus appartenir qu'aux descendants des nobles. Cependant, on voit à travers ces conflits que ceux qui ont hérité historiquement d'un lien avec la *valiha*, les classes favorisées, n'hésitent pas à utiliser ce moyen pour se valoriser et porter atteinte aux autres. Se faire une place dans ce milieu passe toujours par l'identité sociale. Pourquoi Ricky se nomme-t-il *Olombelona*, l'Homme parmi les hommes ? Ne serait-ce pas simplement pour dire « *Avant tout, regardez moi en tant qu'être humain ?* ».

À Madagascar, on joue de la *valiha* pour le plaisir mais certainement aussi pour s'imposer au plan social²⁸.

VICTOR RANDRIANARY EST CHERCHEUR ASSOCIÉ EN ETHNOMUSICOLOGIE

victorandrianary@yahoo.fr

28. Bibliographie : Michel Domenichini-Ramiaramanana, *Des instruments de musique de Madagascar*, in *Ambario*, Tananarive, 1980 ; Michel Domenichini-Ramiaramanana, *Instruments de musique des Hautes-Terres de Madagascar*, Mémoire de l'EHESS, Paris, 1982 ; Françoise Escal, *Espace sociaux, espaces musicaux*, Payot, Paris, 1979 ; Françoise Escal, Michel Imberty, dir., *La musique au regard des sciences humaines et sociales*, vol.2, Paris, L'Harmattan, 1997 ; Yves Grafmeyer et Joseph Isaac, *L'école de Chicago naissance de l'écologie urbaine* (textes traduits et présentés par), Flammarion, Paris, 2004 ; Jobonina Montoya-Razafindrakoto, *La valiha de Madagascar : tradition et modernité en Imerina de 1820 à 1995 (études organologique, acoustique et socio-historique)*, thèse de doctorat, Université Paris IV-Sorbonne, 1997 ; Jobonina Montoya-Razafindrakoto, « La valiha face à la tradition et à la modernité : un paradoxe permanent », *Kabaro II*, n° 2-3, Saint-Denis/Paris, Université de La Réunion/L'Harmattan, 2004 ; Françoise Raison-Jourde, *Bible et pouvoir à Madagascar au XIX^e siècle*, Paris, Karthala, 1991 ; Victor Randrianary, *Mama Sana, Les cahiers des musiques traditionnelles, Les ateliers d'ethnomusicologie*, Genève, Goerg Editeur, 2002 ; Victor Randrianary, *Madagascar les chants d'une île*, Paris, Actes Sud / Cité de la Musique, 2001 ; Court Sachs, *Les Instruments de musique de Madagascar*, Institut d'ethnologie, Paris, 1938 ; Max Weber, *Sociologie de la musique, les fondements rationnels et sociaux de la musique*, [Introduction, traduction et notes de Jean Molino et Emmanuel Pedler], Paris, Métalié, 1998. Filmographie : Victor Randrianary, *Valiha au présent*, (26 minutes) SFRS/CERIMES distribution, Paris, 2005 ; Luc a-t-il et Victor Randrianary, *Dadalira mémoire des Antanala* (22 minutes) SFRS/CERIMES distribution, Paris, 1999. Discographie : Charles Duvelle, *Valiha Madagascar* OCR 18, 1964 6 réédition août 1982 ; Bernard Koechlin, *1/ Airs à danser pour cithare sud-ouest de Madagascar* AMP 7 2907 ; *2/ Possession et poésie à Madagascar* OCR 83 Collection du musée de l'Homme ; Jobonina Montoya-Razafindrakoto, *L'Art de la valiha*, disque Arion ARN 60521, Paris, 2000 ; Victor Randrianary, *Madagascar musique antanosy*, AIMP/VDE Paris, 1997 ; Victor Randrianary, *Madagascar musique antanosy*, AIMP/VDE Paris, 1997 ; Victor Randrianary, *Madagascar Menabe Sakalava*, INEDI/MCM, 2000.